

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 35 (1969)

Artikel: Gordon Craigs frühe Versuche zur Überwindung des Bühnenrealismus
Autor: Loeffler, Michael Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986672>

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: 26.07.2025

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

MICHAEL PETER LOEFFLER

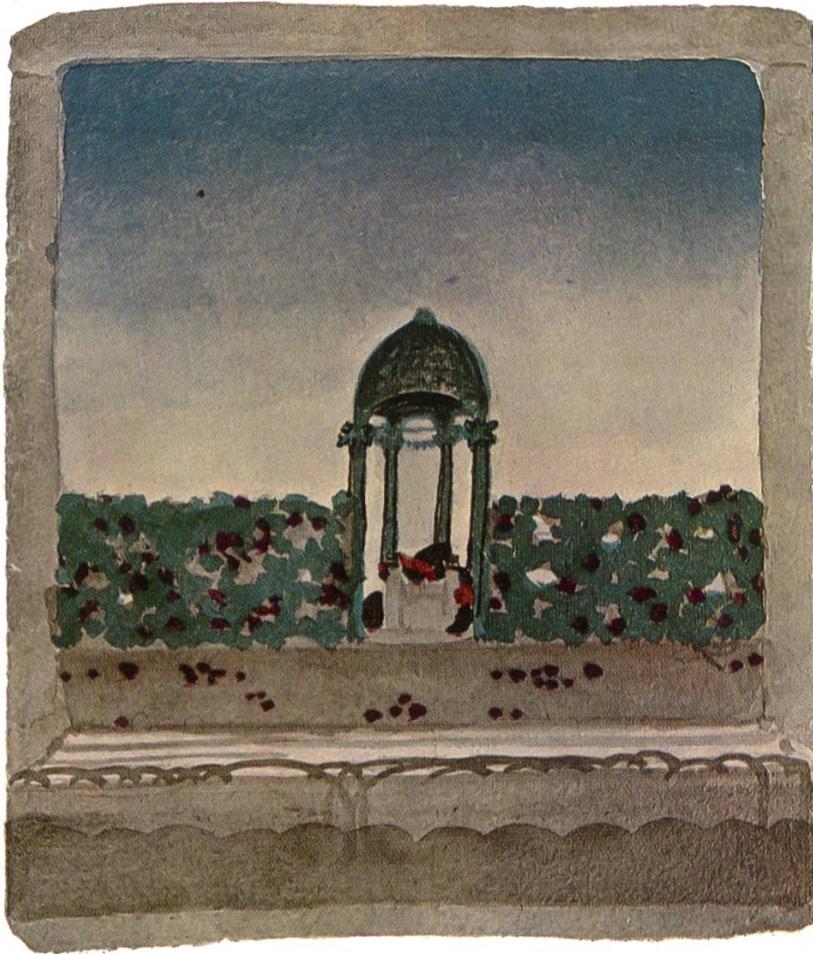
Gordon Craigs
frühe Versuche
zur Überwindung des
Bühnenrealismus

Schweizer Theaterjahrbuch 35—1969
der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
Theaterkultur-Verlag, Bern

*Schweizer Theaterjahrbuch 35
der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
1969*

*Annuaire du Théâtre Suisse 35
de la Société Suisse du Théâtre
1969*

Herausgeber — Editeur: Edmund Stadler



Edward Gordon Craig: Entwurf für die Eröffnungsszene der Oper «Dido and Aeneas» von Henry Purcell, London 1900.

MICHAEL PETER LOEFFLER

Gordon Craigs frühe Versuche
zur Überwindung
des Bühnenrealismus



Schweizer Theaterjahrbuch 35 — 1969
der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
Theaterkultur-Verlag, Bern

© Copyright by Theaterkultur-Verlag, Bern
Printed in Switzerland by Frey AG, Horgen

Inhaltsverzeichnis

Vorworte	9
Vorbemerkung	10
A DIE VORAUSSETZUNGEN	
I EINLEITUNG	13
II DAS PERSÖNLICHE ERBTEIL	
1. <i>Der Vater: Edward William Godwin</i>	18
2. <i>Die Mutter: Ellen Terry</i>	21
3. <i>Der Lehrer: Henry Irving</i>	23
4. <i>Die Entscheidung</i>	29
III DER BÜHNENREALISMUS IN CRAIGS JUGENDJAHREN	
1. <i>Charles Kean: Ein Vorläufer</i>	32
2. <i>Herzog Georg II. von Meiningen</i>	37
3. <i>Henry Irving: Der Vollender</i>	43
IV DIE BEFREIUNGSBESTREBUNGEN	
1. <i>Grundtendenzen der Bewegung</i>	48
2. <i>Die Reform in England</i>	55
3. <i>Das Beispiel William Poels</i>	57
B CRAIG UND DIE PURCELL OPERATIC SOCIETY	
VORBEMERKUNG	61
I DIDO AND AENEAS	63
II THE MASQUE OF LOVE	73
III ACIS AND GALATEA	82
IV BETHLEHEM	90
C DIE AUSWIRKUNGEN	
I DAS THEORETISCHE WERK	97
II CRAIGS SPÄTERE THEATERPRAXIS	107
III DER KONFLIKT ZWISCHEN THEORIE UND PRAXIS	109
IV DIE IMPULSE FÜR DIE THEATERREFORM	113

Illustrationen	125
Bildlegenden	137
Ausgewählte Bibliographie	145
Anhang:	
Schweizer Theater-Almanach 17	
der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur	
Schweizerische Bibliographie des Theaters 1965 und 1966	
von Edmund Stadler	151
Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur und ihre	
Publikationen	205
Adressen weiterer Theaterverbände in der Schweiz	211

Vorwort des Herausgebers

Zum hundertsten Geburtstag von Adolphe Appia (1862 bis 1928), des schweizerischen Pioniers der modernen Inszenierung, brachten wir als Jahrbuch 28/29 erstmals in der französischen Originalversion sein grundlegendes theoretisches Werk «La musique et la mise en scène» (1892—1897) heraus, das Anfang 1899 in einer deutschen Uebersetzung in München das Licht der Oeffentlichkeit erblickt hatte. Wir freuen uns, Ihnen heute die Dissertation eines schweizerischen Anglisten über die ersten praktischen Versuche zur Ueberwindung des Bühnenrealismus des zehn Jahre jüngeren Edward Gordon Craig, Appias wichtigsten Kampfgenossen und Freundes zu unterbreiten. Anlässlich der internationalen Theaterkunstaussstellung in Zürich 1914, wo sie gemeinsam in einem Saale ihre Entwürfe ausstellten, lernten sich die beiden kennen und schätzen. Es entwickelte sich eine lebhaftere Korrespondenz, aus der wir hier wenigstens Auszüge aus zwei Briefen in deutscher Uebersetzung bringen möchten. Am 24. November 1915 schrieb Appia aus Genf an Craig: «Immer mit Ihnen. Sie wissen es — doch möchte ich es gern wiederholen. Ich habe eben zehn Tage bei den Jaques-Dalcroze verbracht, folglich im Dalcroze-Institut — so schön — einfach — pädagogisch — und wo sich die Schüler zuerst glücklich und dann bei sich zu Hause fühlen. Wie oft denke ich an Sie! An meinen Wunsch, dass wir zusammen tätig wären, Sie, der Sie so gut das vorstellen, was ich nicht bin, leider, ich, der ich mit meiner ganzen Seele suche, zu sein und zu entwickeln, was Sie zu sein nicht verstehen. So wären wir nicht nur zusammen, sondern wir wären Einer . . . In vier oder fünf Tagen werde ich in Glérolles zurück sein — Glérolles, wo Sie glücklich wären, glaube ich — und ich mit Ihnen. Hören Sie nicht auf, mir Ihre kleinen Worte der Präsenz zu schreiben, wie Sie es tun . . . — ich habe sie nötig. Ich denke an Sie und liebe Sie über alle Bande, die uns unauflösbar vereinigen, so sanft, so stark, so leicht trotzdem. Ihr Adolphe Appia.» — Am 22. Februar 1917 schrieb Craig aus Florenz ebenso enthusiastisch an Appia: «Es tut mir leid, dass wir nicht oft zusammen sind, weil Sie in meinen Augen der einzige im ganzen westlichen Theater sind, an den ich immer mit dieser seltsamen Freude denke, die verzweifelt und tragisch ist

wegen Ihrer merkwürdigen Ohnmacht und Macht. Sie, mein Lieber, sind der edelste Ausdruck des modernen Theaters, für mich sind Sie es, und ich sage das ohne Ueberflüssigkeit auf gebogenem Knie. Und für mich ist in einem Ihrer grossen Bühnenskizzen mehr lebendiges Leben und Drama als in jedem mir bekannten anderen Ding in unserem europäischen Theater. Da sind zwar andere wundervolle Kräfte in wenig Männern und Frauen, aber keiner spricht so wie es Ihre Zeichnungen tun. Niemand spricht gerade so. Sie verstehen, was ich meine. Es schmerzt, dass Sie der sind, was vielleicht zu sagen erlaubt ist, der in Erwartung seiner Zeit ist. Lassen Sie mich erklären — oder versuchen zu erklären. Wenn Wagner oder Aischylos Sie ersuchen sollten, für sie auf der Bühne zu arbeiten — für ihre Dramen, würde ich immer noch sagen, Sie warten auf Ihre Zeit . . . Sie sprechen — gut!! Denn da muss keine andere Stimme sein, die versucht, zur selben Zeit gehört zu werden. Wenn Sie nicht sprechen — wenn Sie nicht singen, sollte ich nicht traurig sein, dass Sie die Begleitung spielen. Eines Tages werden Sie vielleicht allein gehen und sprechen, ich weiss, und kann nicht hoffen, dass es bald sein wird . . . Ihr aufrichtiger und getreuer EGC.»

Vorwort des Autors

Es sei an dieser Stelle all denen gedankt, die mir im Laufe der Arbeit mit Rat oder Ermunterung geholfen haben. Vier Leuten jedoch gilt mein ganz besonderer Dank: Herrn Professor Arthur Colby Sprague, der die Entstehung der Arbeit aufmerksam verfolgte und mit nützlichen Hinweisen förderte; Edward Craig, der sich uneigennützig für viele Gespräche zur Verfügung stellte; Dr. Edmund Stadler, der in aufopfernder Weise half, die endgültige Form zu erarbeiten; Professor Rudolf Stamm, der durch wertvolle Ratschläge, stete Ermunterung und durch die Vermittlung eines Forschungsbeitrages aus dem James Fenimore Cooper Fonds den Fortgang der Arbeit lebhaft unterstützte.

Basel, im Winter 1970

Vorbemerkung

Kaum eine Figur der neueren Theatergeschichte hat eine so widersprüchliche Beurteilung erfahren, wie der 1966 im Alter von 94 Jahren verstorbene Edward Gordon Craig. Der weit gespannte Bogen von Äußerungen reicht von entschiedener Ablehnung bis zu unkritischer Begeisterung.¹ Zwischen diesen beiden Polen gibt es eine Reihe kleinerer, bescheidenerer Untersuchungen, die aber, frei von Vorurteilen und von keiner Polemik verzerrt, der eigentlichen Leistung Craigs wesentlich näher kommt.² Craig selber hat seine ganze Theaterarbeit, so vielfältig und in einigen Punkten widerspruchsvoll sie auch erscheinen mag, immer als Ausdruck eines Grundimpulses empfunden.³ Es lag daher nahe, dass die beiden wichtigsten Publikationen, die noch zu Lebzeiten Craigs veröffentlicht wurden, den Versuch unternahmen, seine Leistung als Ganzes zu würdigen, um das Wirken jenes Grundimpulses in den verschiedenen Phasen der Entwicklung beobachten zu können.⁴ So verdienstvoll und hilfreich sich auch die Arbeiten von Bablet und Marotti gerade durch die Berücksichtigung des umfangreichen unveröffentlichten Materials erweisen, so unbefriedigend wirkt sich der Umstand aus, dass der Blick auf die Gesamtleistung allzu oft das kennzeichnende Detail unbeachtet lassen musste. Es ist daher heute, nachdem Bablet und Marotti gleichsam den Rahmen gesetzt haben, der Zeitpunkt gekommen, um in einer Reihe von Einzeluntersuchungen bestimmte Aspekte von Craigs Werk einer genauen Analyse zu unterziehen. Die vorliegende Arbeit ver-

¹ Vgl. hierzu einerseits den äusserst kritischen Aufsatz von Lee Simonson in «The Stage is Set», New York 1963, p. 309 ff., und andererseits das schwärmerische Buch von Enid Rose, «Gordon Craig and the Theatre», London 1931.

² Siehe Bibliographie.

³ Vgl. hierzu etwa G. Craig, «Henry Irving», London 1930, p. 198 ff. «It was the attempt to revitalize our European Theatre from within. To put it in a sentence, it was to wake up ourselves, and so wake up our house.»

⁴ Beide Bücher schätzte Craig, wie ich selber von ihm erfahren konnte, hoch ein, besonders das von Marotti. Ferruccio Marotti, «Gordon Craig», Bd. 20 der Reihe Documenti di teatro, Rom 1961.

Denis Bablet, «Edward Gordon Craig», Paris 1962. Die deutsche Ausgabe des Buches von Bablet erschien als Bd. 5 der Reihe Theater-Werkbücher, Köln 1965.

sucht, einer Etappe in Craigs künstlerischem Werdegang näherzukommen, nämlich den vier Inszenierungen, die er in Zusammenarbeit mit Martin F. Shaw in den Jahren von 1900 bis 1902 schuf. Fünf Gründe lassen sich für diese Beschränkung anführen:

1. Da noch über keine von Craigs Inszenierungen Arbeiten existieren, scheint es sinnvoll, bei einer Analyse am Anfang zu beginnen, um das Wachsen an Erfahrung prüfen zu können. Die Zäsur soll dort gesetzt werden, wo sie für Craigs Entwicklung einen deutlich erkennbaren Einschnitt darstellt.

2. Im nichtkommerziellen Theater konnten Craigs Vorstellungen am reinsten verwirklicht werden. Als Dokumente seines unverfälschten Formwillens sind diese ersten Amateuraufführungen deshalb von besonderem Wert.

3. Seine später entstandenen theoretischen Schriften erhielten viele Anregungen von Craigs ersten Erfahrungen als Regisseur. Die Aufführungen der «Purcell Operatic Society» sind daher wichtig für das Craig kennzeichnende Wechselspiel von aktiver und reflektiver Theaterarbeit.

4. Es waren diese ersten Regieleistungen, die eine starke Wirkung auf die Vertreter der europäischen Theaterreform hatten. Eine so wichtige Figur wie Max Reinhardt ist, wenn auch indirekt, von diesem Einfluss mitgeprägt.

5. Craigs erste Inszenierungen gehören zu den frühesten Beispielen einer radikal antirealistischen Regiekonzeption in Europa. Sie haben schon deshalb einen Ehrenplatz unter den Erneuerungsbestrebungen, die das Theaterleben der ersten Jahre nach 1900 kennzeichnen.

Die Gliederung der vorliegenden Arbeit in drei Hauptgruppen ergab sich aus der zentralen Stellung, welche die Londoner Inszenierungen im Gesamtwerk Craigs einnehmen. In einem ersten Teil sollen die Jahre skizziert werden, die zu jenen Inszenierungen führten. Besonders wichtig für Craigs eigene Arbeit war dabei die Entwicklung, die der Bühnenrealismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genommen hatte. Sie soll an drei Etappen gekennzeichnet werden, nämlich am Beispiel von Charles Kean, der herzoglichen Truppe von Meiningen und von Henry Irving. Als Gegenstück zu diesen Ausformungen des Bühnenrealismus werden Befreiungsbewegungen charakterisiert, die sich in verschiedenen Ansätzen und mit ungleichem Erfolg gegen den Bühnenrealismus auflehnten. Durch eine Gegenüberstellung

dieser Reaktionen mit Craigs eigenen Postulaten, soll seine Stellung innerhalb der Reformbewegung herausgearbeitet werden.

Im zweiten Kapitel werden die vier Inszenierungen selber einer Beurteilung unterzogen. Es kann sich dabei nicht um eine Rekonstruktion der Aufführungen mit all ihren Einzelheiten handeln, sondern es soll versucht werden, anhand von einzelnen Beobachtungen, die die verschiedenen Elemente szenischer Gestaltung betreffen, Craigs frühe Regiearbeit in ihrem grundsätzlichen Anliegen zu charakterisieren.

Das dritte Kapitel versucht sodann, die doppelte Wirkung von Craigs Tätigkeit zwischen 1900 und 1902 zu beschreiben. Denn nicht nur in der Arbeit jüngerer europäischer Theaterleute haben Craigs Anregungen Spuren hinterlassen, auch für die Formulierung der eigenen Gedanken zu Fragen der Theaterarbeit bedeuteten die Erfahrungen der frühen Regiepraxis den eigentlichen Grundstock.

A Die Voraussetzungen

I EINLEITUNG

Im ersten seiner auf mehrere Bände geplanten, jedoch unvollendet gebliebenen Erinnerungen, nennt Edward Gordon Craig das Jahr 1900 als den Zeitpunkt seines «intellectual awakening».¹ Ein Blick auf die Chronologie von Craigs Schaffen macht uns die Bedeutung dieser Zäsur deutlich. Fast alle seine Leistungen, sofern sie für die Theatergeschichte fruchtbar wurden, fallen in die Periode nach der Jahrhundertwende. Einzig die in sich abgeschlossene, 1885 erwartungsvoll begonnene, und dann abrupt abgebrochene Karriere als Schauspieler gehört ganz in die Zeit vor 1900. Erst jetzt, nachdem sich unter dem erdrückenden Vorbild Henry Irvings die Hoffnungen auf eine eigenständige schauspielerische Entwicklung als trügerisch erwiesen hatten, setzte unmittelbar mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts die Schaffensperiode ein, der Craig seinen Nachruhm verdankt. Hatte er sich in der Zeit vor 1900 neben der Schauspielerei auch schon in anderen Sparten künstlerischer Betätigung versucht, so blieb er in den Jahren, die dem «intellectual awakening» folgten, diesem Grundsatz der Erprobung verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten treu. Dem Wagnis der vier ersten Inszenierungen mit einer Gruppe von Amateuren folgte schon 1903 die Arbeit als verantwortlicher Regisseur in einem kommerziellen Theaterbetrieb unter Mitwirkung von Berufsschauspielern. Der Entschluss, England zu verlassen, um auf dem Kontinent und hauptsächlich in Berlin ein für seine Ideen aufnahmebereiteres Publikum zu finden, änderte zunächst nichts an seinem Plan, durch praktische Theaterarbeit die von ihm geforderten Neuerungen auf der Bühne zu verwirklichen. Der für Eleonora Duse erarbeitete *Rosmersholm*, der im Dezember 1906 in Florenz zur Aufführung gelangte, aber noch in viel stärkerem Masse die Arbeit an *Hamlet*, den Craig im Auftrage Stanislavskis für das Moskauer «Künstlertheater» inszenierte, sollten eine breitere Gruppe von Interessierten mit einem neuen Bühnenstil vertraut machen. Noch die

¹ Edward Gordon Craig, «Index to the Story of My Days», London 1957, Eintragung vom Januar 1900, p. 211.

letzte Inszenierung, die Craig in Zusammenarbeit mit Johannes und Adam Poulsen für das «Königliche Theater» in Kopenhagen schuf, gab ihm einmal mehr, bevor er sich endgültig von der aktiven Theaterarbeit trennte, die Möglichkeit, seine Vorstellungen von einer idealen szenischen Realisation zu verwirklichen.

Neben dieser Arbeit als Theaterpraktiker entwickelte Craig seit 1900 eine rege publizistische Tätigkeit.² In Vorworten, Leserbriefen und kleineren Abhandlungen zu aktuellen Fragen des Theaters, besonders aber in der von ihm gegründeten und redigierten Zeitschrift «The Mask», die zu einem eigentlichen Sprachrohr der Theaterreform wurde, hat Craig versucht, seine Erneuerungsbestrebungen zu rechtfertigen und seine Postulate zu präzisieren. Die Arbeit auf der Bühne und die schriftlichen Formulierungen bedeuteten ihm im gleichen Masse Mittel, um dem Theater seiner Zeit neue Impulse zu geben. Der langgehegte, aber aus finanziellen Gründen mehrfach verschobene Plan, in einer unter seiner Leitung stehenden Institution Theorie und Praxis zu verbinden, und eine jüngere Theatergeneration mit den Ergebnissen dieser Arbeit vertraut zu machen, führte 1914, nachdem die nötigen Geldmittel bereitgestellt waren, zur «Arena Goldoni» in Florenz.³ Craig sah in seinem neuen Unternehmen nicht lediglich eine Ausbildungsstätte für Schauspieler oder Regisseure, sondern ein Versuchsfeld, auf dem die Schüler die Möglichkeiten der Bühne in all ihren Ausdrucksmitteln erproben sollten. Bild, Kostüm, Licht, Spiel, Tanz und Deklamation wurden auf ihre Aussagekraft und Realisierbarkeit erforscht und ausprobiert. So nahm etwa die Pantomime im Lehrplan eine Sonderstellung ein, indem gemeinsam die überlieferten Zeugnisse der »commedia dell'arte« studiert wurden. Besonderes Interesse brachte Craig der Funktion des Lichtes entgegen. An der «model stage» wurden die reichen Möglichkeiten erprobt, die durch die Weiterentwicklung der Beleuchtungstechnik gegeben waren. Aber entsprechend Craigs Überzeugung, dass Praxis und Theorie sich wechselseitig ergänzen sollten, widmete die Theaterschule einen beträchtlichen Teil ihrer Zeit den Formen, welche die Theater unter verschiedenen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingun-

² Siehe hierzu I. K. Fletcher / A. Rood, «Edward Gordon Craig. A Bibliography.» London 1967.

³ Ueber die «Arena Goldoni» gibt Denis Bablet eine knappe informative Uebersicht, in Bablet, op. cit., p. 198—212.

gen entwickelt hatten. Der im Hinblick auf das Florentiner Unternehmen stark geförderte Ausbau einer theaterhistorischen Bibliothek ermöglichte den Schülern eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Bühnengeschichte der Vergangenheit. Craigs leidenschaftliche Sammlertätigkeit erstreckte sich nicht nur auf die grossen Zeugnisse der europäischen Theatertradition. Neben den Klassikern wie Serlio und Riccoboni, deren Texte und Pläne er in «The Mask» veröffentlichte, beschäftigte er sich besonders mit den Maskenspielen Javas, aber auch mit dem klassischen Theater Japans. Diese Rückwendung auf die Theatergeschichte ist Craig oft als Flucht vor den Realitäten des Theaters seiner Zeit ausgelegt worden. In der Tat nahm Craigs Beschäftigung mit den Bühnenformen der Vergangenheit in dem Masse zu, als er sich von der Praxis als Theatermann trennte. Doch er trat dem Vorwurf der Flucht entgegen, wenn er sagte: «Es liegt nicht in meiner Absicht, ein altes Schema einfach zu übernehmen, aber ich kann mich auch nicht trennen von einer grossen Tradition. Ich will auf alten Wahrheiten aufbauen, und Wahrheiten altern in der Kunst nie.»⁴

Was durch die Initiative Craigs zu einer Plattform der Diskussion und zu einer Experimentier- und Lehrstätte für die Kräfte der Theaterreform hätte werden können, wurde durch den Ausbruch des Krieges und den damit verbundenen Entzug der finanziellen Basis an einer Weiterentwicklung gehindert. So blieb die «Arena Goldoni», die sich unter günstigeren Umständen vielleicht zur folgenreichsten Leistung Craigs entwickelt hätte, in den allerersten Schritten stecken.⁵ So wie seine Arbeit als Regisseur einerseits, und als Publizist und Pädagoge andererseits, der Zeit nach 1900 angehört, so fällt auch das dritte grosse Schaffensgebiet Craigs, die Grafik, in die Jahre nach der Jahrhundertwende. Craig war zwar schon in den Jahren, die dem Austritt aus der «Lyceum-Company» folgten, als Zeichner, besonders aber als Holzschneider, hervorgetreten. Seine Illustrationen schmückten entweder seine ersten eigenen publizistischen Versuche, oder fanden in Zeitungen und Magazinen Aufnahme, was ihm eine unregelmässige, aber willkommene finanzielle Hilfe

⁴ Aus einem undatierten, deutschsprachigen Prospekt, den Craig zur Eröffnung der «Arena Goldoni» herausgab.

⁵ Zu Craigs pädagogischen Ambitionen siehe besonders E. G. Craig, «Daybook I», p. 187 f.

bot. Craigs umfangreiches graphisches Werk, handelt es sich um bekanntere Publikationen wie «A Portfolio of Etchings» (1908) und «Woodcuts and Some Words» (1924), oder um die bis heute unveröffentlicht gebliebenen Holzschnitte zu «Robinson Crusoe», gehört der Zeitspanne an, die dem «intellectual awakening» von 1900 folgte. Diese erst nach der Jahrhundertwende auf allen Gebieten einsetzende Produktivität mag dazu verleiten, in Craig nur eine Figur unseres Jahrhunderts zu erblicken und die Verbindung zu übersehen, die ihn mit der Tradition der Jahrzehnte vor 1900 verknüpfte. Die Nekrologe, die im Sommer 1966 dem Gedenken Craigs gewidmet waren, zeugten oft von dieser Einseitigkeit, wenn sie den Verstorbenen eindeutig in die Theatergeschichte unseres Jahrhunderts einwiesen.⁶

Die Forderungen Craigs werden aber nur verständlich, wenn sie in ihrem Verhältnis zu der Tradition gesehen werden, in der er aufgewachsen war und von der er seine ersten künstlerischen Eindrücke empfangen hatte.

Craig wurde durch seine frühesten Theatereindrücke mit der Spätphase eines Bühnenstils konfrontiert, deren Exponent in England Henry Irving war. Durch den direkten Kontakt mit Irving, und durch die aktive Mitarbeit am «Lyceum Theatre», in dem eine lange Bühnentradition ihre Erfüllung fand, hatte Craig die für einen Schauspieler seines Alters aussergewöhnliche Möglichkeit, den herrschenden Bühnenstil aus nächster Nähe zu studieren, eine Erfahrung, die nicht ohne Wirkung auf seine eigene künstlerische Entwicklung blieb.⁷ So radikal sich auch Craig später vom Stilideal Irvings entfernte, so deutlich zeigen sich in seinem Werk Elemente, die auf die Lehrzeit am «Lyceum» hinweisen. Allein die heftige Reaktion, mit der Craig von 1900 an auf verschiedene Erscheinungen des Bühnenrealismus antwortete, zeigt die Stärke der Bindung mit der «Lyceum»-Tradition an. So wurde die englische Bühnenpraxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Nährboden für die Kräfte in Craig, die versuchten, eine als erstarrt empfundene Tradition zu überwinden, und dem

⁶ Vgl. dazu etwa Friedrich Luft in «Die Welt» vom 2. August 1966, p. 9, wo pauschal über Craig geurteilt wird: «... (er), der eigentlich alles, was neu auf der Weltbühne ist, initiiert hat...».

⁷ Vgl. dazu Craigs eigene Worte zu dieser Abhängigkeit in seinem Buch «Henry Irving», London 1930, p. 201: «... it is this new movement — the English section of it — that gives its salute to Irving as having inspired it.»

Theaterleben neue Impulse zu geben. Gerade darin zeigt sich deutlich Craigs ambivalentes Verhältnis zur Tradition, in dem er sie einerseits mit jugendlichem, noch ganz unbefangenen Impetus beiseite zu schieben versucht, andererseits aber doch nicht auf die wertvollen Erkenntnisse verzichten kann, die sie ihm liefert.⁸

Craig lässt sich daher nicht ausschliesslich als eine Figur des 20. Jahrhunderts verstehen. Seine oft so modern anmutenden Erkenntnisse und einzelne Methoden seiner Bühnenarbeit haben ihren Ursprung deutlich in der Tradition des englischen Bühnenrealismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

⁸ Ueber Craigs Verhältnis zur Tradition siehe auch den deutsch erschienenen Prospekt zur Veröffentlichung von «The Mask», Januar 1908, mit dem Kernsatz: «Das Theater der Zukunft umfasst alles, was dem Theater der Vergangenheit eigen ist.»

II DAS PERSÖNLICHE ERBTEIL

1. Der Vater: E. W. Godwin

Craigs Beziehungen zum Theater wurden durch das Erbe, das er von seinen Eltern mitbekommen hatte, vorbestimmt. Der Vater, Edward William Godwin, hatte sich als Architekt des Rathauses von Northampton, besonders aber durch das für seinen Freund Whistler gebaute «White House» in Chelsea, einen Namen gemacht.¹ Schon früh schloss er sich einer Gruppe Gleichgesinnter an, die sich um Ruskin, Morris, Burne-Jones und Pater gebildet hatte. Der Verkehr mit diesem Kreis von Dichtern, Malern und Theoretikern der Ästhetik, die sich in ihren individuellen Arbeiten unterschieden, aber durch den Wunsch verbunden waren, der Vulgarität des Maschinenzeitalters eine neue Schönheit entgegenzuhalten, blieb nicht ohne Wirkung auf sein Werk.² Sein Urteilsvermögen in Fragen, die sein Fach betrafen, machten ihn bald zum Hauptsprecher bei den Erörterungen von Problemen der Baukunst im Zirkel um Ruskin und Morris.

Doch Godwins Interesse war nicht auf die Architektur beschränkt. Aus einer angeborenen Theaterleidenschaft, vielleicht aber auch durch die sozialpädagogischen Tendenzen Ruskins angeregt, wandte er sich der Gattung zu, die Kunstschaffen und Öffentlichkeit in den engsten Kontakt bringt. Schon als Vierundzwanzigjähriger betätigte er sich als Theaterkritiker einer Bristoler Zeitung. Was bei der Durchsicht dieser frühen Rezensionen auffällt, ist die Aufmerksamkeit, die Godwin allen visuellen Aspekten einer Aufführung entgegenbrachte. Während etwa die Textbehandlung durch den Regisseur, die rhetorische Leistung der einzelnen Schauspieler und der akustische Rhythmus der Aufführung nur flüchtig oder gar nicht erwähnt wurden, beschäftigte er sich mit einer oft geradezu pedantischen Genauigkeit mit Einzelheiten von Bild, Licht und Kostüm. Auch Gestik und Mimik traten hinter der Beurteilung der Gestaltung des Bühnenraumes deutlich zurück. Hierin zeigt sich Godwins Schulung als Architekt, die ihm den Sinn für Linien, Flächen und

¹ Ueber Godwin gibt das Buch von D. Harbron «The Conscious Stone, The Life of E. W. Godwin», London 1949, Auskunft.

² Vgl. dazu Harbron, op. cit., p. 41.

Formen geschärft hatte. Die Ergebnisse seiner Beobachtungen legte er nach jahrelanger Sammlertätigkeit 1875 in einer Artikelserie nieder, die den bezeichnenden Titel «Architecture and Costume in Shakespeare's Plays» trug.³ Was an diesen Aufsätzen zunächst auffällt, ist die starke Abhängigkeit von der Tradition des englischen Bühnenrealismus. Godwin zeigt sich in der Sorge um das historische Detail noch unter dem starken Einfluss der Bühnenpraxis Charles Keans. Zu einem Zeitpunkt, da der Einfluss der Meininger auf das englische Theater noch nicht direkt zu spüren war, nahm Godwin manches von ihrem Gedankengut vorweg.⁴ Die Sorgfalt aber, mit der er sich um historische Wahrscheinlichkeit bemühte, entsprang nicht, wie so oft bei den Realisten in der Nachfolge Charles Keans, einem pseudowissenschaftlichen Historismus, sondern erklärte sich eher aus einer Tendenz zur Flucht in die Geschichte, die für die Godwin nahestehenden künstlerischen Kreise bezeichnend war.⁵ Was Godwin deutlich von andern Realisten abhob, war, dass er einen wesentlich ästhetisch begründeten Historismus pflegte, im Gegensatz zum archäologischen Historismus, der den Meiningern, aber auch Henry Irving vorgeworfen wurde.⁶

Godwins Beziehungen zum Theater erschöpften sich nicht in seiner Tätigkeit als Rezensent und als Verfasser theoretischer Schriften zur Bühnenpraxis. Von 1883 an beteiligte er sich aktiv an der Vorbereitung von Aufführungen, und schon ein Jahr später inszenierte er *As You Like It*. Für diese Inszenierung war Godwin voll verantwortlich; er wählte die Schauspieler, die Kostüme und traf, seinem architektonischen Sinn vertrauend, die Entscheidung über die geeigneten Spielflächen in Combe Wood.⁷ Die Würdigungen dieser Aufführungen zeigen, dass sich der Einsatz lohnte. Selbst ein so kritischer Schauspielbesucher wie Oscar Wilde konnte dem Resultat seine Bewunderung

³ Die Serie erschien in der Fachzeitschrift «The Architect», Nr. I — IV., 1875.

⁴ Zum Besuch der Meininger-Truppe in London siehe M. St. Cl. Byrne, «What we said about the Meiningers in 1881», in «Essays and Studies», 1965, p. 45—72.

⁵ Vgl. dazu Harbron, op. cit., p. 55.

⁶ ibid., p. 57.

⁷ Einen Eindruck von der Kostümierung in dieser Aufführung vermittelt die Photographie im Katalog der Craig-Ausstellung, «E. G. Craig», Her Majesty's Stationery Office, London 1967, p. 35.

nicht versagen.⁸ Doch den eigentlichen Nachruhm auf dem Gebiet der Inszenierung verdiente sich Godwin mit einer Aufführung von John Todhunters Schauspiel *Helen of Troy*, 1886. Noch im Jahre seines Todes, und schon stark in seiner Gesundheit angegriffen, bereitete Godwin das Stück für eine Realisierung vor: er brachte den Text in eine ihm gemässe Form, entwarf Bild und Kostüm und war um die Auswahl und Führung der Schauspieler besorgt. Doch wieder war es der Architekt im Theaterpraktiker, welcher der Aufführung den charakteristischen Akzent gab. Als Spielort wählte Godwin nämlich die Arena des «Hengler's Circus» in London, und nahm damit ein Verfahren vorweg, das Lugné-Poe 1898 mit einer Inszenierung von *Mass für Mass* im Pariser «Cirque d'Été» wiederholte, und das vierundzwanzig Jahre später durch Max Reinhardts *Ödipus*-Inszenierung im Berliner «Zirkus Schumann» internationale Beachtung fand.⁹ Mit diesem kühnen Versuch, den italienischen Bühnenrahmen zu überwinden und eine neue Spielfläche zu erproben, endete Godwins Theaterarbeit.

Craig hat seinen Vater kaum gekannt, doch hat er ihm später zu verschiedenen Malen seine Reverenz erwiesen, so etwa wenn er sein persönlichstes Buch, «Ellen Terry and her Secret Self», dem Andenken seines Vaters widmete.¹⁰ Wenn auch durch die allzu kurze persönliche Berührung zwischen Craig und seinem Vater kein starker direkter Einfluss möglich war, so dürfen wir doch vermuten, dass der Sinn für die architektonische Gliederung des Bühnenraumes, das ästhetisch befriedigende Zusammenspiel von Form, Farbe und Bewegung und nicht zuletzt die unbedingte Hingabe an die Welt des Theaters, das Erbe waren, das er vom Vater übernehmen durfte.

⁸ O. Wilde «The Truth of Masks», London 1909, p. 31.

⁹ Siehe Bildteil.

¹⁰ Die zwanzig Artikel Godwins erschienen in den folgenden Nummern der «Mask»: 3 und 4 von Band I (1908), 4 von Band VI (1914).

2. Die Mutter: Ellen Terry

War Craigs Vater über den Umweg der Architektur zum Theater gestossen, so wurde die Mutter schon von frühester Kindheit an mit der Welt der Bühne vertraut.¹ Ellen Terry war als Tochter eines Schauspielerehepaares von all den Eindrücken geprägt, die das Aufwachsen in einem fast ausschliesslich vom Theater bestimmten Milieu mit sich bringt. Das junge Mädchen wurde schon bald von seinem Vater in die Schauspielkunst eingeweiht. Benjamin Terry legte dabei besonderen Wert auf die rhetorische Schulung, war es doch gerade sie, die ihm selber die Anerkennung durch das Publikum und die Gunst Macreadys eingebracht hatte.² Auch Charles Kean war zu Anfang der 50er Jahre auf den vorzüglichen Sprecher aufmerksam geworden und hatte ihn von Liverpool nach London engagiert. Damit war die Verbindung mit dem Schöpfer der «Shakespeare Revivals» erreicht, der Ellen Terry in der Folge ihren ersten Bühnenauftritt verdankte. Knapp achtjährig stand sie im Frühling 1856 in *The Winter's Tale* neben Charles Kean zum ersten Mal auf einer Berufsbühne.³

Dieser erste Eindruck und die persönliche Zusammenarbeit mit Kean liessen Ellen Terry früh eine Stilrichtung kennenlernen, der sie bis kurz nach der Jahrhundertwende treu bleiben sollte. In Kean bewunderte sie den grossen Menschenkenner, der sich mit einem Stab sorgfältig ausgewählter Mitarbeiter umgab, den vorbildlichen Sprecher, in erster Linie aber den Theatermann, der dafür sorgte, dass bei der Vorbereitung von Kostüm und Bild eine ernste archäologische Vorarbeit geleistet wurde.⁴

Ellen Terry blieb auch bei ihrer zweiten grossen künstlerischen Erfahrung, der Arbeit mit Irving, der Tradition des Bühnenrealismus treu, ja sie lernte in der Arbeit des «Lyceum Theatre» die höchste Vollendung eines Stilideals kennen. Zusammen mit

¹ Besonders aufschlussreich sind E. Terrys Erinnerungen, «The Story of my Life», London 1908, und das Buch von E. G. Craig, «E. Terry and her Secret Self», London 1931.

² E. Terry, op. cit., p. 8.

³ Eine Photographie dieser Aufführung mit Charles Kean als Leontes und E. T. als Mamillius ist berühmt geworden; sie wurde verschiedentlich reproduziert, so auch in E. Terrys Erinnerungen, op. cit., p. 13.

⁴ Vgl. hierzu E. Terrys Lob für Keans archäologische Treue bei der Gestaltung von Bild und Kostüm, E. Terry, op. cit., p. 9 f.

Henry Irving wurde sie zum gefeierten Mittelpunkt des Londoner Theaterlebens im ausgehenden Jahrhundert. Sie selbst als Schauspielerin, besonders aber die am «Lyceum» gepflegte Arbeit und das dort vervollkommnete Ideal des späten Bühnenrealismus, erscheinen im Rückblick als ein in sich geschlossenes Kapitel viktorianischer Theatergeschichte.⁵

Ellen Terry war sich bewusst, dass sie Zeugin und eine der Hauptvertreterinnen dieser Glanzzeit des viktorianischen Theaters war. Mit Wehmut blickte sie auf ihre Arbeit mit Irving am «Lyceum» zurück, von wo sich ihr Ruhm weit über die Grenzen Englands verbreitet hatte.⁶ Nicht nur in ihrer Heimat, auch auf dem Kontinent und in den Vereinigten Staaten war sie untrennbar mit dem Begriff «viktorianisch» verknüpft. Sie selbst hat sich später dagegen gewehrt, nur als eine Vertreterin der «alten Schule» klassiert zu werden, der jeglicher Unternehmergeist fehle, und die das Wagnis, neue Wege zu gehen, scheue. Um ihre Kritiker vom Gegenteil zu überzeugen, wies sie immer wieder auf die Hilfe hin, die sie den Experimenten ihres Sohnes, Gordon Craig, angedeihen liess.⁷

Nachdem durch die Krankheit Irvings, das fortschreitende Alter Ellen Terrys, besonders aber durch den sich wandelnden Publikumsgeschmack das «Lyceum» in ernste Schwierigkeiten geraten war, hatte Craigs Mutter beschlossen, auf eine Amerika-tournee zu verzichten und sich stattdessen finanziell und mit persönlichem Einsatz an ein neues Experiment des Sohnes zu binden. Das Resultat dieser ersten und einzigen Zusammenarbeit zwischen Ellen Terry und Craig waren die Inszenierungen von Ibsens *Nordischer Heerfahrt* und Shakespeares *Much Ado about Nothing*, die beide im eigens dafür gepachteten «Imperial Theatre» im Frühling 1903 zur Aufführung gelangten. Diese Bemühungen Ellen Terrys entsprangen nicht nur dem Bedürfnis,

⁵ Auch Craig betrachtete die Schliessung des «Lyceum» als den Endpunkt einer ganzen Periode der englischen Theatergeschichte, in «H. Irving», London 1930, p. 201.

⁶ Vgl. hierzu E. Terry, op. cit., p. 139 ff.

⁷ «At the «Imperial Theatre», . . . , I gave my son a free hand. I hope it will be remembered, when I am spoken of by the youngest critics after my death as a «victorian» actress, lacking in enterprise, an actress belonging to the »old school«, that I produced a spectacular play of Ibsen's in a manner which possibly anticipated the scenic ideas of the future by a century.»
In E. Terry, op. cit., p. 326.

Craig, dem die volle Anerkennung bisher versagt geblieben war, zu helfen, sondern auch der Einsicht, dass mit dem Ende Irvings eine ganze Epoche zum Abschluss gekommen war, und nun neue Kräfte nach Bewährung und Bestätigung strebten.

3. Der Lehrer: Henry Irving

Neben William Godwin und Ellen Terry, die als Eltern das theatermässige Erbteil auf den Sohn übertrugen, hatte Henry Irving den stärksten Einfluss auf ihn.¹ Wichtige Einsichten, die erst später, nach 1900, schriftlich niedergelegt wurden, gehen auf Erfahrungen des angehenden Theaterpraktikers am «Lyceum» zurück. Der frühe Tod Godwins und die enge berufliche Bindung Ellen Terrys an Irving liessen den «actor-manager» des «Lyceum» zu einer Art Vaterersatz für Craig werden.² Das Buch, das Craig 1930 seinem Lehrmeister «with love and remembrance» gewidmet hat, legt Zeugnis ab von diesem Gefühl persönlicher Abhängigkeit.³ Diese Verknüpfung von ebenso starken beruflichen wie persönlichen Bindungen war der Grund für die beherrschende Stellung, die Irving in der frühen Entwicklung Craigs einnahm. Während der Lehrzeit am «Lyceum» begnügte sich Craig nicht mit der Verfeinerung und Vervollkommnung seiner schauspielerischen Mittel, sondern nahm die Gelegenheit wahr, die Arbeit eines grossen Theaterbetriebes in all den verschiedenen Sparten kennenzulernen. Das Buch über Irving, das literarische Ergebnis von Craigs Erfahrungen am «Lyceum», bietet daher über die Würdigung von Irvings schauspielerischer Eigenart hinaus ein lebhaftes und neue Gesichtspunkte vermittelndes Bild dieser Londoner Bühne.⁴ Die Einflüsse, die die Erfahrungen am «Lyceum» auf Craig ausübten, waren mannigfaltiger Art. Sie betrafen gleichermassen die Kunst des Bühnenbildes, der Regie und der Schauspielerei.

Während der vierundzwanzig Jahre von Irvings Direktions-

¹ Aus der umfangreichen Literatur über Irving führt die Bibliographie einige der wichtigsten Titel an.

² Vgl. hierzu Edward Craig, «E. G. Craig», London 1968, p. 212.

³ Vgl. zu dieser Abhängigkeit besonders E. G. Craig, «Henry Irving», a. a. O., p. 201.

⁴ Vgl. hierzu etwa die Rezension des Buches im «Observer» vom 4. Mai 1930.

tätigkeit brachte das «Lyceum» nur zwölf Shakespeare-Dramen heraus, aber es waren gerade diese Aufführungen, in die der Hausherr, wahrscheinlich in der Hoffnung auf ein Nationaltheater, die ganzen künstlerischen und finanziellen Energien des Theaters investierte.⁵ Dabei führte er die Tradition des Bühnenrealismus und der Sorge um historische Echtheit weiter, welche er durch die Aufführungen Charles Keans und durch das Londoner Gastspiel der Meininger im Jahre 1881 kennengelernt hatte. Im Unterschied zu den Meiningern erhielt bei Irving neben dem Historismus in Bild und Kostüm ein weiteres Element verstärkte Bedeutung: die schöne Bildwirkung.⁶ Die starke finanzielle Stellung des «Lyceum» erlaubte es Irving, gerade an Shakespeare eine Prachtentfaltung zu entwickeln, die anscheinend dem Zeitgeschmack entgegenkam. Die Szenenvielheit eines Shakespeare-Stückes wurde so auf wenige «tableaux» reduziert, die unter Heranziehung von erfahrenen Malern und Kostümbildnern entworfen wurden und ihren optischen Reiz selten verfehlten. Dass der Text dabei zu leiden hatte, war die notwendige Folge dieser so stark auf dem Visuellen aufbauenden Regie: «To the majority of the audience the play is wholly spectacle, and Shakespeare's words might almost be regarded as a species of incidental music», schreibt ein Kritiker 1885 zum *Merchant of Venice* am «Lyceum Theatre».⁷

Nach der Aufführung des gleichen Stückes drei Jahre später finden sich in der Kritik Attribute wie «a series of beautiful pictures»,⁸ «splendid living pictures»,⁹ «brilliant Venetian pictures»,¹⁰ «a succession of beautiful stage pictures».¹¹

Diese starke Betonung der optischen Effekte war es, die Craig bei Irvings Bildgestaltung beeindruckte. Die Vernachlässigung des Textes zugunsten eines auf visuelle Reize ausgerichteten Büh-

⁵ Vgl. hierzu G. Craig in der Biographie seines Lehrmeisters, op. cit., p. 76, «... he (Irving) took Shakespeare as his guide and master.»

⁶ Zum Begriff der «schönen Bildwirkung» im englischen Theater des Spätrealismus siehe H. Kindermann, «Geschichte des europäischen Theaters», Bd. VII., p. 93 f.

⁷ Zitiert bei A. N. Vardac, «Stage to Screen», Harvard University Press, 1949, p. 93.

⁸ Zitiert bei W. Winter, «Henry Irving» New York 1885, p. 100.

⁹ Zitiert bei Bram Stoker, «Henry Irving», London 1906, Bd. I, p. 139.

¹⁰ *ibid.*

¹¹ *ibid.*

nengeschehens führte in letzter Konsequenz zum stummen Theater der Bewegung, das Craig zu verschiedenen Malen postuliert hat.¹² So wurde eine Tendenz, die er bei Irving beobachten konnte, zu einer seiner Grundvorstellungen. Bei beiden lässt sich, trotz aller Verschiedenheit in den Mitteln ein Zug zur Verselbständigung der optischen Effekte feststellen. Während jedoch der visuelle Reiz bei Irvings Bühnenproduktionen dem Ideal der Historienmalerei entsprach, ging Craigs Bühnengestaltung von der strengen Stilisierung aus, die schon seine graphischen Arbeiten zwischen 1897 und 1900 gekennzeichnet hatte.¹³ Der Widerstand gegen das Szenenbild des Spätrealismus, das eine historische oder zeitgenössische Wirklichkeit mit den Mitteln des Theaters zu reproduzieren versuchte, war in der Forderung begründet, auf der Bühne nur das Gesetz der Kunst gelten zu lassen. Die entschiedene Wandlung von der Bühnenbildnerie, wie er sie am «Lyceum» kennengelernt hatte, zu einer stilisierten Szenekunst, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass beiden Kräften eine Bewegung vom Worte weg zur Emanzipation der optischen Mittel innewohnte. Bei Irving mag diese Entwicklung dazu beigetragen haben, die Krise auszulösen, die 1902 sein Theater in ernste Schwierigkeiten brachte. Für Craig bedeutete hingegen die Stilisierung nur eine erste Etappe in dem Prozess, der folgerichtig zur vollen Dominanz des visuellen Ausdrucks im Bühnengeschehen führen sollte.

Neben dieser Anregung, die das Szenenbild betraf, lernte Craig auch von Irving dem Regisseur, der eine Aufführung in all ihren Aspekten kontrollierte. Karikaturen aus den neunziger Jahren zeigen das «Lyceum Theatre» als einen römischen Tempel und Irving als unbestrittenen Imperator.¹⁴ Von Ellen Terry, seiner langjährigen Begleiterin, wissen wir, wie Irving von Probenbeginn bis zur Premiere die Kontrolle auch über kleinste Details

¹² Zu diesem letzten Schritt, den Craig freilich nur in der theoretischen Erörterung getan hat, siehe F. Marotti, *op. cit.*, p. 132.

¹³ Das graphische Werk Craigs ist bis heute zugunsten der Theaterarbeit vernachlässigt worden, doch hat ein italienischer Kritiker versucht, eine vorläufige Bilanz zu ziehen: C. Molinari, «L'opera grafica di G. Craig», in «Critica d'arte», 1959, VI., n. 31, 32, 34.

¹⁴ Selbst E. Terry, die sonst von Irving nur im Tone von kollegialer Wertschätzung redete, betonte seinen «despotism» bei der Vorbereitung einer Aufführung. E. Terry, *op. cit.*, p. 169.

von Bild, Kostüm und Schauspielerführung nie verlor, und sich erst zufrieden gab, wenn alles «rotten perfect» war.¹⁵ Wenn auch das «Lyceum» in seiner Blütezeit einen Personalbestand von zirka 500 Mitarbeitern aufwies, so war doch Irving der absolute Mittelpunkt. Craig hat diese Dominanz des Regisseurs gegenüber den anderen Kräften im Theater noch weiter vorangetrieben. Während bei Irving Autor, Szenenbildner und Schauspieler noch Werkzeuge in der Hand des Regisseurs waren, erhob Craig den Regisseur zum alleinigen Schöpfer des Bühnengeschehens. Durch die Verbannung von Autor und Schauspieler sollte der Regisseur zur eigenen, freien Gestaltung gezwungen werden. Erst dann, so meinte Craig, wenn alle Elemente der Aufführung in voller Freiheit von einem Einzelnen konzipiert und in eine Bühnenform gebracht wurden, wäre die Einheit der künstlerischen Gestalt gesichert.¹⁶

Dass diese Forderung Craigs Theorie blieb, zeigt die Kluft, die sich nach 1903 zwischen seinen theoretischen Äusserungen und den Widerständen der praktischen Bühnenarbeit aufzutun begann. Handelt es sich nun um die Zusammenarbeit mit Martin F. Shaw in London, mit Stanislavski in Moskau oder Johannes Poulsen in Kopenhagen: immer war Craig auf den Rat und die Mithilfe eines Stabes angewiesen, der ihn in den verschiedenen Sparten der praktischen Arbeit unterstützte. Die Radikalisierung der bei Irving beobachteten Tendenz zur Emanzipation des Regisseurs bis zur vollen Autonomie, blieb für Craig eine schriftlich formulierte Forderung, deren Brauchbarkeit im praktischen Theaterbetrieb er nie erproben konnte, oder nie zu erproben wagte.

Der dritte Punkt, bei dem sich Craig in seiner eigenen Arbeit von Erfahrungen am «Lyceum» beeindruckt liess, betrifft den Schauspieler. Nachdem er sich schon früh in kleinen Rollen bewährt hatte, war er siebzehnjährig als festes Mitglied der Truppe des «Lyceum Theatre» beigetreten. Dies bedeutete, dass er als Sohn von Irvings «first lady» in einen engeren Kontakt zu dem berühmten actor-manager trat, als manch ein älterer Schauspie-

¹⁵ *ibid.*, p. 171.

¹⁶ Zu Craigs Konzeption vom Regisseur als der alle Elemente einer Aufführung zentralistisch ordnenden Hand siehe besonders André Veinstein, «La Mise en Scène Théâtrale et Sa Condition Esthétique», Paris 1955, p. 268 ff.

ler.¹⁷ Er konnte Irving über eine Periode von zehn Jahren als Schauspieler, Theaterleiter und Menschen beobachten. Craig hat seine Erfahrungen in dem Buch geschildert, das er 1930 seinem Lehrmeister widmete. Es vermittelt ein eindrückliches Bild vom Schauspieler Irving, wobei die Vertrautheit des Verfassers mit dem *métier* bei der Darstellung entscheidend mitgeholfen hat. Craig schrieb keine Biographie, die chronologisch vorgeht, und Fakten aus dem Berufs- und Privatleben zu einem abgerundeten Lebensbild fügt. Vielmehr hat das Buch den Charakter einer Werkstattanalyse.¹⁸ Craig beschäftigte sich darin mit konkreten Fragen, die die verschiedenen Ausdrucksmittel des Schauspielers betreffen, wie etwa Stimmtimbre, Stimmführung, Gestik und Mimik. Neben der Beurteilung Irvings als Regisseur und Theaterleiter bilden diese Beobachtungen seiner schauspielerischen Eigenart den aufschlussreichsten Teil des Buches. Die bis in die kleinste Detailarbeit verfolgte Analyse von Irvings schauspielerischer Leistung ist ein Versuch, das Phänomen eines darstellerischen Genies in Worten einzufangen.

Die überragende Gestaltungskraft Irvings war für den jungen Schauspieler Craig Vorbild und Ansporn. Doch mit dem wachsenden Einblick in die Werkstatt des Lehrers wuchs auch das Unbehagen an der Dürftigkeit der eigenen Mittel. Die Kluft, die Craig zwischen sich und dem Vorbild erkannte, wirkte sich in der Folge lähmend aus: Das Vorbild wurde zum Koloss, der sich auf den Weg stellte, ihn versperrte, und dessen Schatten kein Entfliehen erlaubte. Craigs Selbstbewusstsein muss in jenen Jahren einen empfindlichen Schlag erhalten haben, denn schon 1897, also erst fünfundzwanzigjährig, nach einer von der Kritik im allgemeinen günstig beurteilten Karriere, brach er mit der Schauspielerei.¹⁹ Ellen Terry hat diese Abkehr ihres Sohnes vom Beruf des Schauspielers immer bedauert, da sie in ihm eine aussergewöhnlich natürliche Spielbegabung sah, deren Weiterbildung und Formung

¹⁷ Vgl. hierzu E. Craig, op. cit. p. 63 ff.

¹⁸ Besonders bekannt geworden ist die wegen ihrer minutiösen Detailarbeit faszinierende Beschreibung von Irvings Interpretation des Mathias in *The Bells*. In G. Craig, op. cit., p. 54—61.

¹⁹ Ueber die Krise, die für Craig selber die Aufgabe des Schauspielerberufes bedeutete, siehe Edward Craig, op. cit., p. 100, mit dem Briefzitat: «... I wish I were dead at the present moment. All seems going wrong — work, affection, position . . . can't write a note of music — can do nothing . . .».

eine erfolgreiche Laufbahn garantiert hätten.²⁰ Doch das Vorbild Irvings war für Craig zur Last geworden, der er nur durch die Aufgabe des Berufes entgehen konnte: «When I watched Henry Irving in the last act of *The Lyon's Mail* and in *The Bells*, I felt that beyond that there was no going, and I told myself that I could either be content for the rest of my life to follow Irving and become a feeble imitation of him, or discover who I was and be that. So I made my choice, and I turned my back on Irving — occasionally looking over my shoulder to catch one more look at the loved figure.»²¹

Craigs Entschluss, der ihm selber nicht leicht gefallen war, und die starke Bindung an Irving, die auch nach dem Verlassen des «Lyceum Theatre» nicht nachliess, blieben nicht ohne Einfluss auf die Anforderungen, die Craig in den späteren theoretischen Schriften an den Schauspieler stellte. In der zweiten Nummer von «The Mask» erschien im April 1908, drei Jahre nach Irvings Tod, der berühmt gewordene Aufsatz «The Actor and the Uebermarionette», der wie wohl keine andere Schrift das Bild Craigs als eines radikalen Bühnenreformers gezeichnet, der aber auch zu Missverständnissen und falschen Schlüssen geführt hat.²² In seinem Kern ist der Aufsatz eine Reaktion auf Erscheinungen, die Craig an den der realistischen Tradition verpflichteten Schauspielern beobachtete. Craig spricht dem Schauspieler die Möglichkeit ab, die menschliche Realität in all ihren Verästelungen und Nuancierungen getreu wiederzugeben, da sich Zufälligkeiten, unkontrollierte Gefühle und die persönliche Eitelkeit zwischen den Schauspieler und die darzustellende Rolle drängten. Die Uebermarionette hingegen sei ein lenkbares und genau einsetzbares Werkzeug in der Hand des Regisseurs. Aber selbst wenn die Marionette den Schauspieler nicht verdränge, so könne sie ihm als Beispiel der stilisierten, suggestiv wirkenden Aussagekraft dienen, die nicht den unerfüllbaren Ehrgeiz habe, Wirklichkeit nachzuahmen, sondern die durch das Mittel der Suggestion eine neue

²⁰ Vgl. dazu E. Terry, op. cit., p. 325, «... I have never known any one with so much natural gift for the stage.»

²¹ G. Craig, «E. Terry and her Secret Self», London 1931, p. 122.

²² Die verwirrende Vielzahl gegensätzlicher Interpretationen, die der Begriff der Uebermarionette in der Kritik erfahren hat, geht auf Craigs widersprüchliche Aussagen darüber zurück. Eine vorläufige Klärung hat D. Bablet versucht, in Bablet, op. cit., p. 119 ff.

darstellerische Dimension erschliesse. Die Uebermarionette als das Ideal der schauspielerischen Möglichkeiten verbinde höchste Präzision mit intensivster Aussage, wie es in gleichem Masse nur noch dem Maskenspiel und dem Tanz gelinge.²³

Damit hatte Craig die letzte Perfektion der schauspielerischen Mittel, so wie er sie forderte, auf die Gestalt der Uebermarionette übertragen. Was ihm selbst als Schauspieler nicht gelungen war, sollte in der Idealfigur möglich werden. Es scheint oft so, als habe Craig mit der Schaffung der Uebermarionette an seinem eigenen schauspielerischen Unvermögen Rache genommen.²⁴

Die Entscheidung

Craigs wachsende Einsicht, dass Irving eine Linie zu ihrem absoluten Ende geführt hatte, an das sich nur noch das Plagiat, nicht aber eine Steigerung anschliessen liess, war der Grund der Krise, die zur Trennung vom Ensemble des «Lyceum» führte. Der Weg einer Nachfolge in der vorgezeichneten Tradition erschien Craig als versperrt, und eine originale Eigenleistung hielt er nur noch auf neuem Boden, von einem neuen Nullpunkt aus, für möglich: «Henry Irving was the full stop to a period in a long chapter of the stage's history — we have begun a new chapter.»¹ Die neugewonnene Freiheit von den Fesseln der aufreibenden Arbeit an Irvings Theater nutzte Craig zunächst dafür, die während der «Lyceum»-Jahre vernachlässigte Lektüre nachzuholen. Einen Teil der später auf mehrere Tausend Bände angewachsenen Bibliothek baute Craig in jenen Jahren zwischen 1897 und 1900 auf. Doch das Lesen und das Studium der in erster Linie theaterhistorische Fragen behandelnden Bücher entsprach nicht dem nach öffentlicher Anerkennung drängenden Craig. Er selber hat in seinen Erinnerungen betont, dass er gerade in jener Zeit der enttäuschten Schauspielerhoffnung den Ehrgeiz gehabt habe, sich mit einer eigenständigen Leistung vor der Öffentlichkeit zu bewähren.²

²³ Vgl. dazu besonders «The Mask», 1908, vol. I., n. 2.

²⁴ Vgl. dazu auch Irving Wardle, «Hamlet and Gordon Craig», in «The Times Saturday Review», 2. Dezember 1967.

¹ Gordon Craig, «Henry Irving», a.a.O., p. 201.

² «Being an actor, though now no longer acting, the need for appearing before the public was still curiously strong in me.» In «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 191.

Die durch die Begegnung mit William Nicholson und James Pryde geförderte Arbeit als Zeichner und Graphiker bot ihm zunächst ein Feld der Betätigung, das seinen künstlerischen Ehrgeiz befriedigte und die nötige finanzielle Basis für seine Freiheit schuf. Die unabhängige Mitarbeiterschaft an verschiedenen Zeitungen stillte aber seinen Wunsch nicht, mit seinem Namen wieder an die Öffentlichkeit zu treten. So entschloss er sich 1898 zur Herausgabe einer von ihm redigierten, und zum grössten Teil mit eigenen Beiträgen versehenen Zeitschrift mit dem Namen «The Page».³

Craigs erstes publizistisches Organ lässt sich als eine Zeitschrift charakterisieren, die noch ganz undogmatisch, und damit sich stark von der späteren «The Mask» abhebend, Holzschnitte und Zeichnungen mit Texten, meist Zitaten, verband. Das kämpferische Element, das seine Schriften nach 1900 kennzeichnete, findet sich hier nur in Ansätzen. «The Page» bedeutete ihm zunächst einfach ein Forum, auf dem sich seine Freunde vom «New English Art Club» mit ihren neuen graphischen Arbeiten vorstellen konnten. Die Tatsache, dass er in so starkem Masse Zitate sprechen liess, mag auf die Unsicherheit und das verlorene Selbstvertrauen deuten, die dem Bruch mit dem «Lyceum» gefolgt waren.⁴ Craig war in dieser Zeit auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. Das graphische Handwerk bot dazu eine Möglichkeit, die auch für die spätere Theaterarbeit wichtig werden sollte. Dazu kam als zweiter entscheidender Eindruck die Begegnung mit Martin Fallas Shaw. Durch ihn, dem Craig seine Dankbarkeit in den Erinnerungen mehrmals gezollt hat, wurde er in die Welt der Musik eingeführt, die für seine ersten Regieaufgaben von so entscheidender Bedeutung werden sollte.⁵ Die Arbeit als Zeichner und Holzschneider, das plötzlich erwachte Interesse an der Musik und die mehrjährige Erfahrung als Schauspieler liessen bei Craig den Wunsch aufkommen, die drei Künste zueinander in Beziehung zu setzen, sie gemeinsam wirken zu lassen. Was lag da

³ Die Craig-Bibliographie von Fletcher/Rood, a.a.O., orientiert über die unregelmässig erschienenen Nummern dieser Zeitschrift.

⁴ Vgl. dazu Edward Craig, op. cit., p. 113: «He (Craig) felt he must keep 'The Page' going at all costs, since it was his only contact with the public, . . .».

⁵ Ueber das Verhältnis Craig — Martin Shaw siehe besonders Edward Craigs Biographie seines Vaters, a.a.O., passim, und die Erinnerungen Martin Shaws, «Up to now», London 1929.

näher, als aus eigenen künstlerischen Mitteln eine Aufführung zu wagen? Craig scheint durch die Erfolge seiner Tätigkeit als Illustrator und durch die Freundschaft mit Martin Shaw sein Selbstvertrauen wieder gefunden zu haben. Nach seiner Trennung von der Bühne entschied er sich für einen neuen Versuch, und so kündigte die letzte Nummer von «The Page», die noch vor der Jahrhundertwende erschien, die Gründung der «Purcell Operatic Society» an, mit den Namen von Martin F. Shaw und Gordon Craig als Gründungsmitgliedern.⁶

⁶ «The Page», Bd. II., Nummer 3, 1899.

III. DER BÜHNENREALISMUS IN CRAIGS JUGENDJAHREN

1. *Charles Kean: Ein Vorläufer*

Die Kindheits- und Jugendjahre Edward Gordon Craigs fallen in die letzte Spanne der Regierungszeit der Monarchin, die einer ganzen Epoche der neueren englischen Geschichte ihren Namen gegeben hat.¹ Was wir heute gewohnt sind, als eine Einheit das «viktorianische Zeitalter» zu nennen, erweist sich jedoch als eine Periode gewaltiger Umgestaltungen, die das Profil Englands in wenigen Jahrzehnten grundlegend veränderten. Politisch war durch das Aufkommen von ausserparlamentarischen Körperschaften das Parlament vor schwierige Entscheidungen gestellt. Darüberhinaus war die irische Frage, die in der grossen Hungersnot von 1845/46 ihre gefährlichste Zuspitzung erfahren hatte, ein weiteres Problem, mit dem sich das Parlament immer von neuem beschäftigen musste. Aussenpolitisch blieb der trotz empfindlichen Rückschlägen weitergetriebene Ausbau des Empire das Kernstück der internationalen diplomatischen und militärischen Aktivität. Auch auf sozialem Gebiet ergaben sich entscheidende Gewichtsverschiebungen. Die Erschliessung neuer Märkte und das sprunghafte Wachstum einer auf wenige Städte beschränkten Industrie, brachten das überlieferte wirtschaftliche Gefüge ins Wanken. Das schlagartige Anwachsen der Bevölkerungszahl, die sich allein in den Jahren zwischen 1837 und 1887 verdoppelt hatte, schuf akute ökonomische und soziale Probleme. So erweist sich die Zeit von Viktorias Herrschaft als eine Periode ausserordentlicher Dynamik, in der die ersten harten Kämpfe, die sich einer aufstrebenden Industriegesellschaft stellen, ausgetragen wurden. Die Vielgestaltigkeit und Dynamik, die das politische, wirtschaftliche und soziale Leben unter Viktorias Regentschaft ausmachten, blieben nicht ohne Wirkung auf das Theater der Zeit. Sowohl was die dramatische Produktion betraf, als auch im Hinblick auf die Bühnenpraxis und die Zusammensetzung des Publikums, traten weitreichende Veränderungen ein.² Als eine

¹ Einen knappen Abriss dieser Zeitspanne gibt Allardyce Nicoll, «A History of Late Nineteenth Century Drama», Cambridge 1959, p. 7 ff.

² Siehe hierzu besonders A. Nicoll, op. cit., p. 27 f. und p. 73 f.

der wichtigsten erwies sich in der Folgezeit das erst nach langen und hartnäckigen Kämpfen durchgebrachte Gesetz der «Theatre Regulation Act» von 1843, das die Vorrechte der beiden traditionellen Häuser, «Drury Lane» und «Covent Garden» endgültig beseitigte. Die Brechung dieses Monopols wurde zur Voraussetzung für den Aufschwung, den das Theater besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erlebte. Die sozialen Spannungen, die den Jahren nach dem Inkrafttreten der «Theatre Regulation Act» folgten, hatten die Wirkung, dass zunächst zwischen 1845 und 1866 der Bau neuer Theater gänzlich unterblieb. Erst mit dem Beginn der politischen Konsolidierung setzte eine reiche Theaterbautätigkeit ein. Die Grösse der Zuschauermassen wuchs in gleichem Masse wie die Bevölkerungszahl der Hauptstadt. Besonders den bisher vom Theaterleben der Innerstadt getrennten Bewohnern der Vororte wurde es nun möglich, durch das neu ausgebaute Netz der öffentlichen Verkehrsmittel die Theater Londons zu besuchen und doch wieder sicher nach Hause zu gelangen. Die 1855 gegründete «London General Omnibus Co.» und die «Metropolitan Railway», die 1863 ihren Betrieb aufnahm, spielten in diesem Prozess der Erweiterung des Publikumskreises auf die Bevölkerung der «suburbs» eine wichtige Rolle. Doch neben der Ueberwindung sozialer und geographischer Barrieren galt es für eine bestimmte Gesellschaftsschicht, das dem Theater gegenüber erwiesene Misstrauen zu überwinden. Das Vorurteil besonders der oberen Schicht des Bürgertums begann sich erst zu einem positiveren Verhältnis zu wandeln, als die Königin selbst ihre Gunst den Theatern zuwandte.³ Ihre regelmässigen Theaterbesuche in der Innerstadt und die privaten Aufführungen, die sie von 1849 an jährlich auf Schloss Windsor durchführen liess, trugen wesentlich zur Aufwertung des Theaters als Institution bei.⁴

Zum Leiter der Aufführungen in Windsor war Charles Kean gewählt worden, der neben seinem verpflichtenden Namen auch schon eine erfolgreiche Laufbahn als Schauspieler aufzuweisen

³ Ueber den Wandel in der Haltung der Aristokratie und des höheren Bürgertums zum Theater siehe A. Nicoll, *op. cit.*, p. 5 f. und p. 9 ff., wo auch das gewandelte Verhältnis der Kirche erwähnt wird.

⁴ Ein kritisches Bild von Viktorias Verhältnis zum Theater entwirft Alan S. Downer, «The Eminent Tragedian, W. C. Macready», Harvard University Press 1966, p. 168.

hatte.⁵ Doch war es nicht als Schauspieler, dass Kean sein Ansehen und seine Bedeutung gewann. Wohl hatte er das väterliche Erbteil an schauspielerischer Begabung übernommen, aber ihm fehlte das hohe Mass an persönlicher Strahlkraft, das seinem Vater zum Ruhm verholfen hatte. Charles Kean war einsichtig genug, die Kluft zwischen seinem eigenen Talent und der darstellerischen Genialität des Vaters zu erkennen, und so wandte er sich der Doppeltätigkeit als Schauspieler und Theaterleiter zu. Als «actor manager» oder «manager actor», wie Craig ihn nannte, wuchs Kean zu einer der zentralen Figuren im Londoner Theaterleben der Jahrhundertmitte heran.⁶ Anders als sein Vater Edmund, der sich vom fahrenden Komödianten mit Zirkuserfahrung zum gefeierten Schauspieler emporgearbeitet hatte, genoss Charles Kean eine klassische Ausbildung in Eton. Diese gründliche Schulung förderte wohl kaum den Schauspieler in ihm, hinterliess aber doch deutlich ihre Spuren in seiner Leistung als Bühnenreformer.⁷

Die Reformen, die seine Arbeit kennzeichnen, betreffen sowohl die schauspielerische Darstellung, als auch die Regie und Szenerie. Als Schauspieler hatte Kean begonnen. Er war noch vertraut mit der Dominanz der schauspielerischen Leistung, die das Theater der Romantik gekennzeichnet hatte.⁸ Sein Vater selbst war einer der Hauptvertreter dieser Tendenz gewesen, die verschiedenen Elemente einer Aufführung der Wirkung eines einzelnen Spielers unterzuordnen. Charles Kean war bestrebt, diesem mangelnden Zusammenspiel all der an einer Aufführung beteiligten Kräfte entgegenzuwirken.⁹ Dazu sollte eine sorgfältige Zusammensetzung des Ensembles, eine disziplinierte Probenarbeit und

⁵ Ein besonders aufschlussreiches Bild vom Schauspieler und Theaterleiter Kean zeichnet E. Terry in ihren Erinnerungen, a.a.O., auf die hier mehrere Male verwiesen wird.

⁶ In einer Gegenüberstellung mit Henry Irving, den Craig «einen Schauspieler durch und durch» nennt, bezeichnet er Charles Kean in erster Linie als einen «manager actor» in G. Craig, «Henry Irving», a.a.O., p. 142.

⁷ Vgl. dazu E. Terry, op. cit., p. 9: «... (Kean) did go to Eton, ... and when he undertook the management of the «Princess's Theatre», he turned his classical education to account.»

⁸ Zu diesem starken Akzent auf der schauspielerischen Einzelleistung im englischen Theater der Romantik siehe auch Heinz Kindermann, op. cit., p. 97 ff.

⁹ Wie stark Keans Ehrgeiz war, die verschiedenen Elemente einer Aufführung zur Synthese zu binden, schildert Ellen Terry, op. cit., p. 9.

eine verlängerte Probenzeit beitragen. Keans anfangs gezeigter Einsatz für die Bildung und Erhaltung eines festen Ensembles erwies sich in der Folge als unfruchtbar. Das durch die massiv erhöhten Aufführungskosten notwendig gewordene «Long Run System» begünstigte die Tendenz der Auflösung fester Schauspieltruppen zugunsten von ad hoc gebildeten Ensembles. Kean war damit seinem Ideal vom aufeinander abgestimmten Zusammenspiel und vom Wert des Ensemblegeistes untreu geworden, versuchte aber, diesen Verlust mit einer vermehrten Sorgfalt bei der Vorbereitung jeder Aufführung wettzumachen. In diesem Bestreben, während der Probenzeit intensiv zu arbeiten, zeigen sich die ersten Ansätze einer Entwicklung, die zu Irving führt und ihre äusserste Zuspitzung in einzelnen Forderungen Craigs gefunden hat. Die Herausbildung eines eigentlichen Regisseurs, der nicht mehr nur «primus inter pares» unter den Schauspielern ist, sondern als eine unabhängige Kraft die Elemente der Aufführung koordiniert, hatte damit begonnen.¹⁰ Von Ellen Terry, einer direkten Zeugin von Keans Arbeit, wissen wir, wie leidenschaftlich sich der Leiter des «Princess's Theatre» um jede Aufführung bemühte.¹¹

Keans Auseinandersetzung mit dem aufzuführenden Stück begann schon lange vor den Bühnenproben. Das genaue Studium des Textes und die Beratungen mit den Experten, die er zur Klärung von Fachfragen heranzog, schienen ihm notwendige Vorbedingungen einer ernsthaften Arbeit an der Inszenierung. Dabei gestaltete sich Keans Zusammenarbeit mit den Historikern besonders lebhaft, da ihm historische Genauigkeit in Bild und Kostüm als unerlässlich erschien.¹² Für seine Inszenierung von *The Winter's Tale* (1856) drang er darauf, die Dekoration nach den Ergebnissen der archäologischen Forschung anfertigen zu lassen, und drei Jahre später konnte er, anlässlich eines Banketts zum Abschluss der Spielzeit, stolz von seiner Arbeit sagen: «I may safely assert that in no single instance have I ever permitted historical truth to be sacrificed to theatrical effect.»¹³ Aber nicht

¹⁰ Vgl. dazu André Veinstein, op. cit., p. 119 ff. über den Prozess der Herausbildung des Regisseurs aus dem Arbeitskollektiv.

¹¹ Ellen Terry, op. cit., p. 9 ff.

¹² ibid. p. 10, wo als Mitarbeiter «Planché, the great authority in historical costume» erwähnt wird.

¹³ Zitiert bei J. W. Cole, «Charles Kean», London 1891, p. 112.

nur in der Architektur des Bühnenbildes, sondern auch in der Kostümgestaltung, den Requisiten, den Sitten und Gebräuchen strebte Kean eine grösstmögliche Annäherung an die vom jeweiligen Drama geforderte Epoche an. Die Rechenschaftsberichte, die von der gewissenhaften Arbeit der Experten Zeugnis ablegen, fügte Kean den Programmen bei, um das Unternehmen mit «schöner Gelehrsamkeit» zu rechtfertigen.¹⁴ Die unbedingte Verpflichtung zu historischer Treue blieb aber nicht das einzige Ziel von Keans Inszenierungspraxis. Vielmehr sollte mit einem kostspieligen Aufwand das neugewonnene Vertrauen des oberen Bürgertums zum Theater belohnt werden. Die Prachtentfaltung, die Keans Aufführungen im «Princess's Theatre» kennzeichnen, mögen manchem schwächeren Stück zur Wirkung verholfen haben, aber die an Keans Bühne mit so viel Eifer gepflegten Dramen Shakespeares hatten unter dieser szenischen Ueberbelastung nur zu leiden.¹⁵ Kean führte die Shakespeare-Inszenierung weg vom Sprech- und Gebärdenspiel zum Schau-Spiel, in dem die optischen Eindrücke überwiegen. Er spürte allen irgendwie ins Visuelle übersetzbaren theatralischen Elementen nach, und verwandelte oft selbst nur in Berichtform wiedergegebene Ereignisse in «lebende oder wandelnde Bilder».¹⁶ Die vermehrte Bedeutung von Dekor und Kostüm, Requisit und Theatermaschinerie hatte zur Folge, dass das Wort des Dichters vernachlässigt wurde, da die Aufmerksamkeit des Publikums stark auf das mit den Augen Erfassbare gerichtet war. Zudem hatte die komplizierte und schwerfällige Szenerie oft zu entstellenden Umstellungen und Kürzungen der originalen Textvorlage geführt. Eine solche einseitige Akzentverlagerung erweckte bei manch einem Kritiker den Anschein, als ob der Text nur ein fortlaufender Kommentar zu den Schaustellungen wäre, nicht aber die Szenerie und das Kostüm Ergänzung oder Erläuterung des Textes.¹⁷ Der alternde

¹⁴ Die Charakterisierung «schöne Gelehrsamkeit» findet sich bei R. Stamm, «Geschichte des englischen Theaters», Bern 1951, p. 333.

¹⁵ Vgl. dazu A. S. Downer, op. cit., p. 179, wo das Resultat von Keans Arbeit an *The Tempest* mit «ultimate absurdity» charakterisiert wird.

¹⁶ Vgl. dazu H. Kindermann, op. cit., p. 93, wo erwähnt wird, wie Kean es verstand, selbst den Chorus von *Henry V* in optische Eindrücke umzuformen.

¹⁷ Macready hat sich in seinen Erinnerungen kritisch mit diesem bei Kean beobachteten Missverhältnis auseinandergesetzt. Siehe dazu Downer, op. cit., p. 229.

Macready, der sich um die Wiederherstellung der Originaltexte so verdient gemacht hatte, musste in Charles Kean einen Verletzer dieses Ideals der Ehrfurcht vor dem dramatischen Text sehen, und er hat mit seinem Spott für Keans eigenmächtige Praktiken nicht gespart.¹⁸ Diese Tendenz zur Ueberbewertung der optischen Effekte entwickelte sich zu einer gefährlichen Verselbständigung des szenischen Elements. Kean war für diese Entwicklung mitverantwortlich. Die Kluft, die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zwischen Dramentext und szenischem Beiwerk in beängstigender Masse zu vertiefen begann, lässt sich schon in Keans Arbeit für das «Princess's Theatre» beobachten. Die Manipulationen an der dichterischen Vorlage und die gewaltigen Opfer an Arbeit und Geld, die für das szenische Element gebracht wurden, blieben nicht ohne Wirkung auf die verschiedenen Sparten des Theaterbetriebes. Während sich die Szenenbildner der raffinierten gewordenen Mechanik des Bühnenapparates bedienten, um den möglichen Effekten immer neue Variationen zu geben, hatten die Schauspieler die schwierige Aufgabe, gegen das Uebermass an szenischem Beiwerk ihre eigene Aussage zur Geltung zu bringen. Gerade an diesem Punkt, der Befreiung des Schauspielers von einer als Ballast empfundenen szenischen Umwelt, hat später die Kritik an Kean angesetzt.¹⁹

2. Herzog Georg II. von Meiningen

Die Impulse, die von Keans Arbeit ausgingen, erfuhren in der Arbeit Henry Irvings ihre stärkste Resonanz. Keans Einfluss blieb aber nicht auf die Theater Englands beschränkt, sondern reichte weit in den Kontinent und wirkte besonders stark in

¹⁸ Vgl. dazu auch: «After reading a description of Kean's revival of *The Winter's Tale* . . . he (Macready) concluded with a sigh that the accessories had swallowed the poetry and action». Zit. bei Downer, op. cit., p. 251.

¹⁹ Es war besonders Craig, der fast ein halbes Jahrhundert später in scharfer Form auf diese Entfremdung von Schauspieler und szenischer Umwelt, die sich im spätrealistischen Theater so gefährlich entwickelt hatte, aufmerksam gemacht hat. Vgl. dazu besonders G. Craigs Forderung nach einer «unity of effect», die einen Grundgedanken von «The Art of the Theatre» bildet.

Deutschland.¹ Dort war es in erster Linie Friedrich Haase, der Intendant des Leipziger Stadttheaters, der, was den szenischen Aspekt betraf, drei von Keans Inszenierungen, nämlich *Richard III.*, *Hamlet* und *The Merchant of Venice*, recht eigentlich kopierte. Aehnlich stark abhängig vom englischen Vorbild erweisen sich bei einer Durchsicht der Regiebücher die Arbeiten Dingelstedts in den fünfziger Jahren für das Weimarer Hoftheater.

Angeregt durch die Versuche Haases und Dingelstedts, in erster Linie aber direkt beeinflusst von Keans «revivals», hatte sich Herzog Georg II. von Meiningen die Aufgabe gestellt, den Aufführungen im «Princess's Theatre» eine ebenbürtige Leistung auf der deutschen Bühne an die Seite zu stellen.² Das herzogliche Theater in Meiningen entwickelte sich unter Georgs Führung schnell von einer Bühne mit provinziellem Niveau zu einem der Zentren des deutschen Theaterlebens. Der Ruhm der Truppe hatte sich im Inland schon so weit gefestigt, dass von 1874 an regelmässig Gastspiele ins Ausland unternommen werden konnten, wobei besonders das Moskauer Gastspiel durch den Einfluss auf den jungen Stanislavski Bedeutung erlangte. Die Leistungen der Meininger wurden bald zu einem Begriff für bestimmte Erscheinungen der Bühnenpraxis. Drei Punkte ihrer Arbeit waren es, die das Interesse, die Bewunderung, aber auch die Kritik weckten.

Der erste betraf die Pflege des Ensemblespiels. Herzog Georgs Absicht war es, dem Typus der Aufführung entgegenzuwirken, der besonders in der Metropole Berlin gepflegt wurde, und der die schauspielerische Einzelleistung auf Kosten vieler kleinerer Rollen in den Mittelpunkt stellte. Er traf sich in diesem Bemühen mit Charles Kean, der gegenüber den Exzessen der romantischen Schauspielertradition den Wert der Ensembleleistung betont hatte. Die Sorgfalt, mit der das in allen Feinheiten abgestimmte Zusammenspiel der Rollenträger gepflegt wurde, blieb ein Hauptcharakteristikum der Meininger.³ Das grosszügige Mä-

¹ Den Einfluss Keans auf das deutsche Theater, besonders auf die Meininger Hofbühne, untersuchen E. L. Stahl in «Der englische Vorläufer der Meininger, Charles Kean als Bühnenreformer», Festschrift L. Geiger, Berlin 1918, p. 438—448, und aus neuester Sicht Muriel St. Clare Byrne «Charles Kean and the Meininger Myth» in «Theatre Research», vol. VI, No. 3, 1964, p. 137—153.

² Das noch heute aufschlussreichste Werk über die Leistung der herzoglichen Truppe ist Max Grubes «Geschichte der Meininger», Berlin 1926.

³ Vgl. dazu Max Grube, op. cit., p. 32 ff.

zenatentum des Herzogs erlaubte eine von finanziellem Druck freie, und daher lange Probenzeit, in der erst die Bildung des Ensemblegeistes möglich wurde. In Ludwig Chronegk, der ursprünglich als junger Komiker der Truppe des Herzogs beigetreten war, fand Georg von Meiningen den idealen Praktiker dieser Idee vom Zusammenspiel aller schauspielerischen Kräfte im Ensemble. Chronegks intensive und hartnäckige Arbeit an der Schulung des Spielkörpers zeigte sich besonders in der Gestaltung von Massenszenen, deren sichere und effektvolle Führung bald zu einem in der Presse vielbewunderten Element der Meininger Auführungen wurde. Die Statisten der Massenszenen unterwarf Chronegk der gleichen Probedisziplin und der gleichen Probenlänge wie die Träger der Haupt- und Nebenrollen. Die lange Vorbereitungszeit erlaubte es, gerade in den Massenszenen eine sorgfältig geplante und erprobte dynamische Wirkung zu erzielen. Chronegk teilte, um die Dynamik in einer Masse zu steigern, die Gesamtheit der Statisten in kleinere Gruppen auf, die jeweils von einem Schauspieler angeführt wurden. Die Plastizität, die durch diese Aufteilung in kleinere Sprech- und Bewegungseinheiten erreicht wurde, hat auch die englische Kritik hervorgehoben, als die Meininger 1881 in London gastierten.⁴

Die zweite Eigenheit der Meininger, die schon von den Zeitgenossen bewundert wurde und zum Nachruhm der herzoglichen Truppe beitrug, betraf das Streben nach historischer Treue in Bild, Kostüm und Requisit.⁵ Herzog Georg führte damit eine Tradition weiter, die Charles Kean zu einem ersten Höhepunkt gebracht hatte. Wie sein englischer Kollege, so überliess auch der Prinzipal der Meininger Truppe keine Einzelheit der szenischen Ausgestaltung dem Zufall, sondern erstrebte in mühseliger Kleinarbeit die grösstmögliche Annäherung an die Zeugnisse der jeweils darzustellenden Epoche. Für die Erstellung des Bühnenbildes bedeutete dies ein genaues Studium der architektonischen Gegebenheiten einer bestimmten Zeitperiode, und die Erprobung aller technischen Möglichkeiten, diese Epoche wieder auf der Bühne erstehen zu lassen. Im Verlangen nach historischer Authentizität wurden keine Mühen gescheut. Als die Truppe eines der besonders im Ausland erfolgreichen Stücke ihres Repertoires,

⁴ Vgl. dazu M. St. Clare Byrne, *op. cit.*, *passim*.

⁵ Vgl. dazu Max Grube, *op. cit.*, p. 41.

Shakespeares *Julius Cäsar*, vorbereitete, entwarf der Bühnenbildner Brückner eine Szenerie, die sich streng an die Dokumente Viscontis, des Konservators der antiken Baudenkmäler in Rom, anlehnte.⁶

Von dieser Forderung nach historischer Treue war auch die Gestaltung der Kostüme bestimmt. In Büchern zur Kostümkunde wurde zunächst nach Vorlagen gesucht. Hatte man diese gefunden, so hieß es, die dazugehörigen Stoffsorten zu beschaffen. Der Herzog zögerte bei diesem perfektionistischen Arbeitsvorgang nicht, Seide und Brokat in Lyon und Genua zu kaufen, ja selbst eigene Stoffe herstellen zu lassen, wenn das Angebot der Händler seinen Vorstellungen nicht entsprach.⁷ Auch was das Requisite betraf, blieb nichts dem Zufall überlassen. Die Möbel wurden eigens nach den jeweiligen historischen Belegen angefertigt, während ein der Theaterwerkstatt angehöriger Spezialist für die richtige Auswahl der Waffen verantwortlich war. Die historisch exakte Nachbildung von Kostüm und Requisite war jedoch nur der Ausgangspunkt für die bezweckte Wirkung. Erst das richtige Tragen ergänzte die vorangegangenen kostüm- und waffenkundlichen Studien, weshalb ein nicht unbeträchtlicher Teil der Probenzeit dem gelöst und entspannt wirkenden Bewegen in den meist schwerfälligen Kostümen und dem fachmännischen Hantieren mit Waffen gewidmet war.⁸

So absolut uns das Streben der herzoglichen Truppe nach historischer Treue in Bild, Kostüm und Requisite erscheinen mag, so deutlich zeigen uns die von den Aufführungen überlieferten Zeugnisse, wie der Wille zur schönen Bildwirkung dem rein akademischen Historismus entgegenwirkte.⁹ Standen auf der einen Seite die verpflichtenden Forderungen des sogenannten «Meininger Kodex», so wurden diese Postulate auf der anderen Seite durch die Berücksichtigung künstlerischer Kriterien in ihrer Starrheit wieder gelockert. Es zeigt sich in diesem Gegenüber die gleiche Paradoxie, die schon bei Charles Kean beobachtet werden konnte: Während das Gebot der historisch exakten Darstellung in der szenischen Gestaltung eine umfangreiche und sorgfältige

⁶ *ibid.*, p. 44.

⁷ *ibid.*

⁸ *ibid.*, p. 46.

⁹ Vgl. dazu M. St. Clare Byrne, *op. cit.*, p. 67.

Vorarbeit mit Kennern der Vergangenheit erforderte, liessen Szenen- und Kostümbildner doch ihr malerisches Ideal wirksam werden. Herzog Georg selbst war massgeblich an dieser auch künstlerische Gesichtspunkte berücksichtigenden Szenengestaltung beteiligt. Als Schüler von Kaulbach war der Herzog schon früh mit der deutschen Schule der romantischen Historienmalerei vertraut geworden, wobei die Zeichnung seiner künstlerischen Anlage eher entsprach als die Malerei. Schon die vielen Skizzen, die uns heute erhalten sind, und von denen sich Brückner bei der Ausarbeitung des Bühnenbildes leiten liess, kennzeichnen den Leiter des Hoftheaters als einen Zeichner von aussergewöhnlich theatergerechtem Sinn.¹⁰ Das Auffallendste an den Zeichnungen und Entwürfen des Herzogs zu den Bühnenbildern ist nämlich, dass sie nur in den seltensten Fällen auf die Darstellung des Bildes allein beschränkt bleiben. Beim weitaus grössten Teil der Skizzen wird die Figur des einzelnen Schauspielers, wie auch kleinere und grössere Gruppierungen, in den Bühnenplan einbezogen, wobei der Eindruck entsteht, dass die menschliche Figur die szenische Umwelt bedinge, und das Bühnenbild umgekehrt die Gestalt des Schauspielers. Das Bühnenbild hört damit auf, einen absoluten Eigenwert zu besitzen, da die Autonomie relativiert wird durch den Einbezug der menschlichen Figur.¹¹ Diese Vorstellung von der Einheit des szenischen Bildes erschien in dieser Konsequenz mit den Meinigern zum ersten Mal im 19. Jahrhundert. Was uns heute durch die Bühnenskizzen Karl von Appens und Caspar Nehers vertraut geworden ist, bedeutete für die Meininger die erneute notwendige Betonung einer vernachlässigten Grundregel der Bühnenpraxis. Das Streben nach einer einheitlichen szenischen Gesamtwirkung mag zum Teil auch den von den Meinigern gepflegten Historismus erklären, dessen Wurzeln demnach nicht ausschliesslich in einem falsch verstandenen Verhältnis zur Geschichte liegen. Um die vollkommene Einheit des szenischen Bildes zu sichern, musste jedes auch noch so geringfügig erscheinende Detail von Bild, Kostüm und Requisit aufeinander abgestimmt sein, da erst dann der erstrebte geschlossene

¹⁰ Die Zeichnungen Georgs von Meiningen sind heute in der Sammlung des Institutes für Theaterwissenschaft der Universität Köln untergebracht.

¹¹ Vgl. dazu Denis Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», Paris 1965, p. 51: «Le décor ne prend sa valeur que pour autant qu'il aide l'acteur, accroît la puissance de l'action dramatique, clarifie les situations et les mouvements.»

Gesamteindruck erreicht werden konnte. Das vom Herzog in immer wieder neuen Skizzen studierte Verhältnis von Schauspieler und szenischer Umwelt, und die Erprobung der gewonnenen Einsichten in der Arbeit auf der Bühne, trugen entscheidend dazu bei, dass die Schauspieler der Meininger Truppe einen stärker ausgeprägten Sinn für die Bewegungsmöglichkeiten im Bühnenraum entwickelten, als ihre Kollegen von andern Theatern.¹² Das als dynamisches Zusammenspiel konzipierte Verhältnis zwischen Spieler und Bild erlaubte es Chronégk als Regisseur, alle Möglichkeiten zu nutzen, die sich aus der architektonisch gegliederten Szene ergaben. Die Terrassierung der Grundfläche, die vom dramatischen Geschehen jeweils geforderten Auftrittsorte und die kubischen Bühnenelemente blieben nicht dekoratives Beiwerk, sondern wurden durch die Abstimmung auf Figur und Bewegung der Spieler in den Bühnenvorgang integriert. So bleibt als Aspekt, der die Arbeit der Meininger noch heute interessant macht, nicht die Pedanterie, mit der die historische Treue gepflegt wurde, auch nicht in erster Linie die unbedingte Hingabe an die Idee des Ensemblespiels. Die eigentliche Leistung liegt vielmehr in der Konzeption und Durchführung der Vorstellung einer vollkommenen szenischen Einheit, in der die verschiedenen an einer Aufführung beteiligten Elemente sich organisch zu einer Einheit des Effekts zusammenschliessen. In diesem Punkt bedeutet die Arbeit der Meininger Hofbühne weit mehr als eine Episode der deutschen Theatergeschichte, weil sie auf die Leistung so verschiedenartiger Bühnenpraktiker wie Richard Wagner, Gordon Craig und Max Reinhardt ihren Einfluss genommen hat.¹³

Das auf der Meininger Hofbühne gepflegte Stilideal wäre in seiner Wirkung beschränkt geblieben, hätten nicht Gastspielreisen nach Berlin und in das weitere Ausland die Arbeit der herzoglichen Truppe über die engen Grenzen Thüringens getragen. So verschiedenartig auch die nationalen Voraussetzungen in den von der Truppe besuchten Ländern waren, so einhellig wurde, trotz allen Einwänden, das Neue erkannt und gewürdigt, mit dem die

¹² Dass beim Londoner Gastspiel, trotz der erst am Ort rekrutierten Statisten, die Massenszenen beeindrucken konnten, zeugt für die Energie, mit der Chronégk gerade um die Bewegungsführung grösserer Gruppen besorgt war.

¹³ Zur Wirkung der herzoglichen Truppe siehe Denis Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 54 f., unter dem Titel «Influence des Meininger».

Meininger die Theaterpraxis bereichert hatten. Die Reflexe in der Presse zum Londoner Gastspiel von 1881 zeigen die ganze Reichweite des Urteils von kritischen Vorbehalten bis zur begeisterten Würdigung.¹⁴ Von allen jedoch, selbst von den Kritikern, die aus ihrer ablehnenden Haltung keinen Hehl machten, wurde die Herausforderung erkannt, die das Beispiel der Meininger für die englische Bühnenpraxis der achtziger Jahre bedeutete. Die gefeilte rhetorische Schulung, das abgewogene Ensemblespiel, die disziplinierte Führung in den Massenszenen, das Streben nach historischer Treue, und die strenge Einheit der Bildwirkung forderten immer wieder zum Vergleich mit der in den Londoner Theatern geübten Praxis. So rege sich die Auseinandersetzung der Pressekritik mit dem Gastspiel gestaltete, so lebhaft reagierten auch die Vertreter des Theaters selbst. Wenn auch später über den Grad des Einflusses verschiedene Ansichten vertreten wurden, so zeigte sich doch in der Arbeit einiger englischer Theaterpraktiker deutlich die Spur, die das Meininger Gastspiel in London gelassen hatte. Unter den Schauspielern, Regisseuren und Bühnenbildnern, auf die das Beispiel der Meininger anregend wirkte, befand sich auch Henry Irving.¹⁵

3. *Henry Irving: Der Vollender*

Irving war 42jährig, als die Meininger Truppe im «Drury Lane Theatre» gastierte. Er war als junger Schauspieler mit einer Tradition vertraut geworden, die sich seit Charles Keans Tätigkeit am «Princess's Theatre» zur beherrschenden Stilrichtung in der Inszenierungspraxis entwickelt hatte. Der Bühnenrealismus, wie er besonders in Keans «revivals» gepflegt wurde, blieb auch für Irving als Regisseur die verpflichtende Norm, der er jedoch seine eigenen Akzente zu geben wusste. Die deutsche Variante des Bühnenrealismus, wie ihn die Meininger verkörperten, sowie die Form, die in Charles Kean ihren ersten grossen englischen Vertreter gefunden hatte, wirkten sich gleichermassen auf die 1882

¹⁴ Vgl. dazu Muriel St. Clare Byrne, «What we said about the Meiningers in 1881», a.a.O., besonders William Archers differenziertes Urteil über *Julius Caesar*, p. 69 ff.

¹⁵ Ueber die Verbindung der Meininger zu den englischen Spätrealisten, besonders zu Irving, siehe E. L. Stahl, op. cit., p. 442 f.

begonnene Serie von Irvings grossen Inszenierungen am «Lyceum» aus.

Am deutlichsten unterschied sich die Arbeit der Meininger von der Irvings in der Behandlung des Schauspielers als Element einer Aufführung in ihrer Ganzheit. Während für die herzogliche Truppe der einzelne Schauspieler, unabhängig von seiner Rollen gröse, sich dem Gesetz des Zusammenspiels zu beugen hatte, war bei Irving deutlich eine Tendenz zu beobachten, die zur absoluten Herrschaft eines oder zweier Schauspieler innerhalb der Truppe führte. Damit befand sich Irving in der Nachfolge Keans, dessen Einführung des «Long Run Systems» den Ansatzpunkt für die Vernachlässigung einer organischen Ensemblebildung geboten hatte. Irving musste sich darüber hinaus dem Diktat des als kommerzielles Unternehmen geführten «Lyceum» fügen, das auf die Zugkraft seines Namens baute, und die Besetzung der kleineren Rollen vernachlässigte. Diese Entwicklung zum «star-system» kam aber Irvings egozentrischer Art entgegen. Er war sich nicht nur seiner aussergewöhnlichen schauspielerischen Mittel bewusst, sondern war auch bestrebt, diese Vorzüge recht unbekümmert um die anderen Faktoren, die zu einer Aufführung beitragen, in den Mittelpunkt zu stellen. Seine oft unbedenkliche Stückwahl spiegelt diese Eitelkeit wider, die die Chance für eine grosse schauspielerische Leistung zum Kriterium der Aufnahme in den Spielplan machte. Mit dieser Pflege der alle anderen Mitspieler übertragenden Einzelleistung eines Schauspielers kam Irving offensichtlich einem tiefverwurzelten Bedürfnis des englischen Publikums nach der «star-performance» entgegen, wenn auch gleichzeitig schon von verschiedenen Kritikern auf die Gefahren einer solchen Arbeitsweise hingewiesen wurde.¹ William Archer hat mit seinen Vorwürfen nicht gespart, wenn er die am «Lyceum» geübte Praxis der Monopolstellung weniger «star-actors» rügte. Irvings Vernachlässigung der verkörperten Rolle als Einheit, zugunsten einer Aufsplitterung in einzelne effektvolle Partien, erschien Archer als die beklagenswerte Folge dieser nur auf die äussere Wirkung bedachten Spielweise.²

Auch wenn Irving den Meinigern in ihrem Ideal der Ausgestaltung jeder einzelnen Rolle und der Verschmelzung zu einem

¹ Zum Wunsch des englischen Publikums nach der «star-performance» in der Glanzzeit Irvings siehe Muriel St. Clare Byrne, op. cit., p. 56.

² William Archer, «Henry Irving», London 1883, p. 38.

einheitlich wirkenden Spielkörper nicht folgte, so traf er sich doch mit ihnen in der vollendeten Bewältigung der Massenszenen. Die Tatsache, dass Ellen Terry das Jahr des Londoner Meininger Gastspiels als den Zeitpunkt nennt, an dem sich Irvings Meisterschaft in der Führung von Massen zum ersten Mal voll entfaltet habe, mag zeigen, wie stark Chronegks Einfluss auf die Kollegen in England war.³

In weit stärkerem Masse aber war es ein anderer Aspekt, der die Leistung Irvings mit derjenigen der Meininger verband. Beide bewegten sich auf dem von Charles Kean vorgezeichneten Weg der historischen Exaktheit, die sich nicht nur in der praktischen Bühnenarbeit äusserte, sondern in den Programmheften belegt wurde. Die von der Theaterleitung des «Lyceum» eigens für die Darstellung einer bestimmten geschichtlichen Periode als Berater herangezogenen Spezialisten standen den ans Haus gebundenen Bühnen- und Kostümbildnern zur Seite, um die historisch getreue Nachbildung zu überprüfen. Für Irving als unbedingten Imperator im «Lyceum» bot dieses Streben nach Authentizität zudem die Möglichkeit, alle handwerklichen, technischen und künstlerischen Ressourcen des Theaterbetriebes voll zur Entfaltung und Geltung kommen zu lassen.⁴ Doch wie schon bei den Meinigern Abweichungen von der historischen Treue zugunsten einer «schönen Bildwirkung» festzustellen waren, so zeigte sich auch bei Irvings Inszenierungen im Laufe der Jahre nach 1883 immer deutlicher die Tendenz, dem optisch befriedigenden Bild höheren Wert beizumessen, als dem blossen akademischen Historismus. Unter den verschiedenen Komponenten, die zum Gelingen einer Aufführung beitragen, waren am «Lyceum» die schauspielerische Leistung Irvings und die Schönheit der Bildkomposition die wichtigsten. Das Schwergewicht lag damit nur auf zwei Punkten, was die Vernachlässigung anderer Wirkungselemente mit sich brachte.⁵ Irving konnte sich bei der Erarbeitung der

³ Vgl. dazu Ellen Terry, op. cit., p. 208.

⁴ Zu Tennysons *The Cup* in Irvings «Lyceum Theatre» 1881 bemerkte William Archer: «We doubt if a more elaborate and perfect stage-picture of its kind has ever been seen, and, if so, certainly not in England. It almost seems as if stage-decoration could go no further.» Zitiert bei Hans Schmid, «The Dramatic Criticism of William Archer», *The Cooper Monographs* 9, Bern 1964, p. 92.

⁵ Vgl. dazu William Archers Kritik am mangelnden Gleichgewicht der Aufführungen am «Lyceum», in Hans Schmid, op. cit., p. 92.

malerischen Bildwirkung auf den Rat erfahrener Maler stützen. Der Ruhm, den er genoss, und die starke finanzielle Stellung des «Lyceum» erlaubten es ihm, so bedeutende Zeitgenossen wie Hawes Craven, William Telbin und Sir Lawrence Alma Tadema als Szenenbildner zu gewinnen. Aber nicht nur in der Bildgestaltung zeigte sich eine Abkehr vom historischen Ehrgeiz zugunsten des malerischen Effektes, auch in der Auswahl der Kostüme setzten sich rein künstlerische Ueberlegungen durch. Irving verstand es zudem, das von ihm der Elektrizität bevorzugte Gaslicht mit einem gesunden Sinn für die publikumssichere Wirkung einzusetzen, wobei sich Ellen Terry als nützliche Beraterin erwies. Doch auch hier überliess er die letzte Entscheidung nicht anderen, sondern prüfte und wählte nach seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen. So entstanden unter der Mitwirkung vieler Helfer, aber unter der strengen Aufsicht Irvings die Szenenbilder, Bühnenelemente, Kostüme und Requisiten, deren visuelle Reize und deren Pracht kaum zu überbieten waren.⁶

Die auf diesen Schaulust hin konzipierten Szenenbilder blieben aber trotz aller von der Malerei übernommenen Anregungen nicht im Malerischen oder Statischen haften. Ellen Terry hat nachdrücklich betont, dass Irvings untrüglicher Sinn für Dynamik die Bilder in theatergerechter Aktion zu halten wusste.⁷ Irving liess keine Möglichkeit ungenutzt, um an feierlichen Aufzügen, Massenaufmärschen von Kriegern oder an Prozessionen seine szenische Gestaltungskraft unter Beweis zu stellen. Aber auch in weniger spektakulären Szenen gelang es ihm, einen Reichtum an optischen Eindrücken zu entfalten, der manch einen Kritiker Irvings gefangennahm.⁸ Irving schien sich in diesem Streben nach einer Vollendung des optischen Eindrucks alles zu erlauben, was das Auge ergötzen konnte. Dabei hatte notwendigerweise das Drama zu leiden, denn Irving löste nicht selten eine eng verknüpfte Szenenfolge in einzelne Bilder auf, deren visueller Reiz zwar Bewunderung erregte, aber die dramatische Einheit des

⁶ Vgl. dazu Laurence Irving, «Henry Irving», London 1951, p. 386 f.

⁷ «Henry would never accept anything that was not right theatrically as well as pictorially beautiful. His instinct in this was unerring and incomparable.» In Ellen Terry, op. cit., p. 172.

⁸ Vgl. dazu Laurence Irving, op. cit., p. 366, mit der Bemerkung W. Archers zu Tennysons *The Cup*: «Irvings production was mounted with a taste of lavishness positively unexampled.»

Stückes zerbrach. So wirkte die Sprache des Dramatikers als eine gerade noch tolerierte Begleiterscheinung, die nur den Vorwand für die eigentliche Arbeit des Regisseurs an den szenischen Bildern bot.

Diese Entwicklung zum reinen Schau-Spiel hatte bei Irving Masse und Formen angenommen, die in letzter Konsequenz nur noch der Film befriedigend erfüllen und noch weiter steigern konnte, und es ist sicher mehr als ein Zufall, wenn das «Lyceum Theatre» zu dem Zeitpunkt wegen Publikumsschwund seine Tore schliessen musste, an dem die Londoner Bevölkerung zum ersten Mal mit einer Monumentalproduktion des Stummfilmes bekannt gemacht wurde.⁹ Hier war ein Medium gefunden, das viel leichter optische Effekte erzielen konnte, und damit die Bühne wieder vermehrt auf den dramatischen Text verwies.

⁹ Diesem in der Tat erstaunlichen zeitlichen Zusammenfall geht A. N. Vardac, op. cit., p. 112 f. nach.

IV DIE BEFREIUNGSBESTREBUNGEN

(Die Reform der theatralischen Mittel
und der dramatischen Vorlage)

1. Grundtendenzen der Bewegung

Die Tradition, in der Craig aufgewachsen war, erweist sich in der Rückschau als die letzte einheitliche Stilrichtung des europäischen Theaters.¹ Der Bühnenrealismus verband es noch einmal, bevor sich um die Jahrhundertwende ein Pluralismus der Stile zu entwickeln begann, zu einer gemeinsamen Leistung. Doch so einheitlich die Prinzipien des Bühnenrealismus auch gewesen sein mögen, so vielfältig zeigen sich dennoch die Varianten, die unter ungleichen Voraussetzungen zur Entwicklung kamen. Die nationale Prägung, durch die Verschiedenartigkeit der Tradition bestimmt, und die durch den Beitrag einzelner starker Persönlichkeiten bedingte Vielfalt, relativieren die Vorstellung vom Bühnenrealismus als einer in sich geschlossenen Stilrichtung.² Trotzdem zeigen sich in der Arbeit so wichtiger Vertreter dieser Stilrichtung wie Charles Kean, Georg von Meiningen und Henry Irving zwei Konstanten: das Gebot der historischen Treue in Bild, Kostüm und Requisit und das Streben nach einer vollkommenen szenischen Bildwirkung. Beide hatten zu notwendigen Erneuerungen der älteren Bühnenpraxis geführt, doch hatten sie auch ernsthafte Gefahren mit sich gebracht, indem die Forderung nach geschichtlicher Treue oft in einem pedantischen und leblosen Historismus endete, während eine fortschreitende Ueberbewertung des szenischen Beiwerks die Vorlage des Dramatikers zu überwuchern begann.³ Die Reaktion auf diese und andere Erscheinungen in der Praxis des Bühnenrealismus konnte nicht aus-

¹ Vgl. dazu H. Kindermann, *op. cit.*, p. 11 ff.

² Wie stark Kindermann, trotz seines Versuches einer Synthese, die nationalen Voraussetzungen betonen muss, zeigt sich besonders deutlich in *op. cit.*, p. 15: «So kommt es, dass alle Völker Europas an diesem realistischen Theater gewichtigen Anteil haben, und dass sie, bei gemeinsamen Symptomen der Ausdrucksform, doch auch ausserordentlich verschiedenartig in Erscheinung treten.»

³ Wie gerade diese beiden Verfallserscheinungen der spätrealistischen Bühnenpraxis am englischen Theater zu beobachten waren, beschreibt A. Nicoll, «A History of Late Nineteenth Century Drama», a.a.O., p. 38 f. und p. 47.

bleiben.⁴ Sie vollzog sich jedoch nicht in einem einheitlichen Angriff auf die Positionen des Bühnenrealismus. Von verschiedenen Voraussetzungen aus und in verschiedener Richtung zielend, unternahmen einzelne den Versuch, das Theater aus einer als erstarrt empfundenen Tradition zu befreien, und der Bühnenpraxis neue Impulse zu geben. Diese Befreiungsversuche vom Dogma des realistischen Theaters wurden mit literarischen, theatralischen und politischen Argumenten theoretisch untermauert, während die Reformer in ihrer praktischen Arbeit versuchten, zu grundlegenden Neuschöpfungen zu gelangen.

Wenn sich auch in diesem vielschichtigen Prozess der Neuorientierung die Einflüsse überschneiden, so lassen sich doch drei Hauptzweige der Reaktion auf den Bühnenrealismus erkennen. Eine erste Gruppe von Reformern umfasste die von den Praktiken des spätrealistischen Theaters enttäuschten Dichter.⁵ Der illusionistische Realismus, der in seiner letzten Konsequenz dem Zuschauer eine genau nachgebildete Wirklichkeit vorzuspiegeln trachtete, erschien ihnen als die Zerstörung der dichterischen Vision durch die unzulänglichen Mittel der Bühne. Ihre Beobachtungen an einer Bühnenpraxis, die der Wirkung etwa des dichterischen Symbols, aber auch der mitschaffenden Phantasie des Zuschauers wenig freien Raum liess, nährten ihr Misstrauen gegenüber dem Theater. Das Ideal der Nachahmung von realer Wirklichkeit stand für sie in einem deutlichen Widerspruch zu der von ihnen gesuchten suggestiven Wort- und Bildmagie. So zog sich manch ein Dramatiker unter dem Eindruck der spätrealistischen Bühnenpraxis vom Theater in die Vorstellung einer imaginären Aufführung zurück.

Maeterlincks Bemerkung, das für ihn Hamlet erst tot gewesen sei, als er ihn einmal auf der Bühne habe sterben sehen, zeigt das Misstrauen, das, wie bei Mallarmé, bis zur völligen Abkehr von der Bühne führen konnte.⁶ Doch unter den Dramatikern, die der

⁴ Vgl. dazu Gordon Craig, «Henry Irving», a.a.O., p. 201.

⁵ Vgl. dazu das Kapitel «La nostalgie d'un théâtre mental», in D. Bablets «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 143—148.

⁶ Maeterlinck fordert in seiner Enttäuschung eine Verbannung Shakespeares vom Theater, da nur die innere Bühne die Dimensionen dieser Dramen aufnehmen könne. Dieser für manche Symbolisten typischen Haltung geht, besonders in bezug auf Maeterlinck, J. Robichez nach, in «Le Symbolisme au Théâtre», Paris 1957, p. 83 ff.

herrschenden Aufführungspraxis kritisch oder ablehnend gegenüberstanden, gingen nicht wenige andere Wege als Mallarmé. Sie versuchten durch eine neue dramatische Produktion die ihnen nahestehenden Bühnenreformer in ihrem Streben nach Ueberwindung des realistischen Illusionstheaters zu unterstützen. In den glücklichsten Fällen entwickelte sich eine Zusammenarbeit zwischen Dramatiker und Regisseur, in der der Bühnenpraktiker nach neuen spielerischen und szenischen Ausdrucksmöglichkeiten suchte, um die vom Dichter geforderte theatralische Wirklichkeit zu erzeugen, während der Dramatiker die neugewonnenen Einsichten in ein Theater der Stilisierung und der Evokation für die eigene Arbeit nutzte.⁷ Das ungebrochene oder wiederhergestellte Vertrauen einzelner Dramatiker in das Theater, und der unentwegte Einsatz von Bühnenreformern, blieben nicht ohne Erfolg, wenn sich auch anfangs meist Schwierigkeiten bei der Suche nach einem geeigneten Spielort ergaben. Der experimentelle Charakter der Aufführungen und die längeren Probenzeiten bedeuteten keinen Anreiz für die Verwalter der kommerziellen Theater. Die Gründung eigener, ganz der Erneuerung von Drama und Bühne gewidmeter Ensembles, war die Folge dieser nur auf finanziellen Erfolg erpichten Politik der Grossbühnen.⁸ Wenn sich auch noch der Grossteil der experimentierenden Gruppen mit notdürftig zu Bühnen hergerichteten, gemieteten Sälen begnügen musste, so gelang es doch einzelnen Leitern der Bühnenreform, in öffentlichen Theatern Zeugnis von ihrer Arbeit abzulegen, wobei die Namen, die sie ihren neuen Spielkörpern gaben, deutlich die verfolgte Tendenz verrieten. Das «Théâtre d'Art» und das «L'Oeuvre» in Paris wurden zu den wichtigsten Zentren der Reformbestrebung. Die neuen Möglichkeiten wurden in der theoretischen Auseinandersetzung und in der praktischen Arbeit im Theater durchdacht und erprobt.

⁷ Ueber das Beispiel einer besonders geglückten Zusammenarbeit zwischen Theaterautor und Bühnenpraktiker im Zuge der Reformbestrebungen orientieren am eindrucklichsten die Erinnerungen des Leiters des «Théâtre d'Art» in Paris, Paul Fort, «Mes Mémoires», Paris 1944, passim.

⁸ Wie gross gerade der unter hohen persönlichen Opfern erbrachte Einsatz einzelner Persönlichkeiten in diesem Kampf gegen die etablierte Berufsbühne war, zeigt sich vielleicht nirgends deutlicher als bei Craig selbst. Siehe dazu «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 226, mit der lapidaren Eintragung: «No money, no theatre, no company».

Das begann beim Schauspieler, dessen mimische und gestische Kunst nicht mehr unbedingt dem Gesetz des psychologischen Realismus zu folgen hatte. Das symbolische Spiel, der Einbezug tänzerischer Ausdrucksmittel, die Anlehnung an Bewegungsformen der Marionette, besonders aber der Gebrauch von Masken waren Versuche, dem Schauspieler seine sogenannte «Natürlichkeit» zu nehmen, und ihm ein antirealistisches, stilisiertes Spiel zu ermöglichen.⁹

In der Szenengestaltung zeigte sich eine ähnliche Abkehr von den beiden Hauptcharakteristiken des spätrealistischen Bühnenbildes. Anstatt nach den Prinzipien des Illusionstheaters Wirklichkeit auf der Bühne vorzutäuschen, oder mit grossem szenischen Aufwand ein gewaltiges Schaubild zu schaffen, strebten die Reformen danach, die Erfahrungen der zeitgenössischen Malerei in ihrer Arbeit fruchtbar werden zu lassen.¹⁰ So wie sich die realistischen Bühnenpraktiker vom akademischen Historismus und von der Pracht der Geschichtsmalerei ihrer Zeit anregen liessen, so erprobten die Reformen die neuen Ausdrucksformen, die ihnen die bildende Kunst bot, bei der Gestaltung des Bühnenbildes. Die Erneuerungsbestrebungen liessen in der kritischen Ueberprüfung auch das Theater als Spielort nicht unberücksichtigt. Die Vielzahl und Vielfalt der Entwürfe zu neuen Bühnenformen aus dieser Zeit spiegelt die Unrast wider, mit der die Vertreter der Reform das Theater in allen Aspekten neu zu überdenken trachteten.¹¹

In Frankreich, wo sich der Spätrealismus noch als besonders hartnäckig erwiesen hatte, setzte auch eine besonders vielfältige und intensive Reform ein. Paris wurde zu einem Zentrum der Bewegung, die im Theater nicht länger nur einen Ort der sozialen Aufklärung sehen wollte, sondern einen Ort der Kunst und der inneren Wahrheit. Lugué-Poe nimmt in diesem Prozess der Ueberwindung des Bühnenrealismus eine wichtige Stellung ein.¹² Von

⁹ Ueber Craigs Versuche mit verschiedenen Formen der schauspielerischen Gestaltung, deren Ziel die Ueberwindung der realistischen Darstellungsweise war, siehe D. Bablet, «E. G. Craig», a.a.O., p. 119 ff.

¹⁰ Die direkte Mitarbeit von Malern der «neuen Schule» war in Frankreich am intensivsten. Siehe dazu D. Bablet «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 148 ff.

¹¹ Siehe dazu F. Marotti, op. cit., p. 130 ff.

¹² Zum Beitrag Lugué-Poes für die französische Theaterreform siehe besonders die beiden in der Bibliographie angeführten Titel von Jacques Robichez.

seinem Einsatz für die Dichter und Maler der symbolistischen Schule bis zu seiner durch die Begegnung mit dem Werk William Poels geförderten Auseinandersetzung mit Shakespeare spannt sich der Bogen seiner Interessen. Dieser Einsatz erweist sich heute als so bedeutsam, dass Lugné-Poe und das «L'Oeuvre» mit Recht zu einem Begriff der Theaterreform jener Jahre geworden sind.¹³

Adolphe Appia, ein gleichfalls aus dem französischen Sprachraum Stammender, war schon vor Craigs ersten Londoner Inszenierungen mit zwei Schriften hervorgetreten, die dem Theater grundsätzlich neue Impulse geben sollten.¹⁴ Mit «La Mise en scène du drame wagnérien» (1895) und «Die Musik und die Inszenierung» (1899) waren dem späten Bühnenrealismus empfindliche Schläge versetzt worden. Doch ähnlich wie für seinen englischen Kollegen, so war auch für Appia die szenische Neugestaltung nur der eine Teil einer grundlegenden Reform.

Das für Craig geltende Missverständnis, ihn als Szenenbildner zu klassifizieren und damit die Gesamtleistung auf ein Element zu beschränken, gilt auch für den Genfer.¹⁵ Gleich seinem englischen Kollegen sah sich Adolphe Appia als ein «homme de théâtre» im weitesten Sinne, dessen Suche nach einer neuen, reineren Form des theatralischen Ausdrucks notwendigerweise nicht bei einer szenischen Reform Halt machen konnte. Für Craig wie für Appia führte die Auseinandersetzung mit der spätrealistischen Bühnentradition zu einer grundsätzlichen Neuorientierung, in der die Gesamtheit der das Theater betreffenden Fragen erörtert wurde. Wie Craig, so hat auch Appia als Ergänzung zu seiner praktischen Bühnenarbeit mit dem Mittel der schriftlichen Formulierung seine Reform zu erläutern und zu begründen versucht, und es war in diesen theoretischen Schriften, in denen er, mit zeitweilig erstaunlichen Parallelen zu Craig, zu so zentralen Fragen wie der menschlichen Figur im Bühnenraum, der architektonischen Gliederung des Szenenbildes, dem Verhältnis von Wort,

¹³ Vgl. dazu Denis Bablet «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 164.

¹⁴ Zu Adolphe Appia siehe die in der Bibliographie unter Appia und Stadler aufgeführten Titel.

¹⁵ Selbst Craig beschränkte sich auf den einen Aspekt der Szenenbildnerie, als er Appia im Vorwort zu «On the Art of the Theatre», a.a.O., p. VII., als den «foremost stage-decorator of Europe» bezeichnete.

Bewegung und Klang und der gesellschaftlichen Funktion des Theaters Stellung bezog.¹⁶

Die Aehnlichkeit einzelner Erkenntnisse und der aus ihnen erwachsenden Forderungen im Werk Craigs und Appias hat wiederholt die Frage nach einer direkten Abhängigkeit aufgeworfen.¹⁷ Craig war aber, wie er betont hat, noch nicht mit Appias Werk in Berührung gekommen, als er 1900 begann, für die «Purcell Operatic Society» zu arbeiten. Von einer direkten Einflussnahme auf das Londoner Frühwerk kann deshalb nicht gesprochen werden, und die Versuche, Craig als einen Nachläufer des Genfers darzustellen, verzerren aus privater Ranküne die wahren Perspektiven.¹⁸ Craig hat für den um zehn Jahre älteren Kollegen stets Achtung empfunden, die sich zur Bewunderung verstärkte, als er Appia 1914 anlässlich der gemeinsamen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich kennenlernte. Der Briefwechsel bezeugt die gegenseitige Achtung, gerade weil sich beide als Verbündete einer notwendigen Theaterreform sahen. Trotzdem hat Craig noch im hohen Alter jede Beeinflussung durch den Genfer abgestritten und vielmehr einer zeitlichen Koinzidenz ähnlicher Bestrebungen das Wort geredet. Als solche erscheint auch der neueren Forschung das Verhältnis der beiden.¹⁹ Unabhängig voneinander waren sie der Ueberzeugung, dass der Tradition des spätrealistischen Theaters eine neue Bühnenaesthetik entgegengestellt werden musste.

Dabei waren beide von verschiedenen beruflichen Voraussetzungen ausgegangen. Craig hatte als Schauspieler begonnen und konnte sich bei seiner ersten Erfahrung als Regisseur auf eine

¹⁶ Wie verbunden sich Appia in diesem Streben nach einer vollumfänglichen Reform der Bühne mit Craig fühlte, geht aus einem Brief an den englischen Kollegen hervor: «Au fond de l'âme nous avons la même vibration et le même désir; seulement exprimés d'une façon différente, de par nos tempéraments différents et de par nos situations très différentes. Qu'importe. Nous sommes, à jamais, ensemble. Cela suffit.» Brief vom 26. Mai 1917 in der Sammlung der «Bibliothèque Nationale», Paris.

¹⁷ Vgl. dazu besonders «Craig et Appia: essai de comparaison», in D. Bablet «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 328 ff.

¹⁸ Den Versuch, eine direkte Abhängigkeit mit Belegen zu untermauern, hat Carl van Vechten in «The Forum», Bd. 54, Okt., 1915, p. 483 ff., mit wenig Ueberzeugungskraft unternommen.

¹⁹ Siehe dazu etwa Walther R. Volbach, «Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre», Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1968.

langjährige Vertrautheit mit der Bühnenpraxis berufen, wenn ihm auch die Musik ein erst später erschlossenes Feld war. Appia hatte hingegen seinen Ausgangspunkt in der intensiven Beschäftigung mit der Musik und musste sich mit den Tücken der praktischen Theaterarbeit erst vertraut machen. Für beide war es die Oper, die entscheidend die praktische Erfahrung und die theoretische Auseinandersetzung bestimmte. Craigs Arbeit für die «Purcell Operatic Society» wurde für den jungen, im Musikdrama noch unerfahrenen Regisseur zur Bewährungsprobe. Für Appia war es das Musikdrama Richard Wagners, das als Basis der Argumentation und als bevorzugtes Objekt der künstlerischen Konfrontation diente. Craig wie Appia schien die Musik ein geeignetes Mittel, um dem Zwang zu einer Wirklichkeitsnachbildung im Sinne des Spätrealismus zu entgehen. Das Musikdrama erlaubte die Schaffung einer überhöhten Wirklichkeit, die sich nicht mit der Realität des Alltags zu messen hatte. Die Sorgfalt, mit der sich Craig und Appia mit der menschlichen Figur in der Bewegung auseinandersetzten, bezeugt ihr starkes Interesse an einer rhythmisierten, tänzerischen Körperführung, die weit davon entfernt war, nach dem Kodex der spätrealistischen Schauspielkunst den Menschen in seiner sogenannten Natürlichkeit wiederzugeben.²⁰

Craig wie Appia wurden wiederholt als «Reformer des Szenenbildes» apostrophiert, obwohl ihre Erneuerungsbestrebungen über das szenische Bild hinaus das Theater in seiner Gesamtheit zu erfassen trachteten.²¹ Ihre Pionierleistung bleibt aber doch trotz der Vielfalt einzelner Erkenntnisse zur Praxis und Theorie der Bühne die grundlegende Reform des Szenenbildes. Beiden gelang unabhängig voneinander das Durchbrechen einer als starre Doktrin sich manifestierenden Tradition. Craig und Appia wurden damit zu den ersten Vertretern einer Reformbewegung, die sich nun, nachdem der Weg gewiesen war, unter den verschiedensten Voraussetzungen zu entwickeln begann.

²⁰ Vgl. dazu Edmund Stadler «Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia», in «Emile Jaques-Dalcroze», Neuenburg 1965.

²¹ Zu diesen über das Szenische hinausgehenden Reformbestrebungen der beiden siehe «Adolphe Appia und E. Gordon Craig» von Karl Reyle in den «Basler Nachrichten» vom 28. August 1966.

2. Die Reform in England

Die Reformbestrebungen, die als dialektische Gegenbewegung die spätrealistische Bühnenpraxis zu überwinden suchten, waren in ganz Europa zu verfolgen. Es lässt sich dabei beobachten, dass dort, wo die realistische Aufführungspraxis sich am stärksten durchgesetzt hatte, die Reaktion der Reformen am heftigsten zur Entfaltung kam.¹ In England unternahmen es die Vertreter der Reform, dem als erstarrt empfundenen Stilideal Irvings neue Formen des Bühnenausdrucks entgegenzustellen. Dabei stiessen sie auf die gleichen Schwierigkeiten wie ihre Kollegen in Frankreich oder Deutschland. Das kommerzielle Theater, das auf die Rückgewinnung der in eine Aufführung investierten Gewinne ausging, wagte nur in den seltensten Fällen, einer Truppe Gastrecht zu gewähren, die mit einer neuartigen Aufführungspraxis nur einen kleinen oder gar keinen Geschäftsgewinn versprach. So wurden die unter eigenem finanziellen Risiko von den Reformern gemieteten Säle und Bühnen zu den Stätten des Experiments, an denen unabhängig von einem finanziellen Diktat und frei vom Druck des breiten Publikumsgeschmacks neue Dramen- und Aufführungsformen erprobt werden konnten.² Dabei wurde sowohl vom Text, als auch von der Bühnenpraxis her versucht, dem Theater neue Impulse zu geben, um der «dull imitation of life» zu entgehen.³

Unter diesen Versuchen nimmt die mit erneutem Eifer betriebene Pflege des poetischen Dramas eine Sonderstellung ein.⁴ Schon in den vierziger Jahren hatte Browning, angeregt und ermuntert von Macready, sich mit der Gattung des «poetic drama» auseinandergesetzt, ohne jedoch mit seinem Werk einen grösseren Bühnenerfolg sichern zu können. Um so mehr hatten sich die Hoffnungen auf Tennyson gerichtet, der als bekanntester Lyriker seiner Zeit auch für die Bühne eine grosse Leistung zu erbrin-

¹Vgl. dazu Craigs Bemerkungen zum Wechselspiel zwischen einer starken Tradition und der dementsprechend heftig geforderten Reform, in «Henry Irving», a.a.O. p. 198 ff.

²Eine Darstellung des nicht-kommerziellen Theaters in England, an dem sich die Reform freier entwickeln konnte, gibt Norman Marshall in «The Other Theatre», London 1947.

³Vgl. dazu Allardyce Nicoll, op. cit., p. 204 ff.

⁴Eine knappe Zusammenfassung dieser Versuche gibt Allardyce Nicoll, op. cit., p. 208 ff.

gen versprach. Wenn überhaupt von einem, so konnte von ihm erwartet werden, dass er im Zeitalter Viktorias etwas vom Glanz der elisabethanischen Epoche wieder aufleben liess. Tennyson hätte sich, ehrgeizig wie er war, gerne in der Rolle eines Erneuerers der grossen dramatischen Tradition gesehen, und er widmete aus diesem Grund viel von seiner Schaffenskraft dramatischen Versuchen. Zu einem eigentlich erfolgreichen Durchbruch auf der Bühne gelangten aber seine Werke nicht. Die Hauptursache für dieses Versagen liegt wohl in der Tatsache, dass Tennysons Bühnenversuche wenig Sinn für das Dramatische und Theatralische verraten. So stark gewisse Formen des Melodramas jener Zeit vom Theatralischen her konzipiert waren, so deutlich ist Tennysons Dramatik vom Dichterischen her gestaltet. So mag auch für Tennysons vergeblichen Versuch, auf der englischen Bühne Fuss zu fassen, das Wort eines anderen Vertreters des «poetic drama», Stephen Phillips, gelten, der von seiner eigenen Arbeit gesagt hat, die Schönheit der Worte schätze er höher ein, als den dramatischen Effekt.⁵

Dass einige von Tennysons Dramen sich dennoch für einige Zeit auf der Londoner Bühne behaupten konnten, war nicht nur Tennysons Ruhm als Lyriker zu verdanken, sondern auch der Tatsache, dass sich Henry Irving ihrer persönlich annahm. Die Zusammenarbeit Tennysons mit Irving bestärkte den nationalen Stolz, indem sich hier der führende Lyriker mit dem erfahrensten Theaterpraktiker der Hauptstadt zu gemeinsamem Schaffen verband. Für Tennyson bedeutete das Interesse, das Irving seinen dramatischen Versuchen entgegenbrachte, die Rechtfertigung seines Einsatzes für die Bühne. Die Aufführungen am «Lyceum» sollten dem poetischen Drama endgültig den ihm gebührenden Platz in der zeitgenössischen Dramatik sichern.

Durch die Verbindung mit dem «Lyceum» war aber Tennysons «poetic drama» einer akuten Gefahr ausgesetzt. Irving hatte an seinem Theater die Tradition des Bühnenrealismus zu einer letzten Steigerung geführt. Das Streben nach historischer Treue einerseits und nach einem alle Bühnenmöglichkeiten ausschöpfenden szenischen Effekt andererseits, beeinträchtigte notwendigerweise das Wort des Dichters, dem die Vertreter des poetischen Dramas so viel zutrauten. Irvings Art, sich die von ihm inszenier-

⁵ *ibid.*, p. 209.

ten Stücke rigoros anzueignen und sie nach seinen Vorstellungen umzuprägen, verhalf zwar manch theaterschwachem Stück des «poetic drama» zum Erfolg, zerstörte aber zu oft die dichterische Substanz. William Archers Bemerkung, dass Irving in der Ausstattung von Tennysons *The Cup* einen Punkt erreicht habe, der kaum noch zu überbieten sei, zeigt deutlich die Gefahr, die den Dichtern des poetischen Dramas drohte, solange sie mit Bühnenpraktikern zusammenarbeiteten, deren Hauptinteresse der szenischen Wirkung, und nicht dem Wort galt.⁶

3. Das Beispiel William Poels

Auch direkt von der Bühnenpraxis her, also nicht nur über die Wiederbelebung oder Schaffung neuer dramatischer Formen, wurden Vorstöße unternommen, um den spätrealistischen Auswüchsen zu begegnen. Eine wichtige Figur in dieser reformistischen Strömung, aber auch in der Geschichte der Shakespeare-Inszenierung zu Ende des Jahrhunderts, war William Poel.¹ Siebzig Jahre bevor Poel mit der von ihm gegründeten «Elizabethan Stage Society» versuchte, Shakespeare in elisabethanischem Rahmen zu spielen, hatte schon Ludwig Tieck in seiner Novelle *Der junge Tischlermeister* die Forderung aufgestellt, Shakespeare auf einer Spielfläche aufzuführen, die den elisabethanischen Verhältnissen entspräche.² Im Laufe der Novelle entwickelt Tieck seine

⁶ Archer hat sich im Anschluss an das Londoner Meininger Gastspiel die Frage gestellt, ob für die Praktiken des Spätrealismus nicht eine neue Dramenliteratur geschaffen werden müsse: «To test the Meininger method to perfection and to give it its full scope, a new dramatic literature would have to be created. Shakespeare and even Schiller never imagined that their plays would come to be represented under such conditions.» Zitiert bei Hans Schmid, op. cit., p. 92.

¹ Zu William Poel siehe besonders das Buch von Robert Speaight, «William Poel and the Elizabethan Revival», London 1954.

² *Der junge Tischlermeister*, in Ludwig Tiecks «Schriften», Bd. 28, Berlin 1854, p. 231 ff. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die praktische Arbeit Tiecks am Berliner Hoftheater. Die Aufführung von Shakespeares *Sommernachtstraum* (1843) setzte in der Konsequenz der Bestrebungen nach einer elisabethanischen Bühnenform und dem zu Elisabeths Zeit gepflegten Anachronismus in der Kostümgestaltung einen Markstein in der deutschen Shakespeare-Pflege.

Vorstellungen von einer idealen Aufführung, macht Vorschläge zu Bild, Kostüm und Spiel, und berichtet von den Vorbereitungen und der Aufführung von *Was ihr wollt*. Tiecks Anregungen blieben in Deutschland nicht ohne Wirkung. Karl Lautenschläger, der Leiter der Münchner «Shakespeare-Bühne», berief sich auf Tieck, als er 1889 eine ungekürzte Fassung des *König Lear* vorbereitete.

Schon 1881 hatte William Poel in der «St. George's Hall» sein Interesse an der elisabethanischen Aufführungsform bekundet, als er die erste Quarto-Fassung des *Hamlet* auf einer leeren Spielfläche vor schwarzen Vorhängen agieren liess. Nach der Veröffentlichung von De Witts Skizze des «Swan Theatre» im Jahre 1888 war erneut die Frage nach einer möglichen Rekonstruktion der elisabethanischen Bühnenverhältnisse aufgeworfen worden, und auch Poel machte sich die neuen Erkenntnisse der Theaterwissenschaft zunutze. Trotz dieses Strebens nach historischer Echtheit, blieb es Poels Hauptanliegen, den Shakespearschen Text in seiner ursprünglichen Gestalt zu achten, und ihn nicht, wie er es bei Tree und auch bei Irving beobachten konnte, unter einem Wust von szenischem Beiwerk untergehen zu lassen.³ Was die Errichtung einer elisabethanischen Bühnenform betraf, so scheiterte auch Poel an der Tatsache, dass er auf eine konventionelle, italienische Bühne angewiesen war. Zwar liess er sich 1893, bei den Vorbereitungen zu *Measure for Measure* im «Royalty Theatre» direkt von der Architektur des «Fortune Theatre» leiten: Poel gliederte den Raum in eine Vorderbühne, eine Hinterbühne mit Vorhang, zwei den Balkon tragende und die Hinterbühne flankierende Säulen, und die seitlichen Galerien der Zuschauer, von wo die Statisterie in elisabethanischem Kostüm dem Geschehen folgte. Aber diese ganze Aufteilung wurde, so nah sie sich auch an das Vorbild des «Fortune» gehalten haben mag, zum blossen Dekor, weil auch hier der italienische Bühnenrahmen streng zwischen Zuschauer und Schauspieler trennte. Um dieser unbefriedigenden Kompromisslösung auszuweichen, hat Poel für spätere Aufführungen die italienische Bühne gemieden, und anderen Spielflächen, so der «St. George's Hall» den Vorzug gegeben. Doch auch hier blieb die Angleichung an die elisabethanische Bühne Mittel zum Zweck. Der ungekürzte Text, meist ohne Pause

³ Vgl. dazu Robert Speaight, op. cit., p. 90.

durchgespielt, war das, was Poel am meisten am Herzen lag. Für ihn entsprang die Reinigung der Bühne vom Ballast der spätrealistischen Aufführungspraxis einem neuen Respekt vor dem Spieltext. Das brachte ihm von seinen Gegnern den Vorwurf ein, seine Aufführungen seien akademische Uebungen und nicht lebendiges Theater, und seine Texttreue entspringe einem unfruchtbaren Wortpuritanismus. Wie wichtig aber gerade eine Rückbesinnung auf den Text war in der Zeit einer Regiepraxis, die das Wort zu ersticken drohte, hat Bernard Shaw in seinen Aeusserungen über Poel betont.⁴

⁴ Poels Respekt vor dem Text des Dramatikers hat bezeichnenderweise Shaw beeindruckt. Gerade im Zusammenhang mit seiner Kritik an der Aufführungspraxis des «Lyceum Theatre» musste ihm die neue Shakespeare-Interpretation Poels willkommen erscheinen. Siehe dazu besonders den Artikel Shaws in der «Saturday Review» vom 11. Juli 1896, zitiert bei Robert Speaight, op. cit., p. 116.

B Craig und die «Purcell Operatic Society»

VORBEMERKUNG

Craigs bahnbrechende Inszenierungen mit der «Purcell Operatic Society» müssen als entscheidender Beitrag zur Ueberwindung des Bühnenrealismus in England angesehen werden.¹ Die Dominanz Craigs als eine der Schlüsselfiguren der Bühnenreform mag allzu leicht vergessen lassen, dass vor, neben und nach ihm Theaterpraktiker in England und auf dem Festland von verschiedenen nationalen Voraussetzungen aus, und mit verschiedenartig begründeter Zielsetzung dem späten Bühnenrealismus zu begegnen versuchten. Auf die Leistung William Poels haben wir schon hingewiesen. Sie blieb nicht ohne Wirkung auf die zeitgenössische Shakespeare-Inszenierung. Gerade bei Shakespeare, wo sich höchste dichterische Kraft mit einem untrüglichen theatralischen Sinn verband, setzten auch andere Reformer ein.² Die auf einem gründlichen philologischen Verständnis aufbauende Auseinandersetzung Granville Barkers mit Shakespeare war ein weiterer Versuch, den Elisabethaner aus den Fesseln einer das Wort zugunsten szenischer Effekte vernachlässigenden Inszenierungspraxis zu befreien.³ Poel und Barker bildeten mit Craig die vorderste Front einer Bewegung, die auch in den hinteren Reihen, von denen uns nur wenig überliefert geblieben ist, Wichtiges an neuen Erkenntnissen in die Bühnenpraxis umzusetzen wusste. Dem englischen Schultheater, das wie Craigs frühe Londoner Regiearbeit den Vorstoss einer Amateurgruppe darstellte, kommt in diesem Erneuerungsprozess eine bedeutende Rolle zu.⁴ Die Figur Craigs in der Theatergeschichte der Jahrhundertwende darf also nicht die wahren Proportionen verlieren, sondern muss deutlich vor

¹ Wie deutlich schon die zeitgenössische Tageskritik Craigs Inszenierungen als einen klaren Einschnitt in die hergebrachte Aufführungspraxis erkannte, zeigt sich bei der Durchsicht der Presseurteile, auf die im folgenden mehrmals verwiesen wird.

² Vgl. dazu besonders das Wirken Nugent Moncks am «Maddermarket Theatre» in Norwich.

³ Zu Granville Barker siehe besonders C. B. Purdom, «Harley Granville Barker», London 1955.

⁴ Siehe dazu das Buch von Norman Marshall, «The Other Theatre», a.a.O., p. 34 ff.

dem Hintergrund gesehen werden, der durch die vielen Arbeitsgruppen mit ähnlichen Voraussetzungen und Zielen gebildet wird.⁵ Die folgenden Beobachtungen an den vier Inszenierungen, die Craig von 1900 bis 1902 für die «Purcell Operatic Society» erarbeitete, sollen helfen, seinen Beitrag zur Reformbewegung genauer zu bestimmen.

⁵ Wie stark Craigs Solidaritätsgefühl mit den übrigen Reformern war, zeigt sich besonders in Gordon Craig, «Henry Irving», a.a.O., p. 200 f.

I «DIDO AND AENEAS»

Hatten Shaw und Craig schon in der Wahl einer Oper als ersten Gegenstand ihrer Zusammenarbeit einigen Wagemut gezeigt, indem sie sich an einer Gattung versuchten, die sie von der praktischen Arbeit her noch nicht kannten, so stellte auch die Auswahl des Werkes, die sie nach längeren Ueberlegungen trafen, einen Vorstoss in Neuland dar. Die «Purcell Operatic Society», deren Anliegen es war, nicht nur die Werke Purcells, sondern auch diejenigen von Händel und Gluck auf ihren musikalischen und dramatischen Wert hin zu prüfen, und die besten unter ihnen durch eine Neuaufführung wiederzubeleben, stand mit ihrem Programm in einem deutlichen Gegensatz zur Praxis der Londoner Opernhäuser um die Jahrhundertwende.¹ Dort hatten sich deutlich die Opern italienischer, deutscher und französischer Komponisten durchgesetzt, und befriedigten die Wünsche einer zahlreichen Zuhörerschaft. Es darf daher nicht verwundern, dass die Presse das Vorhaben der «Purcell Operatic Society», die Vorherrschaft der ausländischen Oper zu brechen, begrüßte. Während für Shaw und Craig rein künstlerische Ueberlegungen bei der Auswahl des Werkes massgebend waren, zeigte sich in der Kritik verschiedentlich der nationale Stolz, in Purcell einen Musikdramatiker von europäischem Rang zu besitzen, dessen Pflege durch eine Gruppe opferbereiter Amateure schon aus Achtung vor dem eigenen Kulturgut zu unterstützen sei.² Die Kritik hat verschiedentlich betont, dass dieser neue Impuls für die Pflege der Oper, und besonders der weniger gespielten Werke, nicht zufällig von einer Amateurgruppe ausgegangen sei.³ Sie wies dabei auf den Umstand hin, dass eine aus Musik- und Theaterliebha-

¹ Craig hat die Wahl Purcells immer als einen bewussten Protest gegen die Spielplangestaltung am «Covent Garden» empfunden: «Each season Covent Garden did as it was told and produced none but German, French or Italian stuff.» In Gordon Craig, «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 227.

² Vgl. dazu etwa die «Westminster Gazette» vom 22. März 1901 «... (Purcell) the greatest musical genius of his country», oder «Vanity Fair» vom 4. April 1901 «... the merit of the POS is exceedingly great... Purcell is our musical glory; he is the English musical expression of that Renaissance which we generally regard as especially Italian.»

³ Vgl. dazu den Leserbrief von Henry Nevinson in der «Westminster Gazette» vom 20. März 1902: «Could not lovers of music combine to secure performances of things they would genuinely enjoy but cannot hear elsewhere, just as the Stage Society combines for its plays?»

bern zusammengesetzte Truppe sich schon bei der Stückwahl, besonders aber bei der Gestaltung, ganz von künstlerischen Kriterien leiten lassen konnte. Craig und Shaw erkannten die Freiheit, die ihnen eine vom Diktat des kommerziellen Theaters unabhängige Arbeit bot, mussten andererseits aber auch die deutlichen Nachteile eines Arbeitsprozesses in Kauf nehmen, in dem nur selten durch Erfahrung geschulte Laien das Ensemble bildeten. Dieser Zwiespalt zeigte sich schon mit aller Deutlichkeit bei der Einrichtung der für das erste Unternehmen der «Purcell Operatic Society» gewählten Oper *Dido and Aeneas*. Der musikalische und der szenische Direktor entschlossen sich, mit Ausnahme der beiden Titelrollen, für die ausgebildete Sänger herangezogen wurden, ganz auf die Möglichkeit von Laien zu bauen. Nur die wenigsten dieser Amateure, die in den übrigen Rollen und im Chor eingesetzt wurden, brachten schon Erfahrung von anderen Laienaufführungen mit. So blieb ihnen auch in der Kritik der Vorwurf des ungeschulten und hölzernen Ausdrucks nicht erspart.⁴

So wie schon der Entscheid, sich bei der Zusammenstellung des Ensembles auf Amateure zu verlassen, einen Kompromiss darstellte zwischen den von einer anspruchsvollen Oper gestellten Anforderungen und dem Vorteil eines unprofessionellen, spontanen Spiels, so zeigte sich auch bei der Wahl des Spielortes zunächst Unentschiedenheit. Martin Shaw hatte bei der Gründung der «Purcell Operatic Society» nicht ausschliesslich an die szenische Darstellung vergessener Opern gedacht. Da er sein Anliegen, wertvolle vernachlässigte Opern neu zu beleben und einem kleineren Kreis von Interessierten näherzubringen, auch in der Form der konzertanten Darbietung erfüllt sah, schlug Shaw als Aufführungsort einen Konzertsaal vor, in dem nur der musikalische Aspekt der Oper zur Geltung kommen sollte. Mit diesem Plan gab sich nun aber Craig nicht zufrieden. So verdienstvoll Shaws Bemühungen um eine musikalische Renaissance der älteren Opernliteratur ihm auch schienen, so entschieden setzte er sich für eine Aufführungsform ein, die auch das Szenische miteinbezog, also

⁴ Während der gesangliche Beitrag der Truppe, und zwar sowohl was die Solisten als auch den Chor betraf, Beachtung und fast durchwegs gar lobende Zustimmung erhielt, wurde das Spiel der Sänger mehrfach bemängelt, besonders in der «Sunday Times» vom 19. März 1901, wo es in bezug auf das spielerische Element unter anderem heisst: «... the presence of the amateur element was seriously detrimental to the chances of complete artistic success.»

für eine eigentliche Bühnenproduktion. Craig, der erst durch die Begegnung mit Martin Shaw enger mit der Musik vertraut geworden war, zeigte sich in diesem Beharren auf einer szenischen Realisation deutlich als der im und mit dem Theater aufgewachsene Bühnenpraktiker. Sein Wunsch stiess aber auf die gleichen Schwierigkeiten, die dem Unternehmen als Ganzem entgegenstanden. Die schmale finanzielle Basis erlaubte nicht die Miete eines mit aller technischen Apparatur versehenen Theaters, sondern zwang die «Purcell Operatic Society» nach einem Aufführungsort Umschau zu halten, der den finanziellen Möglichkeiten entsprach, ohne die künstlerischen Absichten allzu stark zu beeinträchtigen.⁵

Nach einer intensiven Suche entschlossen sich Craig und Shaw für den Saal des Konservatoriums von Hampstead. Für Craig bestand zunächst die Aufgabe darin, aus dem Konzertsaal einen den Anforderungen einer Bühnenaufführung gemässen Rahmen zu schaffen.⁶ Das Podium, auf dem gewöhnlich das Orchester seinen Platz hatte, setzte sich in Hampstead aus einer Vorderplattform und mehreren, nach hinten stufenförmig ansteigenden Plattformen zusammen. Craig errichtete nun auf der vorderen Plattform einen breiten Bühnenrahmen aus vertikal gerichteten Gerüststangen, während je sechs weitere Stangen, die wiederum vertikal den beiden Podiumsflanken entlang zur Hinterwand führten, den für ein Konzertpodium recht ungewöhnlichen Eindruck von Tiefe erzeugten. Bei der Gliederung des Spielraumes richtete sich Craig demnach streng an die schon durch die gestuften Plattformen gegebene Gestalt der Spielfläche, war aber bemüht, den Eindruck von Tiefe, und mit Hilfe einer Verminderung der Distanz zwischen Rampe und dem oberen Bühnenabschluss auch den Eindruck von Breite zu schaffen.⁷

⁵ In der Rückschau auf jene ersten Jahre der Regieerfahrung hat Craig mit Bitterkeit festgehalten, wie ihn schon von allem Anfang praktischer Arbeit an der Konflikt zwischen künstlerischer Vorstellung und den beengenden Arbeitsbedingungen begleitet hat. Siehe dazu «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 226.

⁶ Ueber diese Umgestaltung des Konzertpodiums zu einer Spielfläche berichtet Craig selber in «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 228 f.

⁷ Ueber Craigs intensive Beschäftigung mit den Problemen der Raumbühne, die in den Versuchen an der «model-stage» ihren Ausdruck fand, siehe besonders D. Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 319 ff., mit dem Kapitel «La recherche d'une scène architecturée».

Was jedoch bei der Gestaltung des Bühnenraumes und des Bühnenrahmens auffällt, ist Craigs deutlicher Verzicht auf eine Nachbildung des Bühnentypus, der durch eine scharfe Trennung von Spielort und Zuschauerraum die Ideale einer Illusionsbühne verwirklichte. Craig ging es in keiner Weise darum, mit den an der professionellen Londoner Opern- und Sprechbühne herrschenden Praktiken des Bühnenrealismus in einen Wettstreit zu treten.⁸ Seine Konzeption der Spielfläche, die sich durch eine Reduktion auf die funktionalen Notwendigkeiten auszeichnete, und auf das Streben nach historischer Echtheit und realistischer Ausgestaltung verzichtete, zeigte eine klare Tendenz zur Stilisierung. Auch Bild, Kostüme und Requisiten wurden in diese Abkehr vom traditionellen detailfreudigen Historismus einbezogen. Craig nahm schon im Textteil des Programmheftes auf diese Stilisierung Bezug, wenn er, mit einem Hinweis auf die Praktiken des «Lyceum Theatre», behauptete, beim Entwurf von Szenerie und Kostüm vor allem darum bemüht gewesen zu sein, eine völlige Vernachlässigung historischer Details zu erreichen.⁹ Craigs Streben nach einer mit wenigen sparsamen Linien, Formen und Farben erreichten Bildwirkung, die dem Gesetz des Kunstmalers, und nicht der historisierenden Pedanterie des Dekorationsmalers folgte, erforderte notwendigerweise eine Entrümpelung der Bühne von allem szenischen Ballast. In diesem Bemühen um eine suggestive Bildwirkung, die nicht, wie diejenige der späten Bühnenrealisten, die Einbildungskraft des Zuschauers lähmte, sondern sie im Gegenteil anregte und führte, zeigte sich das Erbe des Malers Craig, der die Einflüsse des «New English Art Club» aufgenommen hatte.¹⁰

Schon die erste Szene des ersten Aktes bot ein eindruckliches Beispiel für Craigs kompositorischen Sinn. In der Mitte der Bühne stand der mit scharlachfarbenen Kissen geschmückte Thron der

⁸ Hingegen wurde vereinzelt der Hoffnung Ausdruck gegeben, Craigs Arbeit möge die Opernpflege am «Covent Garden» beeinflussen, und dort den Bann der realistischen Tradition brechen. Siehe dazu den Leserbrief Christopher St. Johns in «The Musical Standard» vom 6. April 1901.

⁹ Programmheft zu *Dido and Aeneas*, London, April 1900, p. 4: «In designing the scenery and costumes the stage director has taken particular care to be entirely incorrect in all matters of detail.»

¹⁰ Der «Manchester Guardian» vom 23. März 1901 verwies in diesem Zusammenhang auf die dem «New English Art Club» nahestehenden Prä-Raffaeliten. Vgl. dazu Edward Craigs Biographie seines Vaters, a.a.O., p. 84 ff.

Königin, beschattet von einem Baldachin, der von vier zierlich geschwungenen Säulen getragen wurde. Quer über die Bühne zog sich parallel zum Bühnenrahmen ein schmales, leicht geschwungenes Geflecht aus Blumen und Blättern, das nur in der Mitte durch den hohen Baldachin unterbrochen war. Diese vier Bestandteile, die neutrale, offene Spielfläche, der Thron, der Baldachin und das Geflecht genügten Craig, um die erste Szene am Hof der Dido zu gestalten.¹¹ Es gelang ihm somit, unter Verzicht auf das ganze System von Kulissen, Sofitten und Versatzstücken, einen Spielraum zu schaffen, der durch seine Stilisierung, seine Reduktion auf wenige Bühnenelemente, Einfachheit der Komposition mit Schönheit der bildlichen Wirkung verband. Craigs Verbannung der Prinzipien der Illusionsbühne, und die vollkommene Vernachlässigung einer Nachbildung des historischen Karthago zugunsten einer suggestiven, nur künstlerischen Kriterien folgenden Bildwirkung, wurde von der Kritik besonders hervorgehoben.¹² Der entschiedene Bruch mit der Tradition des späten Bühnenrealismus wurde als ein willkommener Impuls begrüßt, und Craig als der «bold pioneer of a distinctly new movement» gefeiert.¹³

In engem Zusammenhang mit dem Entwurf und der Ausgestaltung der Szenerie steht die Behandlung des Lichts. So wie sich Craig bei der Schaffung des Spielortes an die Gegebenheiten des Saales von Hampstead zu halten hatte, so war er durch das Fehlen einer festen Beleuchtungsanlage vorerst bei seiner Lichtregie behindert. Er war gezwungen, ein eigenes System von Beleuchtungskörpern zu erfinden. Er verzichtete dabei auf die Seitenbeleuchtung, ja sogar auf das traditionelle Rampenlicht, und verstärkte dafür den Lichteinfall von oben. Auf der die Bühne über-

¹¹ Einen Eindruck von der Szenengestaltung dieses Eröffnungsbildes vermittelt das Titelbild.

¹² Vgl. dazu etwa W. Barclay Squires Rezension in «The Pilot» vom 30. März 1901: «Mr. Craig's ideas of mounting a piece with broad effects of bright light and deep shade, and his use of great masses of colour, though they may have no authority from an antiquarian point of view, are eminently suggestive and worth considering in these days of overelaboration of scenery and costume. His theories, as exemplified in the performances, might work a real and much-needed reform.»

¹³ Das Zitat kann als um so gewichtiger gelten, als es von einem der angesehenen Fachblätter für Musik ausgesprochen wurde, nämlich von «The Musical Courier» am 18. Mai 1900.

spannenden Beleuchtungsbrücke verteilte er die Lichtquellen, welche die Gesamtfläche des Spielraumes in ihren Wirkungskreis einbezogen. Zudem taten zwei im Hintergrund des Konzertsaales angebrachte Projektoren ihre Wirkung, indem sie ihr Licht über das Publikum hinweg zur Spielfläche führten. Mit diesem nach vielfältigen Versuchen erreichten Arrangement konnte Craig versuchen, seinem Ideal eines antirealistischen Aufführungsstils auch in bezug auf die Behandlung des Lichts nachzuleben. Gerade hier, im Einsatz der Beleuchtungskörper, zeigte sich Craig als ein Ueberwinder des Illusionstheaters, indem seine Behandlung des Lichts zur suggestiven Bildwirkung beitragen sollte, und nicht den Anspruch erhob, der realen Wirklichkeit zu entsprechen.¹⁴

Wie Bild und Licht, so blieb auch die Gestaltung der Kostüme diesem Streben nach einer Abkehr von Wirklichkeitsnachbildung treu. Craig war nicht darum bemüht, durch intensive archäologische und historische Studien eine geschichtlich exakte und zeitlich fixierte Wirklichkeit vorzutäuschen, sondern auch was das Kostüm betraf, verfolgte er den Grundsatz der Stilisierung und suchte den Effekt der reinen Bildwirkung. Die Kritik begrüßte die Abkehr von den Handbüchern zur Kostümkunde und gestand Craig das Recht zu, bei der Gestaltung der Kostüme allein künstlerische Massstäbe gelten zu lassen.¹⁵ Craig hat von dieser selbstgewählten Freiheit regen Gebrauch gemacht. Die Kostüme zu *Dido and Aeneas* wirken oft wie Realisationen der vielen zeichnerischen Versuche, die er noch vor der ersten Regiearbeit unternommen hatte. Besonders in den Hexenszenen konnte sich Craigs zeichnerische Phantasie voll entfalten. Die Kritik hat gerade hier das freie Spiel gelobt, mit dem Craig schon durch die Kostüme die Welt der Geister heraufzubeschwören vermochte.¹⁶

¹⁴ Vgl. dazu Craigs etwa zu dieser Zeit entstandene Ueberzeugung vom Gebrauch des Lichts als Mittel künstlerischer Aussage: «... the reproduction of nature's lights is not what my stage-manager ever attempts... Not to reproduce nature, but to suggest some of her most beautiful and most living ways — that is what my stage-manager shall attempt.» In «On the Art of the Theatre», Neuausgabe London 1962, p. 161.

¹⁵ ». . . his dresses' colour harmonies that any artist worth his salt would revel in . . .», in «The Lady» vom 4. April 1901.

¹⁶ Vgl. dazu etwa «The Times» vom 27. März 1901, in der auf «the unconventional colouring» der Kostüme in den Hexenszenen hingewiesen wird. Die Skizzen zu diesen Szenen im Regiebuch zeigen, wie übermächtig hier Craigs

Craig bemühte sich bei der Herstellung der Kostüme, die Stoffe, Farben und Entwürfe, die er wählte, im Zusammenhang mit dem Gesamtbild zu sehen. Die Kostüme wurden so zu einem Bestandteil des in sich geschlossenen optischen Eindrucks. Die von manchen Kritikern beanstandeten allzu krassen Farbeffekte weisen auf die heftige Reaktion hin, mit der Craig auf die bevorzugten Grautöne der Kostümbildner aus der spätrealistischen Schule antwortete, verraten aber auch eine gewisse Unerfahrenheit im richtigen Einsatz des Lichts, das, wie Craig später erklärte, die farblichen Dissonanzen hätten mildern sollen.¹⁷ Craigs Experimentieren mit dem Verhältnis von Licht und Farbe lässt die Verbindungen erkennen, die ihn mit den Versuchen der späten Impressionisten verknüpfen, zeigt aber auch das Erbe, das er als Maler durch die Berührung mit dem «New English Art Club» mitbrachte.¹⁸

So ausführlich die Kritiken in der Besprechung von Craigs erster Regiearbeit auf die Gestaltung von Bild und Kostüm eingingen, so spärlich berichteten sie von der Behandlung der einzelnen Charaktere durch den Spielleiter. Craig, der ganz in der Tradition des Sprechtheaters aufgewachsen war, zeigte sich in seiner ersten Opernregie erstaunlich zurückhaltend in der Ausgestaltung charakteristischer Einzelzüge der verschiedenen Rollen. Zwei Gründe mögen dafür entscheidend gewesen sein. Er war sich bewusst, dass mit einer Gruppe von Laienspielern nicht die Differenzierung in der Personenzeichnung erreicht werden konnte, die von geschulten und erfahrenen Schauspielern zu erwarten war. Wichtiger war aber wohl, dass Craig in seinem Bestreben nach einer umfassenden Stilisierung auch in der Ausarbeitung individueller Charakterzüge der grossen Linie auf Kosten des Details den Vorzug gab. Der Spielführung des psycho-

¹⁶ Fortsetzung

zeichnerische Phantasie durchbrach und den Grundsatz der Stilisierung zu gefährden drohte, so dass der gleiche Rezensent befürchten musste, «... that they (the costumes) throw the musical interest into the background.»

¹⁷ Ueber die farblichen Effekte der Kostüme in *Dido and Aeneas* orientiert Mabel Cox in «The Artist», VII, 1900, p. 131 ff.

¹⁸ Craigs Bemühen auch um eine farbliche Neugestaltung der Szenerie, und besonders um das Verhältnis von Lichtqualität und Farbwert, ist verständlicherweise mit der Arbeit der Impressionisten in Verbindung gebracht worden. Siehe dazu B. Hewytt, «Gordon Craig and Post-Impressionism», in «Quarterly Journal of Speech», vol. XXX., 1944, p. 75—80.

logischen Realismus, der noch die feinsten Schwingungen eines Charakters in die Darstellung aufzunehmen trachtete, stellte er das stilisierte, auf wenige sinntragende Gebärden beschränkte Spiel seiner Truppe entgegen.¹⁹

So wie sich Craig in seinem Verzicht auf eine psychologisierende Ausgestaltung der Rollen von der Tradition des «Lyceum» getrennt hatte, so deutlich weisen andere Erscheinungen seiner Spielführung auf die Lehrzeit an Irvings Theater hin. Irvings sichere Führung in den Gruppenszenen, besonders aber seine bis in kleinste Einzelheiten festgelegten spielerischen Einschübe, die sich als eigentliche dramatische Miniaturen zwischen den Text schoben, blieben auf den Schüler Craig nicht ohne Wirkung. Die Verselbständigung dieser kleinen dramatischen Einheiten, die bei Irving zu einer von seinen Kritikern oft beanstandeten Autonomie geführt hatte, drohte auch bei Craig als Gefahr für den vom Dichter oder Musiker beabsichtigten Fluss der Handlung. Er mag zudem der Aussagekraft der Musik allein noch misstraut haben, als er in *Dido and Aeneas* der bei Irving beobachteten Tendenz zur dramatischen Miniatur folgte.²⁰

So gestaltete er etwa im zweiten Akt für die Arie «Oft she visits this loved mountain» einen optisch reizvollen Vorgang, der sich aus den Gegebenheiten der Situation wie selbstverständlich ergab. Während sich Dido und Aeneas mit ihrem Gefolge vom Hofe entfernt und in die schattigen Täler zurückgezogen haben, beginnt ein Leben von ländlicher Einfachheit. Nach dem unter offenem Himmel eingenommenen Mahl entschliesst sich eine Begleiterin aus dem Hofgefolge, eine Geschichte vorzutragen.

¹⁹ Craig nahm damit in der frühen Praxis etwas vorweg, was er später in seinen Schriften theoretisch zu formulieren und kämpferisch zu verteidigen suchte: die gemessene Bewegung des Spielers, die dem strengen Gesetz der Stilisierung folgte. Vgl. dazu besonders Craigs knappe Zusammenfassung dieser antirealistischen Spielweise in «Realism and The Actor», aufgenommen in «On the Art of the Theatre», a.a.O., p. 286 ff.

²⁰ Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass die Kritik vereinzelt von einer Folge dramatischer Szenen sprach, also das Serienmässige betonte, und damit eine Erscheinung erkannte, die schon beim späten Irving zu beobachten war. Craig muss gerade dieser Vorwurf getroffen haben, da er sich besonders um die Einheit des dramatischen Flusses besorgt hatte. Doch die Hinweise im «The Standard» vom 27. März 1901 und in der «St. James Gazette» vom 26. März 1901 bezeugen, dass ihm das nicht in vollem Masse gelungen zu sein scheint.

Craig gestaltete diese kleine Episode zu einem dramatischen Einschub aus. Während die Vorleserin mit ihrem Gesang beginnt, rücken allmählich alle Anwesenden näher und bilden einen Halbkreis um die Erzählerin. Einzelne aus der Menge beugen sich vor und blicken in das Buch, aus dem die Erzählerin vorliest. Gespannt verfolgen alle die vorgetragene Geschichte, bis plötzlich, kurz vor Ende des Berichts, eines der zuhörenden Mädchen Dido und Aeneas erblickt. Schnell verbreitet sich nun unter allen Anwesenden die Nachricht von der Ankunft der Königin und ihres Liebhabers, und als Dido und Aeneas für den Zuschauer sichtbar auf der Bühne erscheinen, kommt die Erzählung der Vorleserin gerade zu ihrem Ende.²¹

Deutlicher noch zeigte sich Craigs Bestreben, theatralisch ausgestaltete kleine Szeneneinschübe im Gefüge des Handlungsablaufes unterzubringen, am Ende des ersten Aktes. Während der Chor mit seiner Aufforderung «To the hills and the vales» das Hofgefolge zum Aufbruch aufs Land ermahnt und Dido und Aeneas sich mit Begleitern entfernt haben, findet eines der zurückgebliebenen Hofmädchen der Dido den Schild des Aeneas, den dieser offensichtlich vergessen hat. Der Versuch des Mädchens, den Schild zu heben, missglückt, so dass vier andere junge Begleiterinnen aus Didos Gefolge zu Hilfe eilen. Mit Blumen füllen sie zunächst die Innenseite des Schildes, und setzen dann noch in ihrem Uebermut einen Negerknaben, der als Lakai der Königin dient, hinein. Langsam heben sie den Schild mit dem schwarzen Lakai darin und folgen den schon Vorangegangenen aufs Land.²²

Craig glaubte, mit dieser theatralischen Ausgestaltung nicht gegen den Geist des Werkes zu interpretieren. Er gab der leidenschaftlichen Liebe zu Dido, die den erfahrenen Krieger Aeneas

²¹ Craig hielt sich hier noch innerhalb der Grenzen, die der Respekt vor der Musik zwischen dem schöpfenden und dem wiedergebenden Künstler gezogen hatte. Er sah die Erfüllung seiner Aufgabe als Dienst an der Musik. Siehe dazu Gordon Craig, «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 226 f. «. . . the music itself spoke.»

²² Es war gerade dieser Abschluss des ersten Aktes, der in der Reinheit seiner szenischen und darstellerischen Mittel Yeats stark beeindruckte, und ihn Craigs Gestaltungskraft loben liess: «He created an ideal country, where everything was possible, even speaking in verse, or speaking in music, or the expression of the whole of life in a dance.» In «The Speaker» vom 11. Mai 1901.

seine Soldatenehre vergessen lässt, und der Ausgelassenheit der jungen Mädchen in Didos Gefolge, eine überzeugende Form. Die am «Lyceum» beobachtete und erlernte Behandlung kleiner dramatischer Einheiten fügte sich hier noch unter das Gesetz des ganzen Werkes. Die relative Autonomie der theatralischen Partikel zeigte jedoch im Ansatz schon den Weg an, den Craig in der Richtung einer vollen Selbständigkeit des rein theatralischen Bühnengeschehens gehen sollte.²³

Am deutlichsten zeigte sich der Einfluss Irvings in Craigs Gestaltung der Hexenszenen. Was bei den beiden schon angeführten Beispielen noch als dramatische Miniatur betrachtet werden konnte, hatte sich in den Hexenszenen zu eigenen Spielvorgängen ausgewachsen. Craig mag beabsichtigt haben, dem Vorwurf der Undramatik zu entgehen, als er diese Szenen mit aller Drastik ausspielen liess. Die Inanspruchnahme aller Ausdrucksmöglichkeiten, von den Kostümen über die Gestik zu der Behandlung des Lichts, zeigte ihn als einen Meister der Kunst, eine übersinnliche Welt heraufzubeschwören. Die Stilisierung, die Craigs Arbeit an *Dido and Aeneas* kennzeichnete, war gerade in den Hexenszenen gefährdet, da er unter Aufbietung aller Möglichkeiten seine am «Lyceum» gesammelten Erfahrungen für sich erproben wollte. Die Kritik hat deshalb gerade hier einen direkten Bezug zu Irvings Arbeit festgestellt, und die Hexenszenen von *Dido and Aeneas* mit Irvings Gestaltung der Brocken-Szene im *Faust* verglichen.²⁴ Für Craig bedeutete so die erste Opernregie unter anderem einen Konflikt zwischen der Stellung als Diener der Musik und der ungebärdigen Gestaltungslust, die ihr eigenes Recht forderte.

²³ Schon während der Arbeit mit der «Purcell Operatic Society» hatte Craig begonnen, sich mit den Formen des autonomen Bühnengeschehens zu beschäftigen. Ein erstes Resultat dieser Bemühungen um ein in erster Linie aus der Bewegung konzipiertes szenisches Geschehen war ein noch skizzenhaft ausgearbeitetes Notizbuch mit Plänen und Anregungen zu einem kinetischen Bühnenvorgang. Vgl. dazu auch die Eintragung Edward Craigs in der Biographie seines Vaters, a.a.O., p. 162: «Kinetics now (1902) became his chief interest.»

²⁴ Siehe dazu «The Era» vom 30. März 1901 und «The Lady» vom 4. April 1901.

II «THE MASQUE OF LOVE»

Schon während der Vorbereitungen zu *Dido and Aeneas* in den Monaten Januar bis Mai 1900 hatte sich Craig nach anderen Werken umgesehen, die er nach einer günstigen Aufnahme der ersten Oper durch die Kritik inszenieren könnte.¹ Der in der Tagespresse, aber auch in der Fachpresse für Musik und Theater verzeichnete Erfolg, ermutigte ihn, in einer neuen Arbeit von seiner Vorstellung eines antirealistischen Theaters Zeugnis abzulegen. Das Lob und die Unterstützung, die ihm auch von privater Seite entgegengebracht wurden, bestärkten ihn in seinem Selbstvertrauen, das nach der Aufgabe des Schauspielerberufes stark gelitten hatte.

Unter den verschiedenen Plänen, die er in eine engere Wahl zog, erwies sich einer als besonders verlockend. Er erinnerte sich daran, dass Martin Shaw einmal den Vorschlag gemacht hatte, Purcells Musik zu Fletchers *Prophetess, or the History of Dioclesian* zusammenzufassen, und in einer auf die Musik beschränkten Wiedergabe zur Wirkung kommen zu lassen.² Martin Shaw erwies sich in dieser neuen Zusammenarbeit wiederum als ein vollwertiger Partner, und der Entschluss, auch für die zweite Regieleistung ein musikalisches Werk zu wählen, hatte nicht wenig mit dem Vertrauen zu tun, das Craig seinem Freund und Helfer aus den Jahren nach der Tätigkeit am «Lyceum» entgegenbrachte. Doch wie schon bei der Wahl von *Dido and Aeneas* mögen die Scheu vor dem reinen Sprechdrama und die Vorliebe für ein Bühnengeschehen, das mit den Elementen von Licht, Bewegung und Ton gestaltet ist, das ihrige zu seiner Wahl beigetragen haben. *The Masque of Love*, wie Shaw seine Bearbeitung von Purcells Bühnenmusik zu *Dioclesian* nannte, war zu kurz, um allein einen ganzen Theaterabend zu füllen. Craig schlug deshalb vor, *Dido and Aeneas* wiederum aufzunehmen, und die «Purcell Operatic Society» mit einem Doppelprogramm

¹ In diesem Zusammenhang verdienen die Skizzen zu *Hamlet* und *Peer Gynt*, aber auch die Pläne für eine dramatische Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion*, die alle noch während der Arbeit an *Dido and Aeneas* entstanden waren, ein besonderes Interesse. Ueber einige andere Bühnen-Projekte Craigs Ende 1900 siehe Edward Craig, op. cit., p. 128 und p. 133.

² Einen anschaulichen Bericht vom Handlungsablauf der «mask», die nun, losgelöst von Fletchers Stück, ihren Eigenwert beweisen sollte, vermittelt Christopher St. John im Programmheft, London 1901.

vor die Öffentlichkeit treten zu lassen.³ Für Craig und die Gesellschaft waren dabei nicht nur künstlerische Ueberlegungen massgebend. Die Anerkennung, die *Dido and Aeneas* gefunden hatte, sollte das Interesse an dem weniger spektakulären Unternehmen schüren, das die «Purcell Operatic Society» mit *The Masque of Love* wagte.

In seinem Bestreben, weitere Kreise auf seine Arbeit aufmerksam zu machen, und gleichzeitig die durch den schwachen finanziellen Rückhalt bedingte Beschränkung in den propagandistischen Mitteln auszugleichen, bat Craig seine populäre Mutter, Ellen Terry, in einem, den beiden Purcellwerken vorangestellten Stück, mitzuwirken. Dieser geschickte Schachzug blieb nicht ohne Wirkung. Ellen Terry, die sich für eine Woche von Irvings «Lyceum» beurlauben liess, um durch ihr Auftreten in *Nance Oldfield* ihrem Sohn zu helfen, zog ein grosses Publikum an. Craigs Enttäuschung blieb allerdings nicht aus, als er beobachten musste, dass der Schwerpunkt des Abends, die Reprise von *Dido and Aeneas* und die Neuinszenierung von *The Masque of Love* im Laufe der Vorstellung auf ein immer stärker erlahmendes Interesse des Publikums stiess, ja, dass einige nach der Belanglosigkeit der *Nance Oldfield* das Theater verliessen.⁴ Die anderen jedoch, die sich geduldig oder neugierig das seltsame Dreigespann von Farce, Oper und Maskenspiel ansahen, wurden, wie uns heute die vielen direkten Zeugnisse beweisen, nicht enttäuscht, denn wie schon mit seiner ersten Operninszenierung hatte Craig mit der Gestaltung von *The Masque of Love* Neuland betreten.⁵

³ Für die Wiederaufnahme von *Dido and Aeneas* sprach, wie ich von Craig selber weiss, noch ein gewichtiger praktischer Grund. Trotz der Kürze von *The Masque of Love* brauchte Craig acht Monate für die Vorbereitung und Inszenierung und fand so keine Zeit für die Erarbeitung eines zweiten neuen Stückes.

⁴ Vgl. dazu den mit «Purcell Sacrificed to Comedy» betitelten Aufsatz in «The Mail and Express» vom 26. März 1901: «... the pit and the gallery were thoroughly with Nance Oldfield, but ... could make little or nothing of *Dido and Aeneas* and *The Masque of Love* ... Afterwards the smooth strains of Purcell were more or less accompanied by jeering, would-be facetious remarks, on the names and appearance of the characters ...; by this time an exodus had begun.»

⁵ Wie Craigs Experimente nur bei einer aufgeschlossenen Minderheit Anklang fanden, zeigt sich unter anderem in der lapidaren Bemerkung in «The Daily Telegraph» vom 26. März 1901: «The newly formed Operatic Society is appealing to the sympathies of a few and not of the many.»

Craig hatte sich wiederum ein englisches Werk zur Ausarbeitung gewählt. Er folgte damit dem gleichen Impuls, wie schon ein Jahr zuvor bei der Wahl von *Dido and Aeneas*, als auch die Betonung und Pflege des eigenen künstlerischen Erbgutes gegenüber der dominierenden Stellung der deutschen, französischen und italienischen Oper massgebend war. Die Freude darüber, dass England einen so bedeutenden Komponisten wie Purcell besitzt, spricht aus manch einer Kritik dieser Aufführung.⁶ Mit der Wahl von *The Masque of Love* hatte Craig von neuem beschlossen, eine musikalische Rarität aufzuführen, die sich nur schwer mit anderen Werken vergleichen liess.

So wie er bei der Auswahl des Werkes und dessen Inszenierung unbegangene Wege ging, so bedeutete für ihn auch die praktische Arbeit auf einer voll installierten Bühne einen neuen Anfang. Craig hatte zwar über Jahre hinweg als Schauspieler auf der Bühne gestanden, aber mit der eigentlichen Ausnutzung all der von einer modernen Bühne gebotenen Hilfsmittel war er trotz seiner gelegentlichen, flüchtigen Regiearbeiten für die Tourneetruppen vor 1900 kaum vertraut.⁷ Das «Coronet Theatre» in Notting Hill Gate, das die «Purcell Operatic Society» als Spielort für eine Woche gemietet hatte, konfrontierte Craig zum ersten Mal mit den Tücken einer voll ausgerüsteten Bühne. Während er im Konservatorium von Hampstead noch sein eigener Meister war, indem er den Saal, das Orchesterpodium und die Beleuchtungsanlage nach seinem Gutdünken ausgestalten konnte, bot das «Coronet Theatre» die Gegebenheiten des Bühnentypus, den er vom «Lyceum» her kannte. Zum ersten Mal zeigte sich hier eine für ihn bezeichnende Erscheinung, nämlich die Diskrepanz zwischen der künstlerischen Vorstellung und der praktischen Realisierbarkeit auf der Bühne. Craig spürte deutlich die Einengung, die seine künstlerische Phantasie durch die Umsetzung in Bühnenwirklichkeit erfuhr. Seine spätere Scheu, ja Abneigung, im prak-

⁶ Vgl. dazu etwa das Ausspielen Purcells gegen die dominierende Stellung Wagners im Londoner Opernbetrieb der Jahrhundertwende: «The projection of a Purcell cult can not but have a healthy reaction on the Wagner craze.» In «The Concert Goer» vom 3. April 1901.

⁷ Während der Lehrzeit am «Lyceum» waren Craigs Hoffnungen noch ganz auf eine erfolgreiche Schauspielerlaufbahn gerichtet, und sein Interesse galt nur in beschränktem Masse der technischen Bewältigung der Bühnenapparatur.

tischen Theaterbetrieb zu arbeiten, geht auf diese ersten Erfahrungen mit den harten Tatsachen der Bühne zurück.⁸

Craig hatte während seiner Lehrzeit am «Lyceum» noch keine Gelegenheit, im Gebrauch von elektrischer Beleuchtung Erfahrungen zu sammeln. Irving war nämlich nach einem kurzen Versuch mit den neuen Lichtmöglichkeiten wieder zur Gasbeleuchtung zurückgekehrt, da das warme, die harten Kontraste dämpfende Gaslicht seinem Ideal der Stimmungsbilder eher entsprach.⁹ Dieser Mangel an Erfahrung in der Behandlung elektrischer Beleuchtungskörper verlangte ein notwendiges Experimentieren, das nicht immer zu den erhofften Ergebnissen führte.¹⁰ Craig erachtete die fest fixierten Lichtquellen als unzureichend für seine stark mit dem Licht arbeitende Regie. Er schlug deshalb dem «manager» des Theaters, E. G. Saunders, vor, direkt hinter dem Proszeniumbogen eine Beleuchtungsbrücke quer über den oberen Bühnenrahmen zu errichten, um das Rampenlicht und das seitlich aus den Gassen fallende Licht zu ergänzen. In diesem Bestreben, die Beleuchtung zu verfeinern, zeigte sich schon deutlich die Tendenz Craigs, dem Licht bei der Gestaltung des Bildes neue Funktionen zu geben. Die Freiheit, die er von 1908 an bei den Beleuchtungsversuchen an Bühnenmodellen in Anspruch nehmen konnte, war ihm bei seiner Arbeit im «Coronet» noch nicht gegeben. Saunders berief sich auf die Sicherheitsmassnahmen, für die er verantwortlich sei, als er den Vorschlag der Errichtung einer zusätzlichen Beleuchtungsbrücke ablehnte. In einem Brief vom 23. März 1901, drei Tage vor der Premiere, warf er Craig vor, durch eine Unzahl von unnötigen Anforderungen die Geduld der

⁸ Auf diesen Graben zwischen Idee und Ausführung geht Lee Simonson, op. cit., p. 319, ein, wenn er sagt: «He (Craig) could dream nobly on paper. But in almost every instance when he transferred his dream to a stage, their water-colour beauty evaporated.»

⁹ Vgl. dazu auch Ellen Terrys Lob für Irvings Entschluss, das Gaslicht am «Lyceum» beizubehalten, da «the thick softness of gaslight» die noch ungenügend entwickelte elektrische Bühnenbeleuchtung in der malerischen Wirkung übertreffe. In Ellen Terry, op. cit., p. 173.

¹⁰ Craig selber hat mir im persönlichen Gespräch bestätigt, wie gerade die Behandlung des Lichts bei den Aufführungen im «Coronet Theatre» die unglücklichste Seite des Unternehmens gewesen sei. Diesen Eindruck gewinnt man auch bei der Durchsicht der Rezensionen zu den sechs Aufführungen am «Coronet».

für das Theater Verantwortlichen auf eine harte Probe gestellt zu haben.¹¹

Die Tatsache, dass die Theaterleitung Craig eine freie Hand beim Arrangement der Beleuchtungskörper verwehrte, mag zu einem grossen Teil dazu beigetragen haben, dass die Behandlung des Lichts so offensichtlich misslang. Verschiedene Kritiker rügten die Dunkelheit der Hexenszenen in *Dido and Aeneas*.¹² Craig wollte die von Irving bevorzugte und schon von der damaligen Kritik gerügte Sparsamkeit in der Ausleuchtung für die eigene Arbeit nutzbar machen. Er stand somit bei den langen Versuchen, die der Premiere am «Coronet» vorangingen, am Anfang seiner bis zum Tode andauernden Beschäftigung mit der Funktion und den vielfältigen Möglichkeiten des Lichts als Mittel künstlerischer Gestaltung.¹³

Hatte Craig in der Behandlung des Lichts seinen Willen zu neuen Methoden gezeigt, so bedeutete seine Szenerie für *The Masque of Love* vollends einen Bruch mit der hergebrachten Dekorationsmalerei. Er beschloss, in dem mit aller technischen Apparatur versehenen «Coronet Theatre» auf die gemalte Leinwand zu verzichten, und wählte das Verfahren, das er von der Arbeit in Hampstead her schon gekannt hatte, und das schon damals vom Grossteil der Kritik als befreiend empfunden worden war.¹⁴ Er beschränkte sich wiederum auf ein absolutes Mindestmass an szenischem Aufwand. Den Hintergrund und die beiden Bühnen-

¹¹ In dem Brief von Saunders, der dem Regiebuch von *The Masque of Love* beigefügt ist, heisst es unter anderem: «You must remember you are asking for many things which are absolutely outside the requirements which one gives to travelling companies and I would ask you to consider whether it is wise to insist on so many things of the sort.» Craig fügte an den Rand dieser Zeilen mit Rotstift seinen Kommentar an: «Fool».

¹² Vgl. dazu etwa «The Morning Reader» vom 29. März 1901: «The scenes of the witches' cave were less happy. They aimed at being so far more dark than the music that they became merely amusing.»

¹³ Ueber Craigs Einsatz des Lichts als Mittel einer antirealistischen Szenengestaltung siehe besonders Denis Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 307 ff.

¹⁴ Der erneute Verzicht auf ein kompliziertes System von Kulissen, für das die Bühne des «Coronet» eingerichtet war, muss als Beweis dafür dienen, dass schon die szenische Reduktion im «Hampstead Conservatoire» einem künstlerischen Willen entsprang, und nicht durch das Fehlen einer eigentlichen Bühnentechnik bedingt wurde.

flanken bespannte er mit drei grossen Leinwänden, während ein den ganzen Bühnenboden bedeckender Teppich als Ergänzung den Eindruck eines an einer Seite offenen Würfels ergab. Die rigorose Einfachheit in dieser szenischen Grunddisposition blieb im Verlauf der Aufführung ungestört, da Craig, im Hinblick auf den Charakter des Werkes, der Bewegung und dem Tanz einen möglichst freien Raum lassen wollte. Der Bruch mit der Tradition des spätrealistischen Bühnenbildes zeigte sich in dieser Reduzierung besonders deutlich.¹⁵ Craig hatte sich damit, was die Szenerie betraf, ganz vom Einfluss des «Lyceum Theatre» getrennt. Er gestaltete die Bühne als einen Raum, der frei von allem szenischen Ballast durch seine Klarheit beeindruckte. Dies bedeutete einen entscheidenden Schritt in der Richtung einer Befreiung von den Fesseln und Dogmen des Illusionstheaters. Craig war auch in *The Masque of Love* nicht darum bemüht, eine historisch exakte Wirklichkeit nachzubilden, oder der Praxis der Opernproduktion des 17. Jahrhunderts zu folgen. Seine Ueberzeugung von der Eigengesetzlichkeit eines jeden Bühnenkunstwerks fand auch in *The Masque of Love* seinen Ausdruck, wiewohl sich schon unverkennbar die Spannung anzeigte, die sich mehr und mehr zwischen Werk und Interpret zu entwickeln begann. Bei der Beurteilung des szenischen Arrangements legte das die Frage nahe, inwiefern Craigs Gestaltung der Bühne dem Wesen des aufgeführten Werkes entsprach, ihm zuwiderlief, oder es gar zerstörte. Die Kritik hat sich mit dieser Frage stärker beschäftigt, als man annehmen könnte.¹⁶ Aber selbst wenn sich die Kritik in einzelnen Punkten mit Craigs Ergebnissen nicht zufrieden gab, so erkannte sie doch, dass hier ein erster Vertreter jener Gruppe von Bühnen-

¹⁵ In einer Rezension der Reprise von *The Masque of Love* im «Great Queen Street Theatre» ging der Kritiker unter anderem auf die Schwierigkeiten ein, die sich der neuen Stilbühne von seiten der realistischen Tradition entgegenstellten: «There has been so much of elaborately built scenery and confusing detail in the mounting of plays lately that a movement of this kind may have the best results if only it can command the attention it deserves.» In «Daily News» vom 8. Juni 1902.

¹⁶ Barclay Squire hat auf den «curious spirit of antiquarian reverence and ultra-modern aestheticism» hingewiesen, Craig aber das Recht zugestanden, auch ein Bühnenstück aus einer fremden Epoche mit zeitgenössischen szenischen Mitteln wiederzugeben, solange diese Mittel nicht gegen das Werk gerichtet seien. In «The Pilot» vom 30. März 1901.

praktikern am Werke war, die später dem Sammelbegriff der Stilbühne zugeordnet wurden.¹⁷

Während sich Craig bei der Gestaltung des Bildes die äusserste Disziplin auferlegte, liess er beim Entwurf der Kostüme seiner zeichnerischen Phantasie einen grösseren Spielraum.¹⁸ Er beschränkte dabei, um eine farbliche Auflösung des Gesamteindrucks zu vermeiden, die einzelnen Grundfarben schwarz, rot, blau und grün auf die jeweils meist in Gruppen auftretenden Tänzer. So war jede Spielgruppe einer Grundfarbe zugeordnet, die Pierrots dem Rot, die Armen dem Blau und die Fackelträger dem Schwarz. Craig blieb in dieser Farbgebung noch frei von der später besonders im Theater des deutschen Expressionismus entwickelten Farbensymbolik. So wie in der Reduzierung der Szenerie auf die Farben Schwarz und Weiss seine lange Erfahrung mit dem Holz- und Linolschnitt ihren Ausdruck fand, so zeigt sich, dass er in der Farbgebung der Kostüme ganz ähnlich einem künstlerischen Eindruck nachgab. Der von der Kritik beobachtete Einfluss der japanischen Kunst darf nicht auf eine direkte Einwirkung der fernöstlichen Malerei schliessen lassen, da sich Craig erst drei Jahre später intensiv mit der Kunst Japans zu beschäftigen begann. Viel eher wirkten hier die Impulse nach, die Craig beim Umgang mit dem Zirkel um Whistler empfangen hatte, in einem Künstlerkreis also, der sich gerne auf die klassische Kunst Japans berief, besonders was die Farbgebung betraf.¹⁹

Craigs Kostümentwürfe zu *The Masque of Love* wiesen neben der eigentümlichen Farbgestaltung ein anderes augenfälliges

¹⁷ Die Radikalität Craigs in der szenischen Beschränkung gerade am Beispiel von *The Masque of Love* hat die Kritik veranlasst, scharfe Zäsuren zu ziehen: «The year has given us one of the most remarkable improvements in stage-setting. The recent production of the «Purcell Operatic Society» was a landmark in the art of mounting.» In «The Tatler» vom 3. Juli 1901.

¹⁸ Hier zeigte sich das Erbe des Zeichners und Grafikers Craig. Wohl nicht zufällig hat daher der Rezensent von «The Sphere» am 6. April 1901 die Kostüme Craigs für die «mask» mit Figuren aus «Beardsley's sketch books» verglichen.

¹⁹ Trotz der vom Whistler-Zirkel empfangenen Anregungen scheint es nicht ausgeschlossen, dass sich Craig von der ein Jahr zuvor in London gastierenden japanischen Theatertruppe beeinflussen liess. Barclay Squire hat den Verdacht dieser direkten Abhängigkeit vom Londoner Gastspiel der Japaner schon unmittelbar nach der Premiere von *The Masque of Love* geäussert. In «The Pilot» vom 30. März 1901.

Merkmal auf. Sie waren fast ohne Ausnahme auf ihren Gebrauch in der Bewegung hin konzipiert.²⁰ Craig erreichte auch hier mit einfachen Mitteln eine präzise Wirkung, indem er die langen Röcke der Königinnen in schmale Streifen enden liess, oder die Ärmel der Pierrots so weit ausarbeitete, dass die Spieler durch die Bewegung der Arme einen zusätzlichen optischen Reiz schaffen konnten. Das Kostüm überwand damit seine den Träger nur charakterisierende Funktion, und wurde zu einem der Gesamtwirkung untergeordneten Bestandteil.²¹

Für Craig lag der Hauptakzent deutlich auf dem Element der Bewegung. So sehr er sich als Mitarbeiter der «Purcell Operatic Society» auch als Propagator der Musik Purcells und anderer vernachlässigter Komponisten fühlte, und so stark er sich auch gerade mit *The Masque of Love* um eine strenge Stilisierung von Bild und Kostüm bemühte, so bleibt dieses Maskenspiel in der Hauptsache bedeutsam als sein erster grossangelegter Versuch, den Tanz, die Gestik, die Bewegung als Ausdrucksmittel zu entwickeln.²² Craigs Faszination durch die menschliche Figur in Bewegung zeigte sich damit schon in aller Deutlichkeit in seiner zweiten Inszenierung, also schon drei Jahre bevor er in Berlin mit der Tänzerin Isadora Duncan zusammentraf, die ihm, wie er selbst betont hat, erst das eigentliche Wesen des Tanzes und der Bewegung offenbarte.²³ Craigs noch recht konventionelle Choreographie zu *The Masque of Love* war der erste Ansatzpunkt zu einer Entwicklung, die ihn in ihrer letzten Konsequenz zur reinen Bewegungsstudie führte.

Craig entwickelte zur schriftlichen Fixierung der Choreographie ein eigenes System von Zeichen, das ihm, dem Neuling auf dem Gebiet des Tanzes, eine sichere Stütze bieten sollte. Da auch

²⁰ Vgl. dazu auch die ganz ähnlich konzipierten Kostüme, mit den an Kopf, Arm und Handgelenken angebrachten Bändern, die die Bewegung des Körpers unterstreichen und die Craig für den Chor in *Acis and Galatea* entwarf. In Edward Craig, «Gordon Craig», a.a.O., p. 128/129.

²¹ Zur farblichen Abstimmung der Kostüme mit dem gesamten szenischen Dispositiv, siehe Mabel Cox, op. cit., p. 131 f.

²² Wie stark Craigs Interesse in diesen Monaten der Kinetik als Möglichkeit für ein neukonzipiertes Bühnengeschehen galt, zeigen auch die 1901/1902 entstandenen «szenischen Visionen», vor allem «The Arrival».

²³ Siehe dazu besonders Craigs eigene Darstellung seines Verhältnisses zu Isadora Duncan und ihrer Tanzkunst, in Gordon Craig, «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 256 ff.

die Mitglieder der «Purcell Operatic Society» nur ein amateurhaftes Verhältnis zum Bühnentanz mitbrachten, bevorzugte Craig den Gruppentanz, in dem weniger die individuellen Leistungen des Einzelnen zur Geltung kamen, als ihr Sinn für eine gemeinschaftliche Bewegung. Die der Musik Purcells zugrundegelegte Handlung bot die Möglichkeit, die Gefahren eines reinen Ausdruckstanzes zu vermeiden, der eine bedeutend geschultere Truppe verlangt hätte. Der festgefügte Handlungsablauf ermöglichte die gewissenhafte Einstudierung einzelner in sich geschlossener Tanzszenen, so dass die Kritik die erstaunliche Sicherheit der Laientruppe hervorhob, die zwar nicht mit dem professionellen Masstab gemessen werden durfte, aber eine durchaus beachtenswerte Leistung bot.²⁴

Es war besonders diese vom tänzerischen Element so stark geprägte Arbeit Craigs, die den Grafen Kessler davon überzeugte, in dem jungen Engländer ein Bühnentalent entdeckt zu haben, dessen Einfluss nicht auf England beschränkt bleiben sollte. Die Bewunderung, die Kessler *The Masque of Love* entgegenbrachte, wobei er besonders die fugenlose Einheit von Musik, Farbe und Bewegung hervorhob, gab den Anstoss zu einer langjährigen Freundschaft mit dem deutschen Mäzen, der ihm nach den Misserfolgen in London den Zugang zu den Theatern Berlins ebnete.²⁵

²⁴ Craig selber hat die Leistungen seiner Amateure in einer Notiz im Regiebuch zu *The Masque of Love* festgehalten, und ihren Einsatz und Wagemut gelobt: «They were excellent — far better than ballet dancers would have been — for they and I together expressed something, and what we said was no echo of what the theatres were at that time repeating on and on like parrots.»

²⁵ Vgl. dazu eine von Craig später angebrachte Notiz im Regiebuch zu *The Masque of Love*: «And the one who seems to have been human was Kessler — by which I mean he befriended the artist.»

III «ACIS AND GALATEA»

The Masque of Love brachte der «Purcell Operatic Society» nicht den finanziellen Erfolg, der es der Gesellschaft erlaubt hätte, eine von ständigen Geldsorgen freie Arbeit zu leisten. Craig hat in seinen Erinnerungen mit bitterer Ironie festgehalten, dass die monatelangen Bemühungen der Gruppe und die persönlichen Opfer der beiden Initianten vom Publikum schlecht belohnt wurden, da die durch den Kartenverkauf erzielten Einnahmen die Vorbereitungskosten nicht zu decken vermochten.¹ Die ungünstige finanzielle Lage, die grössere Pläne utopisch erscheinen liess, entmutigte jedoch weder Craig noch seinen musikalischen Mitstreiter, Martin Shaw. Beide waren sich in der Überzeugung einig, auf dem richtigen Weg zu sein, um dem Londoner Theaterleben neue Impulse zu geben.²

Die schlechten finanziellen Erfahrungen, die Craig und Shaw mit Oper und Maskenspiel gemacht hatten, hinderten sie nicht daran, sich nochmals einem musikalischen Werk zu widmen. Dabei waren, was Craig betraf, verschiedene Gründe massgebend. Zunächst einmal hatte sich die an zwei Werken erprobte Partnerschaft mit Martin Shaw bewährt, und bedeutete nun mehr als eine bloss zufällig zustandegekommene Zusammenarbeit. Craig hatte in Shaw einen musikalischen Beirat gefunden, der seine eigenen Ideale teilte und der bereit war, eigene Opfer zu bringen, um diese Ideale zu verwirklichen. Shaws aussergewöhnlicher musikalischer Instinkt und seine natürliche Zurückhaltung ermöglichten es Craig, in das Neuland, das die Musik für ihn bedeutete, einzudringen, ohne von einer dominierenden Persönlichkeit erdrückt zu werden. Die auch lange nach den frühen Londoner Versuchen gepflegte Freundschaft und der sie begleitende Briefwechsel zeugen vom echten Einverständnis, das zwischen den beiden herrschte, und das die Zusammenarbeit so fruchtbar werden liess.³ Zudem sah Craig in der

¹ Vgl. dazu Gordon Craig, «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 240.

² Craig hat später, nicht ohne eine gewisse Eitelkeit, auf die Pionierarbeit mit der «Purcell Operatic Society» hingewiesen: «... it meant a long fight for me against odds, plenty of heartbreak, for the coming thirty years. That is precisely what it has meant, and I preferred it to a cheap success.» In G. Craig, «Ellen Terry», a.a.O., p. 129.

³ Ausgehend von dieser gemeinsamen Arbeit mit der «Purcell Operatic Society» wurde Martin Shaw für Craig «the closest of all his friends». Siehe dazu Ed-

ihm durch die Vermittlung Shaws vertraut gewordenen Welt der Oper die Möglichkeit, dem Einfluss Irvings zu entweichen. So wie schon der erste Versuch mit *Dido and Aeneas* als eine Fluchtbewegung vom Sprechtheater, wie er es am «Lyceum» kennengelernt hatte, angesehen werden darf, so erscheint Craigs Beharren auf der weiteren Opernproduktion als Ausdruck seiner Scheu, die eigene Leistung mit der des Lehrers messen zu müssen.⁴ Neben diesem Motiv zeigt sich auch hier schon lange vor den programmatischen Forderungen Craigs Tendenz, die Dominanz des reinen Wortes auf der Bühne zu brechen, und die Elemente der Form, der Farbe, der Bewegung und des Tons zu einer dynamischen, theatergerechten Einheit zu verbinden.⁵

Zu diesen Gründen der Wahl einer Oper als neues Projekt der «Purcell Operatic Society» kamen Überlegungen anderer, ganz praktischer Art hinzu. Craig hatte an zwei Werken, unzähligen, sich über Monate erstreckende Proben und an fünfzehn Aufführungen Erfahrungen mit musikalischen Bühnenstücken sammeln können, die er nun in einem Unternehmen ähnlicher Art verarbeiten wollte. Den besonderen Anforderungen, die eine Oper an einen nur am Sprechtheater geschulten Bühnenpraktiker stellte, hoffte Craig wiederum durch die Zusammenarbeit mit Martin Shaw gerecht zu werden. Craig hatte seine Truppe, die sich zum Teil aus Freunden, zum Teil aus musikliebenden Zuzügern zusammensetzte, in ihren Möglichkeiten und Grenzen erkannt und konnte, weil er seinen Spielkörper streng unter Kontrolle hielt, sich an ein so schwieriges Unternehmen wie eine Händel-Oper wagen.⁶ Die Wahl einer Oper von Händel entsprach so einerseits den Zielen, die sich die «Purcell Operatic

³ Fortsetzung

ward Craigs Biographie seines Vaters, a.a.O., p. 359. Nur so lässt sich der allen widrigen Umständen zum Trotz geführte Kampf der beiden verstehen.

⁴ Die betonte Reserve, die Henry Irving den frühen Regieversuchen Craigs entgegenbrachte, mag zeigen, wie weit der Graben zwischen der spätrealistischen Tradition am «Lyceum» und dem Versuch einer Stilbühne im Sinne Craigs geworden war.

⁵ Vgl. dazu die Ausführungen Denis Bablets über Craigs Konzeption eines «totalen Bühnenausdrucks» in «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 279 ff., mit dem Titel «Craig et la totalité expressive».

⁶ Craig hat die natürliche und von keinem Berufsdünkel entstellte Spielfreude der Amateure festgehalten, als er in seinen Erinnerungen ganz lapidar von den Mitgliedern der «Purcell Operatic Society» sagte: «They were amateurs — i. e. lovers of singing and of acting.» In Gordon Craig, op. cit., p. 228.

Society» gesetzt hatte, und erlaubte Craig andererseits eine freie Gestaltung des spielerischen und szenischen Elements.⁷

Wie schon bei den ersten zwei Produktionen der «Purcell Operatic Society», so stellte sich auch bei der Vorbereitung der Händel-Oper dem Idealismus der Beteiligten die harte Realität des Londoner Theaterbetriebs entgegen. Es galt zunächst wiederum einen Spielort zu wählen, der den künstlerischen Anforderungen entgegenkam, und gleichzeitig den bescheidenen finanziellen Möglichkeiten entsprach. Die kommerziellen Theater gingen nur ungern das Risiko ein, einer vernachlässigten, und kaum einen Kassenerfolg versprechenden Oper das Gastrecht zu gewähren, zumal die Theaterleiter seit Craigs Streitigkeiten mit dem «manager» des «Coronet-Theatre» in dem jungen Regisseur einen schwierigen Partner sahen.⁸ Trotz aller finanziellen und personellen Bedenken, die ein Theaterleiter gegen das neue Wagnis der «Purcell Operatic Society» hegen konnte, stellten doch die im allgemeinen sehr günstigen Presseurteile, die die beiden ersten Unternehmungen der Gesellschaft erfahren hatten, für das kommerzielle Theater einen gewissen Anreiz dar. So gelang es auch Martin Shaw, im Januar 1902 W. S. Penley davon zu überzeugen, dass die «Purcell Operatic Society» seinem Theater wenn nicht grossen finanziellen Gewinn, so doch ein neues, interessiertes Publikum bringen würde. Penley, der als Komiker ein beträchtliches Vermögen verdient hatte, überliess so seinen Gästen das «Great Queen Street Theatre» für eine Wochenmiete von vierzig Pfund.

Craig war damit wieder einen Kompromiss mit dem kommerziellen Theater eingegangen. Er hatte zwar nun eine Bühne mit der vollständigen technischen Apparatur eines modern ausgerüsteten Theaters zur Verfügung, musste sich jedoch gleichzeitig den Bestimmungen eines nach finanziellem Gewinn strebenden Theaters fügen. Dies bedeutete, dass Craig das Theater nur für eine sehr beschränkte Zeit für die Probenarbeit zur Verfügung

⁷ Es ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich zu beobachten, wie Craigs graphisches Werk in diesen Monaten aus der «dekorativen» Phase in eine «theatralische» überging. Siehe dazu C. Molinari, op. cit., p. 24 f.

⁸ Dieses unglückliche, ja feindselige Verhältnis mit den Leitern des kommerziellen Theaters hat Craig sein Leben lang begleitet. Vgl. dazu die Eintragung vom Mai 1900 in den Erinnerungen, a.a.O., p. 224: «What made it impossible I have never quite understood — but no one offered me any post as producer or stage manager . . .».

stand. Die nach der Premiere von der Presse beanstandeten Pannen im szenischen Ablauf waren eine Folge dieser unter Druck erfolgten Arbeitsweise, die ein Vertrautwerden mit dem Spielort erschwerte, wenn nicht verunmöglichte.⁹ Craig versuchte diesen Mangel durch eine intensive Probenarbeit in nordürftig dazu hergerichteten Sälen und in Privathäusern wettzumachen. Erst in der letzten Woche vor der Premiere konnte er seine gerade im Hinblick auf die Behandlung des Lichts neuartigen Versuche am eigentlichen Ort der Aufführung erproben, und so ging am 10. März 1902 das dritte Unternehmen der «Purcell Operatic Society» im «Great Queen Street Theatre» zum ersten Mal über die Bühne.¹⁰

Hatte Craig schon in der Wahl der Oper Kühnheit bewiesen und ein erhöhtes Interesse bei Musikfreunden geweckt, indem er ein nur selten gespieltes Werk zur Aufführung brachte, so galt doch das Hauptinteresse der neuartigen szenischen Realisation, die Craigs eigene Leistung war.¹¹ Wie schon bei Purcells *Dido and Aeneas* zwei Jahre zuvor, widmeten die neuen Wegen aufgeschlossenen Theaterbesucher ihre Aufmerksamkeit der mit der hergebrachten Dekorationsmalerei brechenden Konzeption von Bild und Kostüm. Die neuartige Funktion, die dem Bild und dem Kostüm bei Craig zukam, unterschied sich mit aller Deutlichkeit von der in der Londoner Operninszenierung um die Jahrhundertwende geübten Praxis.¹² Dort hatte sich eine verhängnisvolle Aufspaltung entwickelt, indem man nämlich zwei

⁹ Wie schon vereinzelt bei den vorangegangenen Aufführungen, so war auch bei *Acis and Galatea* der reibungslose Ablauf der Vorstellung durch Pannen gestört. Wie mir Craig bestätigt hat, waren die mangelnde Bühnenerfahrung der Amateure, aber auch der mangelnde Kooperationswille des Theaterstabes dafür verantwortlich.

¹⁰ Craig und Shaw hatten gehofft, mit Hilfe einer verstärkten Propagandakampagne und gestützt auf die grösstenteils positiven Presseberichte der vorangegangenen Aufführungen, während zwei Wochen das «Great Queen Street Theatre» füllen zu können. Doch schon nach dem sechsten Abend musste die Oper wegen mangelndem Interesse abgesetzt werden. Siehe dazu Gordon Craig, «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 241.

¹¹ Craig hat mir gegenüber bedauert, dass der von Martin Shaw erarbeitete musikalische Beitrag in der Kritik vernachlässigt worden sei, zugunsten der Beurteilung des szenischen Aspekts.

¹² So wurde auch diesmal der Wunsch geäussert, Craigs Arbeit möge einen wirksamen Einfluss auf die in der Tradition erstarrte Opernpflege am «Covent Garden» nehmen. Vgl. dazu etwa «The Tatler» vom 8. Juni 1902.

Elemente der theatralischen Einheit, die Leistung des einzelnen Solisten und das Szenische zur letzten Perfektion zu entwickeln bestrebt war, ohne auf den engen Zusammenhang aller am Bühnengeschehen beteiligten Kräfte zu achten. Wie schon bei Irving die schauspielerische Einzelleistung eine dominierende Stellung eingenommen hatte, so verstärkte sich in der Oper die Tendenz, die Leistung der Gesangssolisten überzubetonen.¹³ Während durch häufige Gastspiele bekannter ausländischer Sänger die solistischen Leistungen einen Höhepunkt erreichten, versuchten die Bühnenbildner durch aufwendige Dekorationen und Kostüme, und unter Ausnutzung der ganzen neuen Theatermaschinerie auch dem szenischen Effekt zu seinem Recht zu verhelfen. Gerade in der Oper, wo die ordnende Hand des Regisseurs noch weitgehend fehlte, konnte das optische Element zu einem vorherrschenden Eindruck des Theatererlebnisses werden.¹⁴ Diesen beiden Erscheinungen im besonderen galt Craigs Kampf, als er mit Händels *Acis and Galatea* der Aufführung von Opern neue Impulse zu geben hoffte. Die Arbeit mit Amateuren schloss einzelne Höchstleistungen, die als Pfeiler der professionellen Opernbühne galten, aus und betonte vielmehr das Ensemblespiel. Die Führung von Laien ermöglichte es Craig, eine von der privaten Eitelkeit einzelner Darsteller freie Spielweise anzustreben, und damit die für ihn so wichtige Einheit des theatralischen Ausdrucks zu fördern.¹⁵

Auch den Auswüchsen in der szenischen Gestaltung, wie er sie in der Opernproduktion der Zeit beobachten konnte, versuchte Craig entgegenzutreten: der Dekorationsmalerei einerseits, die vom Malerischen her konzipiert war und damit nur selten eine theatergerechte Funktion erfüllte, sowie andererseits der Detailfreudigkeit in der Ausgestaltung des szenischen Beiwerks, die meist gegen den Kern der Oper, die Musik, gerichtet

¹³ Vgl. dazu Heinz Kindermann, «Geschichte des europäischen Theaters», a.a.O., Bd. VII., p. 152 f.

¹⁴ Ueber diesen für den musikalischen Aspekt der Oper gefährlich gewordenen Konflikt orientiert, gerade auch im Hinblick auf die Bestrebungen Richard Wagners, Denis Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 242 ff.

¹⁵ Zu Craigs Ideal von der Einheit und vom Zusammenspiel aller gestalterischen Mittel siehe besonders die ein Jahr nach *Acis and Galatea* entstandenen Aufführungen, die in «On the Art of the Theatre», a.a.O., p. 138 f. aufgenommen wurden.

war. Die Beobachtung dieses Missverhältnisses von Musik und Szenerie war ein gewichtiger Grund für die Stilisierung, die er bei der Gestaltung zum Bild in *Acis and Galatea* vornahm.¹⁶ Craigs Respekt vor dem tragenden Element der Musik liess ihn ein szenisches Konzept entwerfen, das den Zuschauer nicht von der Musik ablenkte. Wenn trotz dieser Zurückhaltung die Rezensionen in der Presse dem szenischen Element ihre Hauptbeachtung schenkten, so zeugt das unter anderem für das erhöhte Interesse, das dieser neuartigen Kunst der Bühnendekoration entgegengebracht wurde.¹⁷

Wie schon in *Dido and Aeneas* und *The Masque of Love* beschränkte sich Craig auch in der szenischen Ausgestaltung von Händels Oper auf ein absolutes Mindestmass.¹⁸ Anstatt der am «Covent Garden» gepflegten Tradition zu folgen und die mythologische Szene, die *Acis and Galatea* erfordert, mit gemalter Leinwand, Attrappen von Bäumen und Buschwerk, aus Holz und Sacktuch gefertigten Felsbrocken und mit echtem Wasser gespeisten Brunnen wiederzugeben, reduzierte Craig das Bild auf zwei Grundelemente, die durch die vier Szenen der Oper erhalten blieben und nur in ihren farblichen Werten variierten. Während der ganze Hintergrund mit einer Leinwand bespannt war, die jeweils, den vier Szenen entsprechend, in den Grundfarben oder deren Kontrast gehalten war, bildete ein aus langen weissen Leinenbändern gebildetes Zelt das einzige szenische Element. Dies bedeutete gegenüber *Dido and Aeneas* einen weiteren Schritt in der Reduzierung auf ein Spiel von wenigen Linien und Farben.¹⁹ Bei dieser Grunddisposition konnte sich die Musik

¹⁶ Es darf daher nicht verwundern, wenn die Kritik den Wunsch geäussert hat, Craig möge seine Fähigkeiten an Wagner versuchen, dessen Opern besonders unter dem Ballast szenischer Gestaltung zu leiden hatten. Vgl. dazu «The Monthly Review» vom Juni 1902.

¹⁷ Einzig die Fachzeitungen wie «The Concert Goer», «The Musical Standard» und «The Musical Courier» widmeten der musikalischen Seite ein zumindest gleichberechtigtes Interesse neben der Beurteilung des szenischen Elements.

¹⁸ «A violent experiment» hat D. C. Calthrop in «The Artist» vom Mai 1902 Craigs erneuten Versuch einer radikalen szenischen Vereinfachung genannt.

¹⁹ Vgl. dazu Arthur Symons Lob für dieses die Imagination des Zuschauers stimulierende szenische Dispositiv: «The imagination has been caught, a suggestion has been given which strikes straight to the nerves of delight, and be sure those nerves, that imagination will do the rest, better, more effectually, than the deliberate assent of the eyes to an imitation of natural appearances». In «The Monthly Review» vom Juni 1902.

im stilisierten Bühnenraum frei entfalten. Craig war seiner Vorstellung von einem stilisierten Bühnengeschehen näher gekommen, in dem die Elemente von Form und Klang, von Bewegung und Farbe zu einer vollkommenen Einheit verschmolzen.²⁰

Die Kostüme, die Craig zu *Acis and Galatea* entwarf, und die seine Schwester Edy mit einer Gruppe freiwilliger Helfer anfertigte, fügten sich unter das strenge Gesetz der Stilisierung, das schon für die Gestaltung der Szenerie bestimmend gewesen war. Die farblichen Extravaganzen, die einzelne Kritiker noch bei den Kostümen zu *The Masque of Love* beanstandet hatten, wurden vermieden, indem man sich auf Schwarz und Weiss als Grundfarbe beschränkte.²¹ Neben dieser farblichen Zurückhaltung war das augenfälligste Merkmal der Kostüme, dass sie nicht eine historisch fixierte Wirklichkeit nachzubilden versuchten. Die Verwendung von breitrandigen, braunen Strohhüten, ganz besonders aber von bunten, kopfgrossen Luftballons war als bewusster Affront gegen den orthodoxen Bühnenrealismus gedacht, und zeigte deutlich das Bestreben, die Schäferwelt mit neuen, den späten schwerfälligen Bühnenrealismus überwindenden Mitteln einzufangen.²²

Auch die Behandlung des Lichts wurde in den Dienst dieser Überwindung der wirklichkeitstreuen Szenerie gestellt. Die grösste Bewunderung brachten die Augenzeugen dieser Inszenierung den beiden Szenen mit dem Riesen entgegen. Max Beerbohm hat nicht gezögert, Polyphem den einzig wirklichen und eindrücklichen Riesen zu nennen, den er je auf der Bühne gesehen habe.²³ Craig erreichte diesen Eindruck ganz durch das

²⁰ Arthur Symons hat Craigs Streben nach einer Einheit aller theatralischen Ausdrucksmittel klar erkannt, als er von dem «new organism» sprach, der unabhängig von der Realität der Aussenwelt als volle Bühnenwirklichkeit bestehe. In «The Monthly Review» vom Juni 1902.

²¹ Hier machte sich noch deutlich Craigs Erfahrung mit dem Holzschnitt bemerkbar.

²² Vgl. dazu die ausführliche Rezension A. Symons in «The Monthly Review» vom Juni 1902: «Mr. Craig aims at taking us beyond reality; he replaces the pattern of the thing itself by the pattern which that thing evokes in his mind.» Craig hat Symons Rezension besonders geschätzt und sie später seinem Regiebuch beigegeben, wobei er das «beyond reality» rot unterstrich und an den Rand «right, right» setzte.

²³ «... the cunning adjustment of shadows over light, making of Polyphemus a real giant — the one and only impressive giant ever seen on any stage...» In «The Saturday Review» vom 5. April 1902.

Spiel von Licht und Schatten. Während sich in der zweiten Szene das Liebespaar in der Mitte der Bühne umschlungen hielt, wuchs der drohende Schatten Polyphems auf dem Hintergrund und deutete auf das Unheil, das dem Paar widerfahren sollte. Beim Tod des Acis in der dritten Szene erschien der Riese wiederum in der Gestalt eines übermenschlichen Schattens, der den Hirten Acis in seine Dunkelheit aufnahm. Craig bewies mit dieser suggestiven Gestaltung des Polyphem als eines wahrhaft überlebensgrossen Riesen sein frühes Interesse an der Ueberhöhung der menschlichen Figur zu Gestalten, die in einem die Beschränkungen des Schauspielers überwindenden Ausdruck den Typus der Über-Marionette schufen, und damit das Verhältnis von Figur und Raum neu bestimmten.²⁴

²⁴ Es war gerade diese Szene, in der die menschliche Figur weit über die Realität reichende Dimensionen angenommen hatte, die Yeats beeindruckt hat: «... the scene where he (Polyphemus) kills Acis, belongs to an art which has lain hid under the roots of the Pyramids for ten thousand years, so solemn it is ...» Brief vom 13. März 1902 an Craig, zitiert in G. Craig, «Index to the Story of my Days», a.a.O., p. 242.

IV «BETHLEHEM»

Wie schon bei den ersten beiden Unternehmungen der «Purcell Operatic Society» so zeigte sich bei *Acis and Galatea* von neuem die Diskrepanz zwischen der weitgehend positiven, zum Teil enthusiastischen Kritik in der Presse und dem finanziellen Misserfolg.¹ Die ungünstige geographische Lage des Theaters, besonders aber die aus Geldgründen nur in einem bescheidenen Rahmen geführte Publizitätskampagne verunmöglichten Craigs Plan, während zwei Wochen vor vollen Häusern zu spielen. Schon nach einer Woche wurde die Serie der nur mässig besuchten Aufführungen unterbrochen, und Craig musste sich den Misserfolg des Unternehmens eingestehen. So war auch sein dritter Versuch nicht gelungen, mit einer erfolgreichen Inszenierung die Truppe auf eine gesunde finanzielle Basis zu stellen, von der aus neue Experimente gewagt werden konnten. Man versuchte daher, neue Geldquellen zu erschliessen, indem sowohl Craig als auch Shaw Kontakte mit möglichen spendefreudigen Theaterliebhabern aufzunehmen begannen. Die Suche nach dem Mäzen erwies sich jedoch vorläufig als ergebnislos, da sich zwar manch einer zu den künstlerischen Zielen der «Purcell Operatic Society» bekannte, ohne jedoch gewillt zu sein, diese Wohlgesonnenheit mit einer finanziellen Geste zu dokumentieren.² So blieb von neuem nichts anderes übrig, als wiederum aus eigenen Mitteln ein Werk zur Aufführung zu bringen.

Craig und Shaw entschlossen sich dabei zum ersten Mal nicht für eine fest fixierte Vorlage, sondern stellten selber einen Text zusammen, der, von Musik und Tänzen umrahmt, das Thema der Ernte zum Gegenstand hatte. *The Harvest Home* kam jedoch aus finanziellen Gründen nie über das Stadium der Projektierung hinaus. Die «Purcell Operatic Society» war damit in ihre erste akute Finanzkrise geraten, die ein weiteres Arbeiten unmöglich machte. Diese durch die widrigen Umstände erzwungene Pause nährte seine später verschiedentlich geäusserte Vorstel-

¹ Die Bilanz dieser Aufführungen im «Great Queen Street Theatre» ist verlorengegangen. Von Craig weiss ich jedoch, dass Ellen Terry für den Grossteil der Schulden aufkam, die sich aus dem Wagnis mit *Acis and Galatea* ergeben hatten.

² Siehe dazu G. Craig, «Index to the Story of My Days», a.a.O., p. 241 f.

lung, dass ein experimentelles Theater eine starke finanzielle Unterstützung von privater oder staatlicher Seite brauche.³

Die weitere Zusammenarbeit Craigs mit Martin Shaw schien nach dem Misserfolg von *Acis and Galatea* und dem gescheiterten Versuch mit *The Harvest Home* in Frage gestellt, hätte nicht doch noch ein einzelner Geldgeber der Gesellschaft und ihren beiden Leitern Unterstützung gewährt. Laurence Housman hatte *Acis and Galatea* gesehen und der «simplicity of the production» höchstes Lob gezollt.⁴ Zum gleichen Zeitpunkt hatte er gerade ein Weihnachtsspiel fertiggestellt, und vermutete in Craig den idealen Regisseur dafür. Die Einkünfte aus seiner erfolgreichen Schriftstellertätigkeit erlaubten es Housman, das Werk unter den günstigsten Arbeitsbedingungen aufführen zu lassen.⁵ Housman gewährte Craig und Shaw eine feste Summe als Entschädigung und erklärte sich zudem bereit, alle sich aus der Aufführung ergebenden Unkosten zu decken. Die Spieler, die sich fast ausnahmslos aus den früheren Mitgliedern der inzwischen aufgelösten «Purcell Operatic Society» rekrutierten, verzichteten auf jegliche Entlohnung. Die finanzielle Unabhängigkeit erlaubte Craig und seinen Helfern eine Vorbereitungszeit von mehr als einem halben Jahr, einem Zeitraum also, den kein kommerzielles Theater seinen Truppen gewähren konnte. Der finanzielle Rückhalt, den Housmans Hilfe bot, ermöglichte es wieder, ein modern ausgerüstetes Theater als Spielort zu wählen. Der Hoffnung, sich nun endlich mit langen Probenzeiten auf einer regulären Berufsbühne vorbereiten zu können, stellten sich aber diesmal, wo die Ausgangslage so günstig erschien, Widerstände ganz anderer Art entgegen. Der für die Theaterzensur verantwortliche Lord Chamberlain verweigerte dem Werk Housmans die Aufführungsbewilligung, weil es die Heilige Familie

³ Mit Craigs Konzeption der «Arena Goldoni» sollte über den Rahmen der Theaterschule hinweg die Möglichkeit eines freien, von keinem finanziellen Druck beengten Experimentierens geschaffen werden.

⁴ Ueber das Verhältnis zu Craig aus der Sicht Housmans orientiert Laurence Housman, «The Unexpected Ideas», London 1937, p. 85 ff.

⁵ Craig hat die uneigennützigte Hilfe Housmans immer zu würdigen gewusst, wenn er auch betont hat, dass die grosszügige finanzielle Geste in einem merkwürdigen Widerspruch zu der künstlerischen Qualität des angebotenen Werkes gestanden habe.

auf der Bühne erscheinen lasse.⁶ Trotz Housmans Einspruch lockerte der Zensor sein Urteil nicht, sodass sich der Autor und die Interpreten nach einem «privaten» Aufführungsort umsehen mussten. In der Halle des «Imperial Institute» von South Kensington fanden sie einen, der den Ansprüchen Craigs entgegenkam.⁷

Craig war damit, wie schon zwei Jahre zuvor, vor die Aufgabe gestellt, einen nicht für Theateraufführungen vorgesehenen Raum in einen Bühnen- und einen Zuschauerteil zu gliedern. Er entwarf einen Plan, der eine Spielfläche von zwölf Metern Tiefe vorsah, was etwa der Hälfte der Gesamtlänge des Raumes entsprach, während die 345 Sitzplätze im verbleibenden Teil der Halle untergebracht waren. In diesem Streben nach einer verstärkten Tiefenwirkung zeigte sich Craigs in den Bühnenskizzen immer wieder zu beobachtende Tendenz zur plastischen Szenengestaltung gegenüber der flächigen, die nur die bemalte Rückwand gelten liess, und den Eindruck der Dreidimensionalität mit Requisiten, meist Möbeln, zu erreichen suchte.⁸

Doch so reich an Möglichkeiten sich diese offene Bühnenform erwies, so armselig erwies sich der Raum in akustischer Hinsicht. Craig sah sich gezwungen, nach Lösungen zu suchen, um der unbefriedigenden Akustik zu begegnen. Im Architekten Paul Cooper, einem Jugendfreund aus der Schulzeit in Bradford, fand er einen einfallsreichen Helfer. Cooper verhängte, um den Mangel zu beheben, die ganze Halle mit blauem Leintuch. Dieses Arrangement, das zunächst nur als Notlösung gedacht war, wurde von Craig zu einem Bestandteil der szenischen Gestaltung umgewertet, indem er die an den Wänden angebrachten Tücher an der Decke des Saales verband, so dass der Eindruck eines hohen blauen Zeltes entstand.⁹ Die Farbgebung dieses Zeltes stand im

⁶ Im Zuge dieser Massnahmen musste auch das Programm zu *Bethlehem*, das nur aus einem Blatt bestand, anonym gehalten werden. Es erschienen wohl die Namen der Beteiligten, jedoch war nicht vermerkt, welche Rolle sie innehatten.

⁷ Craig verzichtete auf die Schaffung eines Proszeniums, und näherte sich damit wieder einem Bühnentypus, den er schon am «Hampstead Conservatoire» kennengelernt hatte.

⁸ Zu Craigs Vorstellungen vom plastischen Raumbild siehe Denis Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 319 ff.

⁹ Dieser Arbeitsvorgang ist typisch für Craig. Er hat mir gegenüber betont, dass ihm oft erst die praktische Beschäftigung auf der Bühne die überzeugendsten Lösungen vermittelt habe.

Einklang mit den Farben, die auf der Bühne selbst verwendet wurden. Craig verzichtete damit entschieden auf die vom Bühnenrealismus streng gezogene Trennung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum, ohne die eine Vortäuschung der realen Wirklichkeit nicht möglich ist.

Bei der Gestaltung des Szenenbildes war Craig bestrebt, die Weihnachtsgeschichte einfach und ehrlich, ohne jede falsche Sentimentalität mit dramatischen Mitteln nachzuerzählen. Ganz in diesem Sinne gestaltete er die erste Szene, von der eine Photographie erhalten ist.¹⁰ Vor einem tiefblauen Hintergrund sassen die Hirten, in grobe Jutestoffe und Schafspelze gehüllt, fast unbeweglich da. Die am Boden liegenden, gefüllten Jutesäcke erinnerten an Schafe, während schmale, aus Naturholz gearbeitete Zäune die Umhegung des Weidlandes andeuteten. Dieses einfache szenische Arrangement zeigte schon deutlich Craigs Tendenz, die gleiche ausdrucksstarke Einfachheit zu erreichen, die die Weihnachtsgeschichte selbst kennzeichnete.¹¹

Bei der Gestaltung der Krippenszene sah sich Craig vor eine Schwierigkeit gestellt. Es galt für ihn der Grundsatz, jedes überflüssige Detail in der Bildgestaltung zu vermeiden. Er war sich bewusst, dass jedes Zuviel an szenischem Beiwerk die Wirkung der Krippe selbst als Zentrum der Aufmerksamkeit vermindert hätte.¹² Die von ihm geübte Strenge in der Szenen- und Kostümgestaltung stand in einem deutlichen Gegensatz zur «Postkarten-Idyllik», an der er in bezug auf die traditionelle Darstellung Bethlehems Kritik geübt hatte.¹³ Auch für das Schlussbild fand er eine Lösung, die seinem Wunsche nach Schlichtheit in der Gestaltung und Ehrlichkeit in den darstellerischen Mitteln entsprach. Er gruppierte die nach Bethlehem Geeilten in einem zum Zuschauerraum offenen Halbkreis um die in der Mitte der Bühne stehende Krippe. Hier trafen sich, unabhängig von Herkunft

¹⁰ Siehe Illustration im Anhang.

¹¹ Wegweisend war ihm das Gebot der «sincerity». Dieses Wort setzte er in Druckbuchstaben an den Anfang des Regiebuches und unterstrich es fünfmal.

¹² Diese Form der Schwerpunktbildung, die durch die strengste Reduktion der szenischen Mittel begünstigt wurde, hat ihre Parallele im ersten Bild von *Dido and Aeneas*, wo der Thron der Königin in seiner zentralen Rolle durch kein überflüssiges Requisit gestört war.

¹³ Vgl. dazu auch Edward Craigs Bemerkung von den «hundreds of Victorian Christmas pictures», von deren Stereotypie sich sein Vater zu lösen suchte. In Edward Craig, op. cit., p. 164.

und sozialem Rang, Könige und Hirten in ihrem Staunen über das wunderbare Ereignis. Die Krippe wurde in diesem einfachen szenischen Arrangement das, was sie auch für die vom Engel nach Bethlehem Geführten war: ein Mittelpunkt, um den sich die Menschen in Staunen und Ehrfurcht scharten.

Craigs Wunsch, dem Licht bei der Schaffung der Bildwirkung eine wichtige Funktion beizumessen, scheiterte, wie schon zwei Jahre zuvor, an der Tatsache, dass er sich in einer notdürftig zur Bühne hergerichteten Halle mit einer improvisierten Beleuchtungsanlage begnügen musste, die nur annähernd seinen ursprünglichen Vorstellungen entsprach.¹⁴ Dass ihm trotzdem eindrückliche Wirkungen gelangen, ist uns von Augenzeugen überliefert.¹⁵ Hervorgehoben wurden dabei sowohl die Szene mit den drei Königen, die zunächst durch einen bestimmten Lichteinfall nur als Silhouetten erkennbar waren, als auch die Gestaltung des Nachthimmels von Bethlehem mit dem einfachen Mittel der an einem dunkelblauen Samtvorhang aufgehängten Kristallsplitter. Die besondere Bewunderung der Kritik galt aber der Lichtgestaltung der Krippenszene selbst.¹⁶ Craig liess hier auf der Bühne eine Beobachtung wirksam werden, die er an Rembrandts Behandlung des Lichts gemacht hatte. Nachdem sich Maria und Joseph, die Hirten und Könige auf der durch den Sternenhimmel erhellten Bühne um die Krippe gruppiert hatten, hob Maria mit liebevoller Geste die Decke, die dem Kind als Schutz diente. Eine im Innern angebrachte warme Lichtquelle strahlte nun die Gesichter der die Krippe Umstehenden an. Das «Licht der Welt», das von der Krippe in Bethlehem ausging, zeigte die Ergriffenheit, die sich auf den Gesichtern der Hirten und Könige spiegelte.¹⁷

Von entscheidender Bedeutung an Craigs letzter Zusammen-

¹⁴ Auch hier zeigte sich wieder das Fehlen eines kleinen, aber versierten technischen Stabes, der eine voll befriedigende Lösung der Beleuchtungsfrage hätte herbeiführen können.

¹⁵ Vgl. dazu «The Critic» vom Januar 1903, mit dem Hinweis auf ein schon in *Dido and Aeneas* angewandtes Verfahren: «What is the scenery alike, do you ask? It consists of a plain backcloth, but, subtly lit, it appeals to the imagination as the boundless sky of God.»

¹⁶ Craig selber hat mir gegenüber geäußert, dass allein das Gelingen dieses Lichteffektes ihm die Mühen der ganzen Aufführung wert gewesen sei.

¹⁷ Craig hatte sich zur Zeit der Vorbereitungen von *Bethlehem* einen Band mit Reproduktionen von Rembrandts graphischem Werk zugelegt. Aufschluss-

arbeit mit der «Purcell Operatic Society» erweist sich bei der Durchsicht des Regiebuches sein Verhältnis zur theatralischen Vorlage.¹⁸ Craig hatte sich zunächst in einer Art Fluchtbewegung dem Musikdrama zugewandt. Der künstlerische Erfolg, den ihm nicht ein breites Publikum, aber eine aufgeschlossene Minderheit sicherte, hatte seine Zurückhaltung gegenüber dem Sprechtheater vermindert und eine erneute Beschäftigung damit möglich gemacht. Housmans Angebot erwies sich jedoch für Craig im Verlauf der Beschäftigung mit dem Stück als eine heikle Angelegenheit. Anders als der Dramatiker, den eine spontane, ehrliche Gläubigkeit zur Gestaltung des biblischen Stoffes geführt hatte, stand Craig dem Stück nicht als Christ gegenüber, sondern beurteilte es allein aus der Sicht des Bühnenpraktikers.¹⁹ Auch der dichterischen Substanz des Textes brachte Craig kein allzu großes Vertrauen entgegen. Im Gegensatz zu den drei aufgeführten musikalischen Werken, an deren Gefüge er nur geringe Änderungen vorzunehmen wagte, wurde die textliche Vorlage Housmans für Craig zum Wortmaterial, das er unbedenklich und recht unbekümmert um mögliche Fehlgriffe seinen eigenmächtigen Manipulationen unterwarf. Die Freiheit, die ihm der Autor dabei gewährte, zeugt für das fast unbeschränkte Vertrauen Housmans in den Theaterinstinkt Craigs.²⁰

Einen noch stärkeren Eingriff in die vorgelegte Fassung musste sich der Musiker Joseph Moorat gefallen lassen, der auf Wunsch seines Freundes Housman für *Bethlehem* eine umfangreiche musikalische Partitur beigesteuert hatte. Die ein- und ausleitenden Musikstücke, die Partien für die oft das gesprochene Wort begleitenden Instrumente, sowie die eigentlichen Lieder unterzog Craig einer radikalen Umgruppierung.²¹ Als sich jedoch diese Umstellungen als unbefriedigend erwiesen, eliminierte Craig den

¹⁷ Fortsetzung

reich ist dabei in diesem Zusammenhang eine Bleistifteintragung, die er am Umschlag anbrachte: «Rembrandt is the born dramatist, though he writes no words.»

¹⁸ Zu der während der Arbeit an *Bethlehem* wachsenden Einsicht Craigs in die Machtmittel des Regisseurs, siehe Denis Bablet, «Gordon Craig», a.a.O., p. 72.

¹⁹ Dies hat Craig mir gegenüber in einem Gespräch betont.

²⁰ Vgl. dazu Housman, «The Unexpected Ideas», a.a.O., p. 87.

²¹ Joseph Moorat, der seinen Beitrag zu *Bethlehem* durch die eigenwilligen Manipulationen Craigs verletzt sah, hat sich noch während der Probenzeit, mit dem Einverständnis Housmans, vom Unternehmen zurückgezogen.

Beitrag Moorats fast vollständig. Die Lücken, die entstanden, füllte er mit einer eigenen Auswahl musikalischer Stücke.²²

Seine entscheidende Einflussnahme auf Text und Partitur war nur der eine Teil einer Sicherung der Autorität, die sich auch auf die anderen Ausdrucksmittel erstreckte. Craig verfolgte mit unnachgiebiger Aufmerksamkeit die Entstehung von Bild und Kostüm aus den ersten, noch skizzenhaften Entwürfen zur endgültigen Bühnentauglichkeit. Wenn auch seine Schwester für die Kostüme verantwortlich zeichnete, so war es doch Craig selbst, der, unbeirrt und selbstsicher, seine Autorität auch in den Details der Ausgestaltung geltend gemacht hatte.²³

Es zeigte sich hier schon in aller Schärfe eine Problematik, mit der Craig sich sowohl in der praktischen Bühnenarbeit, wie auch in der theoretischen Auseinandersetzung konfrontiert sah. Dabei standen sich zwei anscheinend unüberbrückbare Gegensätze gegenüber. Während Craig sich der Stellung des an einem Bühnengeschehen allein verantwortlichen Schöpfers nähern wollte, um die Reinheit der Aussage von allen unerwünschten fremden Einflüssen zu sichern, gehörte doch zum Theater die Zusammenarbeit verschiedener Kräfte.²⁴ Craig schien das Ideal des alleinigen Schöpfers erst dann verwirklicht, wenn ihm tatsächlich das volle Mass an Autorität gegeben war. Der Bühnenapparat und die ganze Praxis des Theaters beschränkten seiner Meinung nach die Freiheit des Schöpfers und stellten so die Reinheit des Ausdrucks in Frage.²⁵

Diesen Konflikt hat Craig selbst nie ganz lösen können. Er war der Hauptgrund für seinen frühen Rückzug von der aktiven Theaterarbeit und für seine Hinwendung zu dem in seinen Schriften geforderten imaginären Theater.²⁶

²² Da Martin Shaws Partitur verloren gegangen ist, war eine genaue Liste der neu eingefügten Musikstücke nicht zu erstellen. Craig selber konnte sich noch an einzelne Komponisten erinnern, wie Palestrina, Sweelinck und Bach, aber es war ihm unmöglich, eine Präzisierung zu geben.

²³ Vgl. dazu «The Critic» vom Januar 1903: «He designed his own scenery, dresses and system of lighting. He devised movements for his actors. He took everything into his own hands.»

²⁴ Vgl. dazu Lee Simonson, op. cit., p. 309 ff.

²⁵ Vgl. dazu Ferruccio Marotti, op. cit., p. 72: «Un opera d'arte totalitaria — nuova ed irrealizzabile — era il polo di tensione di Craig . . .»

²⁶ Wohl schon mit einer gewissen Resignation hat Craig im Regiebuch zu *Bethlehem* notiert: «The possible has been done. The impossible has still to be done.»

C Die Auswirkungen von Craigs früher Londoner Regiearbeit

I DAS THEORETISCHE WERK

Craig hatte als Schauspieler begonnen.¹ Das elterliche Erbteil und die fast ausschliesslich vom Theater geprägte Umwelt bestimmten seinen künstlerischen Weg. Die Ermunterung durch die Mutter, die ihr eigenes hohes Können im Sohn wiedergespiegelt sah, und die Bewunderung für Irving führten Craig in der kurzen Periode zwischen 1890 und 1897 zur Schauspielerei. Auch nach dem plötzlichen Bruch mit dem Beruf des Schauspielers blieb er trotz der Beschäftigung mit der Grafik, der praktischen Arbeit im Theater verbunden. Die Zusammenarbeit mit Martin Shaw an vergessenen oder vernachlässigten Opern ermöglichte es Craig, eine neue Art von Theaterarbeit kennenzulernen. Während sich seine bisherige Erfahrung auf die Schauspielerei beschränkt hatte, galt es nun, eine Aufführung in allen ihren Teilen vorzubereiten.² Sein praktischer Theatersinn vermochte aber die mit dieser Aufgabe verbundenen Schwierigkeiten meist zu überwinden. Die Probleme bühnentechnischer Art, mit denen er sich schon bei seiner ersten Regiearbeit konfrontiert sah, riefen nach raschen Lösungen, die praktisch möglich und künstlerisch verantwortbar waren. Die frühen Versuche mit der «Purcell Operatic Society» erforderten ein hohes Mass an praktischem Sinn für Bühnenarbeit, da er sich kaum auf Rat oder Hilfe aus den Reihen der Amateure, mit denen er arbeitete, verlassen konnte. Die Konfrontation mit den Widerständen, die das Arbeiten auf oft nur notdürftig zu Bühnen hergerichteten Spielflächen mit sich brachte, machte die Arbeit zu einer Bewährungsprobe, die Opfer erforderte, gleichzeitig jedoch eine Fülle von Einsichten vermittelte. Craig hat später im Rückblick auf diese frühen Regieerfahrungen immer wieder betont, wie wichtig die Auseinandersetzung mit den Realitäten der Bühne gewesen sei. Sie habe sei-

¹ Vgl. dazu die Bedeutung, die Craig dieser Tatsache beimass, in «Index to the Story of my Days», a.a.O., p. 213: «A metteur-en-scène may be a playwright, a composer, an architect, but he *must* have been an actor . . .»

² Craig selber hat mir bestätigt, dass für ihn die Arbeit mit der «Purcell Operatic Society», gerade wegen der eigenen recht flüchtigen Inszenierungspraxis vor 1900, eine eigentliche Bewährungsprobe als Regisseur bedeutet habe.

nen Sinn für die praktische Seite der Realisation geschärft und ihm den Grundstock der Erfahrungen geliefert, auf dem er später habe aufbauen können.³

Da Craig schon früh durch die Zeitumstände und seine persönlichen Extravaganzen gezwungen wurde, von der aktiven Theaterarbeit Abschied zu nehmen, ist verschiedentlich behauptet worden, seine schriftlichen Äusserungen zum Theater, das eigentliche theoretische Werk, seien bloss als Ersatz für den verlorenen Kontakt mit der Bühne entstanden.⁴ Diese Behauptung geht an der Tatsache vorbei, dass die theoretische Arbeit schon während den Jahren der Praxis einsetzte und damit keine vom beobachteten Objekt getrennte Spekulation war, sondern als dialektische Ergänzung verstanden werden muss. Craig hat immer von neuem die kritische Reflexion gefordert, die der künstlerischen Aktion zu folgen habe, und so wird verständlich, dass er seiner Zeitschrift «The Mask» das Motto voranstellte: «After the practice the theory». Wie wichtig ihm das enge Verhältnis von Theorie und Praxis war, zeigt mit aller Deutlichkeit der Stundenplan, den er für seine Schüler in der «Arena Goldoni» aufstellte. Auch hier wurde dem fruchtbaren Wechselspiel zwischen der praktischen Bühnenerfahrung und der theoretischen Analyse hohe Bedeutung beigemessen.⁵

Eine Tatsache macht allerdings Craigs Behauptung eines engen Zusammenhangs von Theorie und Praxis fragwürdig: Während die aktive Theaterarbeit durch die Gesetze der Bühne eine völlige Freiheit der Aussage nicht erlaubte, war im Bereich der schriftlichen Äusserung eine Unabhängigkeit möglich, die nicht auf die Widerstände einer die Phantasie einengenden Wirklichkeit Rücksicht nehmen musste. In der schriftlichen Formulierung war es möglich, weit über die Grenzen dessen hinauszugehen, was die Realität der Bühne mit all ihren Einschränkungen erlaubte. In den theoretischen Schriften Craigs lassen sich deshalb, zwar nicht immer leicht, als zwei Hauptgruppen die Texte

³ Siehe dazu den Nachruf auf Craig von Karl Reyle in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 14. August 1966.

⁴ Vgl. dazu Lee Simonson, op. cit., p. 314, mit der Bemerkung «Prophecy replaced experiment».

⁵ Vgl. dazu den Prospekt zur Schule, den Craig im März 1913 verschickte, mit der Aufschrift «School for the Art of the Theatre», und mit der Forderung nach einer gegenseitigen Durchdringung von «experience and research».

unterscheiden, die entweder eine reale Bühnenerfahrung schriftlich fixieren, oder eine neue Bühnenwirklichkeit fordern, die unter Umständen gar nicht realisierbar ist.⁶ Die Missverständnisse bei der Interpretation von Craigs programmatischen Texten konnten nicht ausbleiben, weil, wie im Falle von Craigs unerbittlichem Widersacher Lee Simonson, nicht zwischen der konkreten Forderung und dem visionären Wunschbild unterschieden wurde.⁷

So wie Craig versucht hat, mit den Aufführungen der «Purcell Operatic Society» vom späten Realismus loszukommen und der Bühnenpraxis neue Impulse zu geben, so hat er auch in den Schriften die Argumente gegen den Bühnenrealismus formuliert. Erstaunlich erscheint dabei die Tatsache, dass der Bühnenrealismus nicht gesondert in einer eigenen Schrift, sondern nur in verschiedenen kürzeren Aufsätzen behandelt wurde.⁸ Die Häufigkeit dieser kleineren Abhandlungen jedoch bezeugt das Interesse an einer Bühnentradition, die ihn in ihren besten Erscheinungen beeindruckt hatte und in ihren Entartungen abstieß. Sein differenziertes Unterscheidungsvermögen erlaubte es Craig, die Leistung der Szenenbildner aus der «Lyceum»-Tradition zu würdigen, auch wenn er sich nicht mit ihren Idealen zu identifizieren vermochte. Aber er erkannte doch ihren stark vom bildnerischen Sinn bestimmten Gestaltungswillen, und bestaunte die Perfektion, mit der die ganze Bühnenapparatur dem überwältigenden visuellen Endeffekt untergeordnet war. Über diese Form des malerischen Spätrealismus sind Craigs Urteile oft erstaunlich mild, gerade weil er sich mit ihr in der Betonung einer einheitlichen Bildwirkung verbunden fühlte.⁹

Craigs vehemente Kritik galt erst jenem Zweig des späten Bühnenrealismus, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, ein Stück

⁶ Eine ähnliche Schwierigkeit in der Unterscheidung ergibt sich auch bei der Beurteilung von Craigs Grafik. Siehe dazu Denis Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 282 ff.

⁷ Vgl. dazu Lee Simonsons Fehleinschätzung von Craigs Skizzen zu *Macbeth*, die er fälschlicherweise für konkrete Bühnenpläne hielt. In Simonson, op. cit., p. 329 ff.

⁸ Siehe dazu die Bibliographie von Fletcher/Rood, a.a.O., passim.

⁹ Schon die Tatsache, dass Craig in seiner Irving-Biographie die Szenenbildner des «Lyceum» mit dem ihm sonst gegenüber spätrealistischen Bühnenmalern üblichen Spott verschont, zeigt die Bewunderung, die er zumindest für ihr perfektes Handwerk empfunden hat.

der realen Wirklichkeit mit den Mitteln der Bühne zu reproduzieren, die Illusion auf ein Höchstmass zu treiben, und den Kunstcharakter des Szenischen an seinem Wirklichkeitsgrad zu messen. Exzesse in dieser Richtung finden sich auch in der englischen Variante innerhalb der europäischen Bewegung des Bühnenrealismus.¹⁰ Handelt es sich nun darum, eine historisch belegbare Wirklichkeit exakt wiederzugeben, ein soziales Milieu minutiös nachzuzeichnen, oder selbst Erscheinungen der Natur glaubhaft auf der Bühne nachzuvollziehen; immer hatte die Wirklichkeit ihr photographisch getreues Abbild auf der Bühne zu prägen. Damit forderten die Theoretiker dieser Extremform des Bühnenrealismus von ihren Szenenbildnern etwas, was in letzter Konsequenz nur der Photograph zu geben imstande ist. Craig sah die Forderung nach einer wirklichkeitsgetreuen Nachbildung zunächst ganz von der praktischen Seite, brachte aber schon von diesem Blickwinkel her seine Bedenken an. Er erachtete es als unmöglich, mit den technischen Mitteln des Theaters ein in allen Teilen getreues Abbild der Wirklichkeit zu erreichen. Der Drang nach der minutiösen Nachbildung einer bestimmten zeitlichen Periode schien ihm aber auch einem Ehrgeiz zu entspringen, der die spezifischen Möglichkeiten des Bühnenausdrucks verkannte.¹¹ Ein Arbeitsvorgang, der den Szenenbildner zum blossen Reproduzenten der realen Aussenwelt machte, schien ihm verwerflich, da er eine eigentlich schöpferische Arbeit fast ganz ausschloss. Craigs ironische Notiz im Programmheft zu *Dido and Aeneas*, in der er betonte, dass der Szenenbildner sich an eine grösstmögliche historische Untreue gehalten habe, zeigte schon bei der ersten unabhängigen Regiearbeit die Verachtung, die er für den pedantischen Historismus hegte.

Diese Haltung nahm er auch dem Versuch gegenüber ein, im Szenenbild eine soziale Wirklichkeit in all ihren Facetten repro-

¹⁰ Ueber einige extreme Ausformungen dieses Dranges nach einer photographisch getreuen Wirklichkeitsnachbildung im englischen Theater berichtet Allardyce Nicoll, «A History of Late Nineteenth Century Drama», a.a.O., p. 47.

¹¹ Vgl. demgegenüber Craigs Forderung nach einer neuen schöpferischen Freiheit des Theaters: «With the freedom of the theatre — free to select what it shall show — free from the tutorship of the other arts as to *how* it shall show — comes new hope.» In «Towards a New Theatre», London 1913, p. 90.

duzieren zu wollen.¹² Die Möglichkeiten eines solchen Unternehmens sah er in anderen Kunstgattungen, vornehmlich im Roman, gesichert, wo eine breite epische Schilderung sehr wohl ein genaues Abbild der sozialen Wirklichkeit zu geben vermag. Die Bühne bedeutete aber für Craig, anders als für Zola, der die Erkenntnisse und Erfahrungen an der Epik auf das Drama zu übertragen trachtete, ein Raum, in dem nicht die äussere Wirklichkeit gespiegelt werden sollte, sondern in dem allein nach den Gesetzen der Kunst eine eigene theatralische Wirklichkeit zu entstehen hatte.¹³

Das Dogma des spätrealistischen Theaters wirkte sich in allen Sparten der praktischen Bühnenarbeit aus. Ob es sich nun um das Szenenbild im weiteren Sinne handelte, oder um Mimik, Gestik und Sprache, alle Energien wurden aufgeboden, um dem unbedingten Anspruch nach Wirklichkeitsnachbildung Genüge zu tun.¹⁴ Die Praktiker dieser spätrealistischen Schule beschränkten ihre Arbeitsweise nicht auf die Realisierung von Stücken, die, aus einer gleichen künstlerischen Überzeugung stammend, nach einem Aufführungsstil ihrer Art riefen, sondern übertrugen ihre ästhetischen Prinzipien oft auf Dramatiker, die einer anderen Tradition verpflichtet waren, z. B. auf Shakespeare.¹⁵ Die Reaktion konnte deshalb auch auf diesem engeren Gebiet nicht ausbleiben. William Poels Einsatz mit der «Elizabethan Stage Society» war es in erster Linie, der die sprachliche Gestalt des Dramas vom überwuchernden Ballast des szenischen Beiwerks befreien wollte.

Craigs eigene Reaktion blieb nicht auf die Elisabethaner beschränkt, betraf auch nicht nur den szenischen Aspekt, sondern gleichermassen alle anderen Komponenten des Bühnenausdruckes.

¹² «Photographic and phonographic Realism injure the minds of the people. They thrust upon them a grotesque and inaccurate representation of the outward and visible life — with the divine essence — the spirit — the beauty of life left out». *ibid.*, p. 89.

¹³ Vgl. dazu den Aufsatz von Paul Pörtner über «Totaltheater und autonomes Theater» in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 21. Januar 1968, der auf Craigs Verhältnis zu diesen beiden Spieltypen eingeht.

¹⁴ Der «Meininger-Kodex» bleibt das sinnfälligste Beispiel dieses Versuches einer umfassenden Kodifizierung spätrealistischer Bühnenpraktiken.

¹⁵ Eine Auswahl aus der umfangreichen Literatur dieses Kapitels der Auseinandersetzung mit Shakespeare vermittelt G. R. Smith in «A classified Shakespeare bibliography», University Park, Pa., 1963, p. 467 ff.

Bei der praktischen Arbeit auf der Bühne jedoch stand für ihn der szenische Aspekt deutlich im Vordergrund. Der Reflex in der Presse im Anschluss an die Aufführungen der «*Purcell Operatic Society*» und die Artikel und Aufsätze, mit denen Craig in Deutschland eingeführt wurde, zeigen, dass in ihm vornehmlich ein Neuerer in der szenischen Gestaltung gesehen wurde.¹⁶ Diese Beschränkung auf seine Leistung als Bühnenbildner hat ihren Grund in der frühen Achtung, die Craig schon während der Schauspielerjahre als Illustrator genossen hatte. Seine ausserordentliche Produktivität auf malerischem und zeichnerischem Gebiet in den Jahren nach der Aufgabe des Schauspielerberufes war mehr als nur die Flucht vor dem erdrückenden Schatten Irvings in ein neues Tätigkeitsfeld. Die bildnerische Gestaltung, besonders die Bühnenskizzen, gewährte ihm die Freiheit der Aussage, die er suchte.¹⁷

Von dem grossen Mass an Freiheit, das Craig auch bei der Gestaltung der Londoner Inszenierungen genoss, hat er vollen Gebrauch gemacht. Sein Bruch erschien umso radikaler, als er sein neues Konzept nicht im Laufe einer Reihe von Aufführungen entwickelte, sondern gleich mit der ersten Inszenierung entschieden Neuland betrat. Sein Verzicht auf falsche Perspektiven, auf das vom Spätrealismus zur Perfektion gebrachte «*trompe-l'oeil*», seine Ablehnung des gemalten Lichts und jeglichen Versuchs, mit den Mitteln der Bühne die reale Aussenwelt widerzuspiegeln, kennzeichnen sowohl seine frühe Regiearbeit, als auch die Szenenskizzen, die unabhängig von der konkreten Aufführung entstanden waren.

Craig hat mit verschiedenen Argumenten gegen das spätrealistische Theater gekämpft: die Arbeit der Bühnenrealisten schien ihm direkt gegen das Wesen der Theaterkunst gerichtet.¹⁸ Anstatt

¹⁶ Als William Butler Yeats in einem Brief an Craig die szenische Gestaltung von *Dido and Aeneas* lobte, fügte dieser hinzu: «If it had not been a poet, and Yeats the poet, one would have murmured: „And is it only scenery you saw?“» In Gordon Craig «Index to the Story of my Days», a.a.O., p. 239.

¹⁷ Vgl. dazu auch die Eintragung im «Index to the Story of my Days», a.a.O., p. 192, in der Craig seinem Gefühl der neugewonnenen Freiheit Ausdruck gibt: «Woodengraving, sketching, . . ., I was drifting, searching and puzzled — but free. Free. No more tied to any one special Theatre; I had my Liberty.»

¹⁸ Am knappsten hat Craig diesen Antagonismus im Programm zu *Rosmersholm*, Florenz 1906, formuliert: «Realism is only Exposure where Art is Revelation.»

die dichterische Vision, das dramatische Kunstwerk durch eine Angleichung an die Wirklichkeit der Aussenwelt zu vulgarisieren, sei es die Aufgabe der Theaterpraktiker, das Wesen, den Kern, eines dramatischen Kunstwerkes zu erkennen, die ihnen gemässen Ausdrucksmittel zu finden, und mit ihrer Hilfe eine Bühnenwirklichkeit zu schaffen, die mit der dramatischen Vorlage voll übereinstimmt.¹⁹

Diese Vorstellung von einem Bühnengeschehen, das sich selber trägt, das also keiner aussertheatralischen Norm, etwa der sozialen, historischen oder politischen Aktualität verpflichtet ist, bedeutete für Craig eine unbedingte Forderung, die von ihm später in aller Konsequenz zu Ende gedacht worden ist. Sei es nun, dass durch den Gebrauch von Kuben das Raumverhältnis neu bestimmt wurde, oder der Einsatz des Lichts neue Wirkungen erschloss, sei es, dass durch ein System von leicht verschiebbaren Wänden, den berühmten «screens», in kürzester Zeit der Charakter einer Szene verändert werden konnte, oder die strenge Stilisierung im Szenischen der menschlichen Figur einen neuen Wert beimass, immer trachtete Craig danach, der Bühne eine neue gestalterische Freiheit zu gewinnen.

Da Craig als Schauspieler begonnen hatte, darf es nicht verwundern, dass er auch dem schauspielerischen Anteil an einem Bühnengeschehen seine Aufmerksamkeit widmete.²⁰ Dabei ergab sich für seine erste eigene Regiearbeit eine Problematik ganz besonderer Art. Craig hatte sich mit der Wahl einer Oper für eine dramatische Gattung entschlossen, die das Ausspielen psychologischer Einzelzüge mit den Mitteln der Mimik und Gestik erschwerte. Der Ablauf des dramatischen Geschehens und der Gebrauch des Gesangs machten die unmittelbare Verbindung mit der Welt ausserhalb des Theaters unmöglich. Die Eigenwelt der Oper konnte in keiner Weise zum naturgetreuen Spiegelbild der Lebenswirklichkeit erklärt werden. Craig war sich dieser von vornherein durch das Wesen der Oper gegebenen Distanz bewusst; dass er aber gerade im Spielerischen diese Distanz noch

¹⁹ «How unreasonable it is to say that the artist exists to copy the defects and blemishes of Nature.» In «Some Evil Tendencies of the Modern Theatre», aufgenommen in «On the Art of the Theatre», a.a.O., p. 109.

²⁰ Vgl. dazu über den Prozess der allmählichen Eliminierung des menschlichen Schauspielers zugunsten eines «reinen» Bühnengeschehens F. Marotti, «Gordon Craig», a.a.O., p. 97 f.

zu vergrößern suchte, zeigt die Energien, die er zur Überwindung des Bühnenrealismus aufzubringen bereit war. Sein Gebrauch von Masken in *Dido and Aeneas* war der Beginn einer langewährenden Beschäftigung mit diesem traditionsreichen Requisit der Theatergeschichte.²¹ Es ging ihm dabei nicht darum, die vom Theater des Realismus aus prinzipiellen Erwägungen von der Bühne verbannte Maske aus Gründen historischer Verpflichtung wiederzubeleben; vielmehr erkannte er in der Maske eine Waffe gegen das realistische Mienenspiel. Er misstraute der Mimik, der die Schauspieler des psychologischen Realismus soviel Bedeutung beimessen. Während der Schauspieler ohne Maske leicht zum Werkzeug eines oberflächlichen Realismus werde, nehme die Maske dem Schauspieler gerade seine sogenannte Natürlichkeit, zwingt ihn, auch seine Bewegungen zu stilisieren und führe ihn zu einem symbolischen Spiel. Die Maske wirke dem flüchtigen Ausdruck entgegen, indem sie, vom Künstler geschaffen, das wechselhafte menschliche Gesicht in seinen Zügen begrenze und in dieser Stilisierung die Ausdruckskraft erhöhe. Das raffinierte Spiel mit der Mimik, wie er es bei Henry Irving beobachten konnte, war für Craig nur ein Beispiel des verzweifelten Versuchs, mit den Mitteln der Kunst dem Ideal der «Natürlichkeit» nahezukommen. Für ihn bot der Gebrauch der Maske die Möglichkeit, auch vom Spielerischen her eine Wirklichkeit zu schaffen, die sich auf der Bühne erfüllte. Craigs Einsatz von Masken auch in späteren Aufführungen, seine eigene umfangreiche Sammlung und die Benennung seiner bedeutendsten periodischen Publikation mit «The Mask», zeigt das hohe Interesse an, das er der Maske entgegenbrachte.²²

Die Maske stand in engstem Zusammenhang mit den Erörterungen über die Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Gesichts. Craigs Neugierde trieb ihn aber über die Mimik hinweg zu der den ganzen Körper umfassenden Bewegung, der Gestik im weitesten Sinne. Gerade die Arbeit mit der «Purcell Operatic Society» hatte in diesem Bereich den Willen zu einer neuen Vorstellung vom menschlichen Körper in der Bewegung verraten.

²¹ Trotz des noch recht plumpen Einsatzes von Masken in *Dido and Aeneas* war W. B. Yeats davon überzeugt, dass für Craig ein weites Feld offenstand, das mit dem Theaterpraktiker gemeinsam zu nutzen er bestrebt war. Siehe dazu Denis Bablet, «Gordon Craig», a.a.O., p. 153 ff.

²² Vgl. dazu besonders «The Mask», Bd. I, Nr. 1, März 1908, p. 9 f.

Schon vor der entscheidenden Begegnung mit Isadora Duncan widmete Craig einen ansehnlichen Teil der Vorbereitungszeit dem gestischen Spiel seiner Schauspieler. Auch hier beeindruckt, wie schon in der szenischen Gestaltung, die Sparsamkeit der eingesetzten Mittel. Craig beschränkte sich auf wenige sinnfällige Gebärden, bezog das tänzerische Element in den Bewegungsablauf ein und erreichte damit die Wirkung einer streng stilisierten Gestik, die einzig mit dem Geist der Musik zu gehen hatte, und damit keiner Wirklichkeit ausserhalb des Bühnenraumes verantwortlich war. Trotz Craigs Lob für den vollen Einsatz seiner Amateurtruppe hat die Kritik verschiedentlich eine hölzerne und ungelenke Bewegungsführung bei den Amateuren der «Purcell Operatic Society» bemängelt. Craigs Einsicht in die Begrenztheit der Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers nahm hier bei der Beobachtung und schonungslosen Beurteilung der Amateurgruppe ihren Anfang. Sie hat ihn, über manch eine Zwischenstufe hinweg, in ihrer letzten Konsequenz zu der Vorstellung von der «Ueber-Marionette» geführt, die er zwei Jahre nach den frühen Londoner Versuchen zum ersten Mal formulierte.²³ Die komplexe Frage der «Ueber-Marionette» kann hier nicht erörtert werden.²⁴ Ohne zu entscheiden, ob Craig tatsächlich den menschlichen Schauspieler durch eine Puppe zu ersetzen trachtete, oder ob er lediglich die Marionette als ein Instrument der Schulung und als ein Beispiel an Disziplin im Auge hatte, stellen wir fest, dass Craig auch mit diesem neuen Konzept im Kern ein Ziel verfolgte: dem menschlichen Körper seine «Natürlichkeit» zu nehmen und ihn zu einem stilisierten Spiel zu führen. So erweist sich als Gemeinsamkeit seiner praktischen Schauspielführung und seiner Theorie der Versuch, die gestische Tradition des spätrealistischen Theaters zugunsten einer reinen Kunstgestik zu überwinden.²⁵

²³ Craig selber hat mir bestätigt, dass zwischen der Arbeit mit den Amateuren der «Purcell Operatic Society» und der Konzeption der «Ueber-Marionette» ein direkter Zusammenhang bestanden habe.

²⁴ Den Versuch einer Deutung und eine vorläufige Sichtung der Interpretationen zum Begriff der «Ueber-Marionette» unternimmt Denis Bablet, in «Gordon Craig», a.a.O., p. 119 ff.

²⁵ Vgl. dazu Craigs Aufsatz «Realism and the Actor», in «On the Art of the Theatre», a.a.O., p. 286 ff.

Die szenische Neugestaltung des Raumes und die Berücksichtigung der menschlichen Figur in der Bewegung blieben für Craig nicht gesonderte Formen des theatralischen Ausdruckes. Erst in der engen Verzahnung aller aufgebotenen Elemente sah er das Ideal eines dramatischen Ganzen. Während der Arbeit mit der «Purcell Operatic Society» war er wohl mehr als nur der «primus inter pares», doch musste er auf andere Rücksicht nehmen, ohne deren Hilfe ein Gelingen des ganzen Unternehmens fraglich gewesen wäre. Seine Vorstellung von der Schöpferkraft des Einzelnen, die sich frei von jeder fremden Einflussnahme entfalten möchte, geht auf diese ersten, zum Teil unter widrigen Umständen zustande gekommenen Londoner Inszenierungen zurück.²⁶ Damit forderte Craig im Grunde etwas, das das Theater, als ein vom Zusammenspiel der Kräfte bestimmter Körper, nicht zu erfüllen vermochte. Die volle Autonomie des freien Schöpfers war ihm nur in der theoretischen Spekulation gegeben.

Craig hat diese Freiheit voll genutzt und in den Jahren, in denen die Distanz zur Bühnenpraxis immer grösser wurde, ein Konzept vom reinen theatralischen Geschehen entwickelt, das die Elemente der Form, der Farbe und der Bewegung zu einem einheitlichen und in sich geschlossenen Bühnenvorgang vereinigt. Diese Vorstellung war die letzte Erfüllung einer Entwicklung, deren Ansatz bei den Inszenierungen der «Purcell Operatic Society» lag. Schon dort hatte er versucht, eine in sich geschlossene Welt zu schaffen, die einzig nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet war.²⁷

²⁶ Vgl. dazu die 1908 niedergelegten Gedanken zur alleinigen Schöpferkraft: «... it is impossible for a work of art ever to be produced where more than one brain is permitted to direct; and if works of art are not seen in the theatre this one reason is a sufficient one, though there are plenty more.» In «Some Evil Tendencies of the Modern Theatre», aufgenommen in «On the Art of the Theatre», a.a.O., p. 99.

²⁷ Vgl. dazu Paul Pörtners Versuch, Craigs Bestrebungen in der Richtung einer theatralischen Autonomie in den Zusammenhang einer grösseren europäischen Bewegung zu stellen, in «Totaltheater und autonomes Theater», in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 21. Januar 1968.

II CRAIGS SPÄTERE THEATERPRAXIS

Schon während der Arbeit mit der «Purcell Operatic Society» hatte Craig begonnen, in der theoretischen Formulierung eine Ergänzung zur praktischen Bühnenarbeit zu suchen.¹ Das gute Verhältnis zwischen Praxis und Theorie wurde aber gestört, als er die Möglichkeit schätzen lernte, in der schriftlichen Aussage mehr zu fordern als sich in der Praxis verwirklichen liess. Die Gefahr, welche die Loslösung von den Realitäten der Bühne mit sich brachte, hat er nicht wieder zu bannen vermocht. Seine leicht reizbare Imagination und der visionäre Zug, der ihm den Blick für das in der Praxis Erreichbare oft trübte, förderten die Entfremdung zwischen praktischer Theaterarbeit und kritischer Reflexion.² Die Erfahrungen mit der «Purcell Operatic Society», die trotz des anerkannten künstlerischen Erfolges Craig den Druck des kommerziellen Theaters spüren liessen, prägten seine Auffassung von der Regieführung. Die spezifischen Voraussetzungen, die das Arbeiten mit einer Amateurgruppe mit sich brachte, erforderten von Craig und seinen Mitarbeitern den Einsatz aller Kräfte. Der finanzielle Misserfolg, der den Unternehmungen der «Purcell Operatic Society» beschieden war, hinderte den von seiner Aufgabe überzeugten Craig nicht, mit weiteren Beispielen von seinem Vorhaben Zeugnis abzulegen, den späten Bühnenrealismus zu überwinden.³ Doch als auch die meist aus Mitgliedern der inzwischen aufgelösten Purcell-Gesellschaft zusammengesetzte Spielgruppe Laurence Housmans *Bethlehem* zu keinem Erfolg führen konnte, war für Craig eine Zäsur gesetzt. Er sah sich deshalb gezwungen, nach einem Geldgeber zu suchen, der die finanzielle Grundlage weiterer Experimente schaffen sollte, ohne daran künstlerische Bedingungen zu knüpfen. In seiner Mutter fand er eine willige Helferin, die bereit war, die Kosten für die Vorbereitung einer neuen Aufführung zu tragen.

¹ Die Sammlung der oft undatierten «Notebooks» enthält neben den Bemerkungen privaten Charakters auch schon in Ansätzen Vorformen so zentraler Gedanken wie die der «Ueber-Marionette», die vorläufig noch den Namen «a being» trug. In Notebook «Confessions 1901/2/3».

² Vgl. dazu Lee Simonson, op. cit., p. 319.

³ Es war wohl in erster Linie Craigs zurückgewonnenes Selbstvertrauen, das ihn so unbeirrt weiter experimentieren liess. Siehe dazu besonders Gordon Craig, «Henry Irving», a.a.O., p. 199 f.

Für Ellen Terry war dieser Entschluss umso leichter, als er ihr die erste direkte Zusammenarbeit mit ihrem Sohn erlaubte, an dessen Fähigkeiten sie wie kaum jemand aus seinem Verwandten- und Bekanntenkreis glaubte. Die Schwierigkeiten, in die das «Lyceum» geraten war, machten Ellen Terry frei für anderweitige Aufgaben. In der Unterstützung ihres Sohnes sah sie die Möglichkeit, aus der Schablone einer Schauspielerin der «alten Schule» auszubrechen und an einem neuartigen Theaterunternehmen teilzuhaben.⁴

Für den Sohn bedeutete die Zusammenarbeit mit Ellen Terry eine Rückkehr zum Sprechtheater, von dem er sich noch vor 1900 getrennt hatte. Es musste sich nun die Frage stellen, ob die an der Oper gesammelten Erfahrungen ohne Modifikation auf die Sprechstücke übertragen werden könnten. Die Frage wurde für Craig nicht zu einem eigentlichen Problem, da er überzeugt war, dass jede Bühnenrealisation, unabhängig von der Gattung, dem Gesetz der Stilisierung zu folgen habe.⁵

Es darf daher nicht verwundern, wenn Craig für seine Wiederbegegnung mit dem Sprechtheater ein Stück Ibsens wählte, eines Dramatikers also, der seinen Grundsätzen nur unvollkommen zu entsprechen scheint.⁶ Die Wahl des Stückes aber, der *Nordischen Heerfahrt*, wurde nicht nur wegen der für Ellen Terrys Kunst adäquaten Rolle der Hjoerdis getroffen, sondern besonders im Hinblick auf die reichen szenengestalterischen Möglichkeiten, die die Heraufbeschwörung der Wikingerwelt bot. Craig lag nichts ferner, als eine historisch getreue Nachbildung jener Zeit anzustreben. Wie schon in *Dido and Aeneas* sein Ehrgeiz als Szenenbildner nicht dahin zielte, die historische Wirklichkeit Karthagos wiederzugeben, so war es auch hier über die zeitliche und räumliche Fixierung hinweg der mythische Raum, der seine gestalterische Lust ansprach. Craig konnte hier wiederum frei von einer historisierenden Beengung den suggestiven

⁴ Siehe dazu Ellen Terrys Erinnerungen, a.a.O., p. 326 f.

⁵ Der amerikanische Kritiker James Huneker hat diese Problematik erkannt, als er in seinem Buch «Iconoclasts. A Book of Dramatists», London 1905, p. 93, sagte: «Mr. Craig secures unexpected and bizarre effects. It need be hardly added that these same effects are suitable only for plays into which the elements of romance and of the fantastic largely enter.»

⁶ Von Craig selber weiss ich, dass es besonders die Schaffung einer mythologischen Vorzeit war, die ihn als Szenenbildner gelockt hat.

Bühnenraum schaffen, der ihm dem Symbolgehalt des Stückes zu entsprechen schien.⁷

Noch einmal sollte Craig mit dem Werk Ibsens konfrontiert werden. Die Arbeit an der Szenengestaltung von *Rosmersholm* warf erneut die Frage auf, inwiefern der einer bestimmten realistischen Tradition verpflichtete Ibsen durch eine den Bühnenrealismus überwindende Szenengestaltung verfälscht werden könnte. Craig hat versucht, alle Einwände in dieser Richtung mit einem für das Programmheft der Florentiner Aufführung verfassten Aufsatz zu entkräften.⁸ Er formulierte darin in fast dogmatischer Härte seine Ablehnung der photographischen Wirklichkeitsnachbildung auf der Bühne. Die «Inspiration ohne Grenzen», die sich am Werk selber entzündete und seinem Wesen zu dienen habe, und nicht etwa der sozialen Aussage, lasse den Kräften einen grösseren Spielraum, die sich gleichberechtigt neben das Wort des Dramatikers stellen und damit ihr Mass an Autonomie in Anspruch nehmen sollten.⁹

III *Der Konflikt zwischen Theorie und Praxis*

Die Beschäftigung mit Ibsen zeigte deutlich das Spannungsfeld auf, das sich notwendigerweise bilden musste, wenn ein mit bewährten theatralischen Mitteln arbeitender Dramatiker mit einem eigenwilligen Theatermann konfrontiert wurde. Der Konflikt Autor—Regisseur stellte sich in aller Schärfe ein, trotz Craigs Beteuerungen, dass er nichts anderes sei, als der Diener des aufzuführenden Werkes.¹ George Bernard Shaws starke Re-

⁷ Den Versuch einer Rekonstruktion und Charakterisierung der Szenengestaltung hat Denis Bablet in «Gordon Craig», a.a.O., p. 80 ff. unternommen.

⁸ Programm von *Rosmersholm*, Florenz 1906. Zu dieser Aufführung, die im «Teatro della Pergola» stattfand, siehe besonders Edward Craigs Buch über seinen Vater, a.a.O., p. 216 ff.

⁹ Vgl. dazu Craigs Verteidigung seiner antirealistischen Bildkonzeption im Programmheft: «The words are the words of actuality, but the drift of the words, something beyond this . . . Therefore those who prepare to serve Ibsen, . . . , must come to the work in no photographic mood, all must approach as artists . . . And therefore in the mounting of this play I have tried to avoid all Realism.»

¹ Die Zeit der frühen Londoner Inszenierungen war insofern ein Wendepunkt, als Craig trotz der Beteuerungen, nur als Diener zu wirken, begonnen hatte, in schriftlichen Äusserungen die Dominanz des Regisseurs zu fordern. Siehe dazu besonders das notebook «Confessions 1901/2/3».

serven gegenüber der Arbeit Craigs waren darin begründet, dass er das Primat des Wortes durch eine allzu eigenwillige Umsetzung auf der Bühne gefährdet sah. Wieder einmal zeigte sich der in der Theatergeschichte wohlbekannte Antagonismus der verschiedenen am Bühnengeschehen beteiligten Kräfte. Die Forderung Shaws nach einer Vormachtstellung des Autors, der Ruf Craigs nach der schöpferischen Leistung des Regisseurs und Tairoffs Akzent auf dem Schauspieler, gefährdeten das Zusammenwirken der theatralischen Mittel, und konnten so zu einer Zersplitterung und damit gefährlichen Verarmung führen.²

Dem frühen Craig aus der Zeit der Arbeit mit der «Purcell Operatic Society» zeigte sich diese Kluft zwischen dem Regisseur und der dramatischen Vorlage noch nicht klar, wenn auch kleine Erscheinungen schon auf sie hinwiesen.³

Die szenische Erneuerung stand für ihn noch im Dienst der Befreiung vernachlässigter Opern von einer spätrealistischen Bildtradition, die die Vorlage nur allzuoft in einem Ballast von szenischem Beiwerk zu ersticken drohte. Craig machte sich noch zum Anwalt des Musikdramatikers, dessen legitime Ansprüche er gegenüber selbstherrlichen Bühnenbildnern zu verteidigen suchte. Doch schon mit *Bethlehem* war eine Wende eingetreten. Die Schwäche der Vorlage als literarisches Produkt hatte Craigs eigene schöpferische Kräfte geweckt. Aus der Rolle des Dieners am Werk konnte er nun in die Rolle eines Meisters des Bühnengeschehens treten. Der Mangel an Respekt vor dem Text Housmans gab ihm, wie er meinte, die Legitimation zur Umformung der Vorlage nach dem Bild seiner eigenen Vorstellung. Craigs Entdeckung der spezifischen Möglichkeiten des Regisseurs, der über seine Stellung als Vermittler hinaus eigene gestalterische Energien freisetzt, geht auf die Erfahrung mit *Bethlehem* zurück. Er hat diese Einsicht im Laufe der weiteren praktischen Bühnenarbeit wirksam werden lassen, und sie in der theoretischen Erörterung auf die Spitze getrieben, indem er den Regisseur zum alleinigen Schöpfer aller Ausdrucksmittel der Bühne umfassenden theatralischen Aktion erhob.⁴ Dieser Prozess, der

² Vgl. dazu R. Stamm, «Geschichte des Englischen Theaters», a.a.O., p. 379.

³ Die Hexenszenen in *Dido and Aeneas*, bei denen das kräftige dramatische Ausspielen die Musik zu gefährden begann, waren ein erstes Beispiel für das mögliche Missverhältnis zwischen Vorlage und Interpretation.

⁴ Schon im frühen notebook «Confessions 1901/2/3» hatte Craig selbstsicher

sich nicht ruckartig, sondern in einer stetigen Steigerung bis zur vollen Autonomie des Regisseurs entwickelte, brachte Craig notwendigerweise dann in einen Konflikt, wenn er sich mit einem Volldramatiker wie Shakespeare auseinandersetzen hatte.

Craigs Berührung mit Shakespeare geht in die ersten Jahre seiner Schauspielerlaufbahn zurück. Während er sich in der Lehrzeit unter Irving noch mit kleineren Rollen begnügen musste, bot eine nach dem Austritt aus dem «Lyceum» selber begründete Truppe die Möglichkeit, die grossen jugendlichen Rollen zu übernehmen. Doch auch nach der Aufgabe des Schauspielerberufes blieb Craig Shakespeare in doppelter Hinsicht verbunden. In der praktischen Arbeit auf der Bühne versuchte er sein Ideal von der stilisierten Bildgestaltung zu verwirklichen, während er es in der schriftlichen Formulierung unternahm, Shakespeare zu seinen eigenen Vorstellungen in eine Beziehung zu bringen.⁵ Craigs Shakespeare-Verhältnis jedoch gehört nicht zu den glorreichen Kapiteln seiner Auseinandersetzung mit Fragen des Theaters oder der Dramatik. Ein mangelndes Differenzierungsvermögen, aber bisweilen auch der Einbau grundlegender Irrtümer in die eigene Argumentation, verhinderten ein sachliches und ernstzunehmendes Verhältnis mit dem Dramatiker, dem immer wieder von neuem seine Aufmerksamkeit und sein Bemühen galt, den er aber letztlich nicht erreichte.⁶

In seinem Ringen um Shakespeare traf er sich mit seinem Landsmann William Poel. Beider Energien richteten sich gegen den wuchernden szenischen Aufwand der spätrealistischen Tradition. Doch während Poel in erster Linie darum bemüht war, den Text Shakespeares unter Ausschaltung des erdrückenden szenischen Beiwerks freizulegen, blieb Craigs Interesse weiterhin dem optischen Eindruck verpflichtet, wenn er auch beim

⁴ Fortsetzung

festgehalten: «The Art of the Theatre is the same in one respect as any other art. It is the work of one man.»

⁵ An zentraler Stelle steht dabei der in «On the Art of the Theatre», a.a.O., p. 137 ff., aufgenommene erste Dialog der 1905 erschienenen Schrift «The Art of the Theatre». Zu Craigs weiterer Auseinandersetzung mit Shakespeare siehe die Bibliographie von Fletcher/Rood, a.a.O., passim.

⁶ Vgl. dazu auch die harte Kritik R. Stamms an Craigs Shakespeare-Verständnis: «Seine Theorie spricht allem Hohn, was wir über die Entstehungsweise der shakespearischen Dramen wissen, aber das kümmert ihn nicht.» In R. Stamm, «Geschichte des Englischen Theaters», a.a.O., p. 379.

Erzielen dieser Bildwirkung von anderen künstlerischen Idealen ausging, als seine spätrealistischen Vorgänger. Der hohe visuelle Reiz, der die «tableaux» kennzeichnete, in die am «Lyceum-Theatre» die Shakespearesche Szenenfolge aufgelöst wurde, hat seine Wirkung auf den jungen Craig nicht verfehlt.⁷ Gerade er, der für optische Eindrücke so empfänglich war, hat diese Komponente an Irvings Arbeit immer wieder bewundern müssen. Das Erbe, das Craig in dieser Beziehung von seinem Lehrmeister übernommen hatte, blieb aber nicht unangetastet. Die Mittel, mit denen er den szenischen Gesamteindruck erreichte, waren einem anderen künstlerischen Willen, einem neuen Konzept in der Bühnengestaltung untergeordnet, das in deutlichem Gegensatz zum Stilideal Telbins, Tademans und der übrigen Szenenbildner am «Lyceum» stand. Im Kern jedoch führte Craig mit seinen Shakespeare-Aufführungen eine Tradition weiter und gelangte gerade mit dem für Stanislavski erarbeiteten *Hamlet* in Moskau an einen Punkt, der den gesamtszenischen Effekt auf Kosten des Wortes zu verabsolutieren begann.⁸ So kennzeichnet auch die Auseinandersetzung mit Shakespeare Craigs Grundkonflikt zwischen der Stellung als Diener eines fremden Kunstwerkes und der Stellung als alleiniger Schöpfer eines in sich geschlossenen, von fremden Beeinflussungen freien Bühnengeschehens.⁹

⁷ Vgl. dazu Gordon Craig, «Henry Irving», a.a.O., p. 127 f.

⁸ Zu diesem Aspekt der Moskauer *Hamlet*-Inszenierung siehe besonders F. Marotti, «Gordon Craig», a.a.O., p. 100 ff., wo, aufbauend auf den russischen Quellen, ein aufschlussreiches Bild von Craigs Arbeit am «Künstlertheater» entstanden ist.

⁹ Vgl. dazu André Veinstein, «La Mise en Scène Théâtrale et sa Condition Esthétique», a.a.O., p. 105 ff.

IV DIE IMPULSE FÜR DIE THEATERREFORM

Im Rückblick auf Craigs Arbeit mit der «Purcell Operatic Society» mag die Strahlkraft der vier Aufführungen beschränkt erscheinen. In der Tat erschwerten verschiedene Faktoren eine Breitenwirkung, die es ihm erlaubt hätte, mit den gewonnenen Einnahmen neue Unternehmungen zu wagen. Die bescheidenen finanziellen Mittel, die zur Verfügung standen, verunmöglichten eine intensive Propaganda, die umso nötiger gewesen wäre, als es sich um unbekannte Opern handelte, dargeboten von einer unbekanntenen Amateurgruppe. Dass sich die Londoner Zeitungen, und zwar sowohl Fach- wie auch Tagesblätter, die Leistungen der «Purcell Operatic Society» zu würdigen entschlossen, zeugt für die hohen Erwartungen, die man allgemein in den Namen Craig setzte.

Neben diesem aktiven Interesse, das die Kritik den vier Inszenierungen entgegengebracht hat, verdankte Craig einen guten Teil der Wirkung in England selber dem entschlossenen Einsatz verschiedener Persönlichkeiten. Die in Londoner Zeitungen noch während den Tagen der Aufführung erschienenen Berichte und Würdigungen von Yeats, Rothenstein und Max Beerbohm vermochten zwar nicht den erhofften Publikumszustrom anzuregen, bestärkten aber Craig in seinem Vertrauen, auf der richtigen Fährte zu sein, und lockte zumindest all die ins Theater, die an neuen Formen des Bühnenausdrucks Interesse zeigten. Craig hat immer wieder sein Bedauern darüber ausgesprochen, dass gerade diese frühen Inszenierungen mit der «Purcell Operatic Society», die er so hoch schätzte, in England nicht die direkte reinigende Wirkung hatten, auf die er erpicht gewesen war.¹ Er mag in seinem verletzten Stolz damals nicht gehnt haben, dass diese frühen Londoner Inszenierungen zum Ausgangspunkt seiner weltweiten Anerkennung werden sollten.

Der Mann, der zu diesem Zeitpunkt, 1901, entscheidend in Craigs weitere Entwicklung eingriff, war Graf Kessler. Kessler war als Gast in London, als er Craigs zweite Arbeit, *The Masque of Love*, sehen konnte. Sein scharfes Auge und sein untrügliches

¹ Craig hat seiner Enttäuschung darüber Ausdruck gegeben, um jedoch gleich weiterzufahren: «... but our movement is young, and if it does not get... support, it is still going to win.» In «Henry Irving», a.a.O., p. 199.

Urteil gerade für junge, noch nicht anerkannte Künstler, liessen ihn in Craig einen Theatermann vermuten, der unter günstigeren Voraussetzungen noch Wichtiges schaffen könnte.² Nachdem Kessler auch Craigs Inszenierung von *Viel Lärm um Nichts* gesehen hatte, war er entschlossen, dem jungen Reformen, dem in England der unmittelbare Erfolg versagt zu bleiben schien, eine neue Arbeitsmöglichkeit im Ausland zu eröffnen. Er ebnete ihm den Weg nach Deutschland, und es setzte damit jene Periode ein, in der seine Arbeit eine stärkere Ausstrahlung gewinnen sollte.

Kesslers Verdienst war es zunächst, Craig nach den bitteren Londoner Erfahrungen nicht verzagen zu lassen, sondern ihn mit einem neuen künstlerischen Milieu in Kontakt zu bringen. Der Mäzen war als kunstbegeisterter und alle ihm wertvoll erscheinenden Talente fördernder Aristokrat am Weimarer Hof in der Lage, die Verbindungen zu schaffen, die den jungen Craig anregen konnten. Durch Kesslers Vermittlung ergab sich die einzigartige Möglichkeit, auf Anhieb in den lebhaften künstlerischen Zirkel Weimars einzudringen, wobei sich Craig besonders der Gruppe jener Künstlerkollegen verbunden fühlte, die wie er nach neuen Formen des bildnerischen Ausdrucks suchten.³

In der Eigenschaft als Szenenbildner war Craig in Deutschlands Kunstkreisen eingeführt worden. Wiewohl er sich selber immer wieder als ein «homme de théâtre» im weitesten Sinne gesehen und beurteilt haben wollte, war er sich bewusst, dass in dieser frühen Phase seiner Arbeit der bildnerische Aspekt die Aufmerksamkeit am stärksten erregen musste. Seine Reformen waren in Deutschland zu einem Begriff geworden, schon bevor Craig selber den Kontinent erreicht hatte.⁴ Die deutsche Presse hat deshalb die endlich durch Kesslers Vermittlung zustandegewommene Ankunft Craigs in Berlin ausführlich kommentiert,

² «Support comes to me — but not from England» notierte Craig im Juni 1903 in seinen Erinnerungen, a.a.O., p. 251, wobei ihn die prekäre Lage in London die Einladung Kesslers ohne Zögern annehmen liess.

³ Siehe dazu Denis Bablet, «Gordon Craig», a.a.O., p. 89 f., wo besonders auf die Verbindungen im Werk von Craig, van de Velde und Joseph Hoffmann hingewiesen wird.

⁴ Craig hat selber oft mit Stolz davon erzählt, wie in deutschen Theaterkreisen der Begriff «craigism» schon vor seiner Ankunft in Berlin im Umlauf gewesen sei.

wobei wiederum auffällt, dass fast ausnahmslos vom «Szenenbildner» Craig die Rede war.⁵ Craig konnte das ihm von Kessler gemachte Angebot, am Weimarer Hoftheater zu arbeiten, nicht annehmen, gerade weil es ihn in die Rolle des blossen Bildgestalters gedrängt hätte, während er eine Einflussnahme auf alle Aspekte des Bühnengeschehens zu nehmen trachtete. Kessler liess sich durch diese ersten Anzeichen einer sich schwierig gestaltenden Partnerschaft nicht entmutigen. In der Theatermetropole Berlin sollte Craig die Möglichkeit gegeben werden, frei von Einschränkungen sein Talent zu entfalten.

Doch gerade hier erwies sich die Hoffnung als trügerisch. Craig hatte sich für das Angebot entschlossen, Otways *Venice Preserved* vorzubereiten, wobei ihn die Vertrautheit mit der englischen Dramatik und das freundschaftliche Einverständnis mit dem Übersetzer Hugo von Hofmannsthal von der Richtigkeit seiner Wahl überzeugten. Eine Unklarheit in der Verteilung der Kompetenzen schuf jedoch schon bald eine Situation, die eine ernsthafte und kompromisslose Arbeit unmöglich machen sollte.⁶ Otto Brahm, an dessen «Lessing Theater» Craig seine ersten deutschen Bühnenerfahrungen zu sammeln hoffte, war noch der Tradition verpflichtet, gegen deren englische Variante Craig in London vehement opponiert hatte.⁷ Die Toleranz, die er trotzdem den Vertretern der Reform entgegenbrachte, erlaubte ihm die Heranziehung von Kräften wie Craig. Auch wenn Craig selbst durch die mit Brahm entstandene Kontroverse daran gehindert wurde, von seinen Vorstellungen Zeugnis abzulegen, so fand er in einem jungen deutschen Kollegen, der aus Brahms Schule hervorgegangen war, einen aufnahmebereiten Schüler, der in der eigenen Arbeit viel von Craigs Gedankengut für das deutsche Theater fruchtbar werden liess.

⁵ Die «Berliner Morgenpost» vom 4. Dezember 1904 stellte ihn gar als einen «englischen Dekorationsmaler» vor.

⁶ Das «Berliner Tagblatt» vom 10. Januar 1905 hatte den Konflikt klar erkannt, als es schrieb: «Diese ausschlaggebende Mitwirkung des bildenden Künstlers . . . an der Arbeit des Regisseurs würde eine Verschiebung der Regietätigkeit ins Aeusserliche bedeuten, gegen die man grundsätzlich Stellung nehmen müsste.»

⁷ Vgl. dazu Ferruccio Marotti, «Gordon Craig», a.a.O., p 64, wo Otto Brahm als der «fautore di un realismo esasperato» gekennzeichnet wird.

Mit Max Reinhardt verbinden Craig erstaunliche Parallelen in der Biographie.⁸ Beide hatten ihre Bühnenkarriere als Schauspieler begonnen und beide waren in der Tradition des Spätrealismus aufgewachsen. Unter dem Druck dieses Bühnenstiles, der sich von einer lebendigen Tradition zu einer erstarrten Konvention entwickelt hatte, war es der Drang nach einer grösseren Einflussnahme im Sinne der Reform, der beide zur Regie führte. Craig erwies sich dabei als ein unerbittlicher Kämpfer, der, besessen von seiner künstlerischen Mission, auf der Bühne sein Konzept von der stilisierten Bildwirkung zu verwirklichen trachtete. Er hatte mit der Unbedingtheit seiner Forderungen eine dogmatische Starrheit erreicht, die ihn den Kontakt mit der Theaterpraxis schon früh verlieren liess, da sich die auch auf einen finanziellen Gewinn hoffenden Theater nicht durch die Extravaganzen in bezug auf die Vorbereitung und Aufführung belasten wollten. Der Graben, der sich zwischen Craig und der lebendigen Theaterpraxis bildete, zwang den von der praktischen Erfahrung Ausgeschlossenen, wenigstens in der schriftlichen Formulierung von seinen Vorstellungen Zeugnis abzulegen. Die Tatsache, dass wichtige Punkte von Craigs Programm nie über die theoretische Forderung hinauskamen, geben der Bezeichnung vom «unpractical man», die auf ihn angewandt worden ist, eine gewisse Berechtigung.⁹

Max Reinhardt war in seinem Verhältnis zur Bühnenpraxis von einem viel sichereren pragmatischen Sinn geleitet.¹⁰ Seine Offenheit allen Formen des theatralischen Ausdrucks gegenüber liess ihn ohne Voreingenommenheit mit einer Vielfalt von Möglichkeiten spielen. Seine proteushafte Verwandlungsfähigkeit und seine scheinbar mühelose Adaptabilität an verschiedene literarische und theatralische Formen, liessen ihn als Regisseur schon früh einen erstaunlichen Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten entdecken. Reinhardts unbändige Lust, immer wieder von neuem die Möglichkeiten der Bühne voll zu nutzen, schufen eine Spann-

⁸ Craig hat mir gegenüber geäussert, dass er den um ein Jahr jüngeren Max Reinhardt oft als einen Schatten seiner eigenen Person empfunden habe, der das habe erreichen können, was ihm selber versagt geblieben war.

⁹ Siehe dazu Lee Simonson, *op. cit.*, p. 315 f.

¹⁰ Wie Craig selbst sich durch diese mühelose Art der Aneignung von Reinhardt bedroht fühlte, schildert Edward Craig in der Biographie seines Vaters, a.a.O., p. 199 f.

weite des persönlichen Ausdrucks, die Craig nicht vergönnt war.¹¹

Trotz dieses Pluralismus der Stile und der aussergewöhnlichen Fruchtbarkeit Reinhardts im Experimentieren zeigt seine Entwicklung doch eine Konstante auf, den Versuch nämlich, dem beim Lehrmeister Otto Brahm beobachteten Realismus eine neue Aesthetik entgegenzustellen. Reinhardts Bemühungen um eine Ueberwindung der Brahmschen Tradition waren nicht so abrupt und aggressiv wie diejenigen Craigs, aber sie waren vom gleichen Willen getragen, der Bühne neue Dimensionen zu eröffnen.¹²

Craig und Reinhardt hatten als Schauspieler begonnen. Doch während der Engländer nach seiner Hinwendung zur Regie beim Entwurf und der Ausgestaltung des Szenischen auf das eigene zeichnerische Talent bauen konnte, war sein deutscher Kollege auf die Mitarbeit eines Stabes angewiesen, der ihn bei der Schaffung des Bühnenbildes beriet. Craig gelangte, da er zugleich Spielleiter und Szenengestalter war, zu seiner Vorstellung vom Bühnenkünstler, der ohne fremde Einflussnahme aus eigener künstlerischer Kraft das Geschehen auf der Bühne weitgehend bestimmen kann. Insbesondere schien ihm die Einheit des bildnerischen Ausdrucks nur dann gesichert, wenn ein einzelner Wille für die Gestaltung der Szenerie verantwortlich war.¹³

Max Reinhardt wagte es trotz seiner zeichnerischen Fähigkeiten nicht, ohne die Heranziehung von ausgebildeten Künstlern die Bühnenbilder zu seinen Aufführungen zu schaffen. Um jedoch die mögliche Kluft zwischen Regisseur und Szenengestalter möglichst klein zu halten, anerkannte Reinhardt den mitarbeitenden Szenenbildner als gleichwertigen Partner und erstrebte nicht neben ihm, sondern in enger Verbindung mit ihm eine Einheit des theatralischen Ausdrucks. Reinhardts persönlicher Ueberzeugungskraft war es schon früh gelungen, nicht nur eine Reihe aus-

¹¹ Vgl. dazu Joseph Gregors Bemerkung in der «Weltgeschichte des Theaters», Zürich 1933, p. 690: «... nach seiner (Reinhardts) Auffassung gibt es nicht einen, sondern tausend Inszenierungsstile.»

¹² Ueber Reinhardts Loslösung von der Tradition Brahms siehe besonders «Reinhardts Stylized Realism», in W. R. Fuerst und S. J. Hume, «Twentieth-Century Stage Decoration», New York 1967, Bd. I., p. 16 ff.

¹³ Craig kam damit in der Praxis einer Forderung nach, die er in «The Art of the Theatre» formuliert hatte. Siehe dazu den Sammelband «On the Art of the Theatre», a.a.O. p. 148.

sergewöhnlicher Schauspieler an sein Theater zu binden, sondern gleichermassen anerkannte Maler in sein Arbeitskollektiv einzuschliessen. Er folgte damit einer Tradition, die sich auf dem Kontinent, ähnlich wie in England, gehalten hatte, und die dem Maler immer wieder als eine fruchtbare Möglichkeit erschien, ohne Staffelei, dafür mit den Mitteln der Bühne, neue Formen seiner Kunst zu erproben.¹⁴ Dabei entsprach das Resultat ihrer Arbeit für die Bühne notwendigerweise der künstlerischen Tradition, der sie verpflichtet waren. Während die Historienmaler der Münchner Schule ihre ästhetischen Prinzipien in die Bühnenwirklichkeit zu übersetzen trachteten, und damit den Forderungen nach einem historischen Realismus entgegenkamen, suchten die von Reinhardt an sein Haus gebundenen Maler neue Wege zu beschreiten. Auch in bezug auf die szenische Gestaltung hat Reinhardt geradezu einen Pluralismus der Stile angestrebt, der die Heranziehung so verschiedenartiger Künstlerpersönlichkeiten wie Ernst Stern und L. von Hoffmann möglich machte. Damit war die Vorherrschaft eines einzigen Szenenbildners gebrochen zugunsten der vielen Versuche, die unter dem Sammelbegriff «Stilbühne» ihre Impulse wirksam werden liessen.

Craigs Rezeption in Deutschland gestaltete sich als ein Prozess, der nur zögernd anlies, sich aber dann in einzelnen Vertretern der Bühnenreform entschieden auswirkte. Die Gründe für die anfängliche Reserve waren hauptsächlich in der Tatsache zu suchen, dass Craig in Deutschland selber nie in der Praxis von seinen Vorstellungen Zeugnis ablegen konnte. Seine Aussagen blieben auf die Ausstellungen beschränkt, die von Berlin aus auch in verschiedenen Städten der Provinz gezeigt wurden, und zu einem geringeren Teil auf die schon im Handel erhältlichen Publikationen.¹⁵ Sein Einfluss bleibt daher in seinem Umfang um so erstaunlicher, als die Mittel der Kommunikation mit der lebendigen Theaterpraxis Deutschlands so eingeschränkt waren. Ein anderer Grund, der für das Zögern der Aufnahmebereitschaft verantwortlich gemacht werden muss, war der Umstand, dass sich in Deutschland schon vor der Ankunft Craigs in Berlin und Mün-

¹⁴ Ueber das Verhältnis des Kunstmalers zur Arbeit als Szenenbildner siehe besonders Denis Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 139 ff.

¹⁵ «The Art of the Theatre», Craigs bekannteste theoretische Schrift, war Mitte 1905, noch vor der englischen Ausgabe in deutscher Uebersetzung gleichzeitig in Berlin und Leipzig erschienen.

chen eine Reformbewegung konsolidiert hatte, die aus den nationalen oder regionalen Voraussetzungen herausgewachsen war, und auf die nicht ohne weiteres die Ergebnisse einer fremdländischen Entwicklung übertragen werden konnten. Georg Fuchs hat als Sprecher der deutschen Reformisten wiederholt auf die Gefahr einer solchen Uebernahme auf fremdem Boden gewachsener Ideen hingewiesen.¹⁶ Craig, der mit seinen Forderungen an die Theaterpraxis keine eigene praktische Regiearbeit verband, erschien manch einem willigen Reformen als Scharlatan, der nach einem gescheiterten Anfang in England sein Glück auf dem Kontinent versuchen wollte.¹⁷ Solche Skepsis kennzeichnete als Grundhaltung das Verhältnis der deutschen Theaterpraktiker zum jungen Craig. Diese Zurückhaltung wirkte dämpfend auf die Aufnahme Craigschen Gedankengutes, konnte es aber nicht verhindern, dass wichtige Elemente seiner Reform aufgegriffen und für die eigene Arbeit nutzbar gemacht wurden.

Neben den verborgenen Einflüssen, bei denen eine direkte Wirkung Craigs nur vermutet werden darf, zeigt eine Reihe führender Szenenbildner der Jahre 1903—1906 ihre Abhängigkeit von den an der ersten Berliner Ausstellung gezeigten Skizzen. Neben Stern, Orlik und Roller war es der in der Literatur vernachlässigte Heinrich Lefler, der am reinsten und doch in einer eigenwilligen persönlichen Brechung vom englischen Kollegen beeinflusst war.¹⁸ Lefler war wie Craig in der Tradition des späten Bühnenrealismus aufgewachsen. Seine frühen Arbeiten für das Wiener «Burgtheater» verraten noch deutlich seine Herkunft. Doch auch Lefler machte die Grunderfahrung aller Theaterreformer jener Jahre kurz nach der Jahrhundertwende, dass nämlich im Historismus und im bildlichen Prunk bei der Szenendekoration ein Punkt erreicht worden war, der nicht mehr überboten werden konnte. In seinem Bestreben nach einer Erneuerung des Szenenbildes fand sich Lefler ermutigt durch Craigs Ausstellung von

¹⁶ Vgl. dazu etwa den Aufsatz von Georg Fuchs in den «Münchener Neuen Nachrichten» vom 10. August 1905.

¹⁷ Vgl. dazu etwa die Rezension der deutschen Ausgabe von «The Art of the Theatre» im «Neuen Wiener Journal» vom 9. August 1905, mit dem Titel «Das Manifest eines Phantasten».

¹⁸ Einen Ueberblick über das Werk Leflers vermittelt im Kapitel «Vorstoss eines Bühnenbildners» Heinz Kindermann, «Theatergeschichte Europas», a.a.O., Bd. VIII., p. 177 ff.

Bühnenbildentwürfen und Kostümskizzen in der Wiener «Galerie Miethke» vom Sommer 1905. Für Lefler wurde dieses Jahr zu einem Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung. Es leitete den «Schichtwechsel» ein, der ihn nach mannigfaltigen Versuchen zu einer stilisierten Bildgestaltung im Sinne Craigs führte.¹⁹ Leflers Verzicht auf die realistische Wirklichkeitsnachbildung zugunsten einer auf wenige sinntragende Linien, Formen und Farben beschränkten szenischen Bildgestaltung erweist sich beim Vergleich mit Craigs Entwürfen als das eindrucklichste Beispiel einer geglückten Verarbeitung fremder Impulse.²⁰

Die Wirkung Craigs blieb auch in den frühen Jahren, die der Aufgabe der Londoner Regietätigkeit folgten, nicht auf Deutschland beschränkt. An sich schien die Möglichkeit der Ausstrahlung auf die Theaterpraxis anderer Länder gering. Während die an der Reform interessierten englischen Regisseure und Bühnenbildner sich über Craigs Postulate bei seinen eigenen Arbeiten für die Bühne ein Urteil bilden konnten, waren die Kollegen in Deutschland und im übrigen Mitteleuropa auf die zahlreichen Ausstellungen angewiesen, in denen Craig doch wenigstens einen Eindruck von seiner Konzeption einer neuen Bühnengestaltung zu geben hoffte. Die Problematik einer solchen Form der indirekten Einflussnahme, die zu viele Missverständnisse und falsche Interpretationen zur Folge haben konnte, sowie der gescheiterte Versuch, direkt von Berlin aus mit dem praktischen Beispiel wirken zu können, überzeugten Craig von der Notwendigkeit, mit dem Mittel der schriftlichen Aussage ein grösseres Publikum an seinen Ideen zur Reform des Theaters zu interessieren. In diesem Zusammenhang war es besonders eine Schrift, die weiteste Kreise erreichte, Craigs Ruhm steigerte, ja, ihn zeitweilig als die führende Figur der Reformbewegung erscheinen liess.²¹ «The Art of the Theatre» war 1905 auch in London englisch erschienen und von der Presse sogleich als ein wichtiger Beitrag zur Theaterreform erkannt worden, wenn auch kritische, ja radikal ablehnende Stim-

¹⁹ Zur gleichen Zeit begann auch der Einfluss eines anderen Reformers auf Lefler zu wirken, derjenige von G. Fuchs. Siehe dazu Kindermann, *ibid.*, p. 180.

²⁰ Siehe dazu P. Pauker, «Heinrich Lefler. Sein Werk und seine Zeit». Diss., Wien 1962.

²¹ Wie gern sich Craig selber in der Rolle einer Leitfigur der Reform gesehen hat, zeigt sich in seiner Irving-Biographie, a.a.O., p. 199 f.

men sich meldeten.²² Die Unbekümmertheit, mit der Craig scheinbar unumstürzbare Tabus der Theaterpraxis durchbrach und die sprachliche Brillanz, mit der er ein neues, nur den Gesetzen der Kunst folgendes Theater forderte, bewirkten die Uebersetzung des schmalen Bändchens in verschiedene Sprachen, so dass es weit über die Grenzen Mitteleuropas hinaus zu einem Standardwerk der Theaterliteratur werden konnte.²³

In Frankreich tat Craigs Büchlein schon vor der Uebersetzung in die Landessprache seine Wirkung. Die Vertreter der Reform sahen nicht selten in dieser Schrift eine Formulierung ihrer eigenen Wünsche, benutzten «The Art of the Theatre» als eine Art Leitfaden in ihrem Kampf um ein neues Kunsttheater, ja, erhoben Craigs Streitschrift zu einem eigentlichen Bekenntnisbuch.²⁴ Die Intensität und Länge der Wirkung, die das Bändchen auf die reformwilligen Theaterpraktiker ausgeübt hat, mag den überstarken Druck der Tradition anzeigen, unter dem, wie die französischen Reformer meinten, keine eigenständige Entfaltung mehr möglich war. Aehnlich wie in England mit der Figur Henry Irvings, so schien in Frankreich mit den Forderungen Zolas der Endpunkt einer Entwicklung erreicht. Der französische Naturalismus hatte in seiner Bühnenpraxis den Grundsatz der photographischen Treue in einem Masse erfüllt, der die praktizierte Wirklichkeitsnachbildung als vollkommen erscheinen liess.²⁵ Craigs Schrift, die schon im Titel Kunst und Theater zu einem notwendigen Paar verband, schien den jungen Reformern in Paris einen Weg zu weisen, auf dem eine Ueberwindung des Naturalismus zugunsten einer schöpferischen Bühnenarbeit möglich war.

Die Auflehnung gegen den Spätrealismus erfolgte nicht nur von der Seite der Bühnenpraxis her. Wie schon in England und Deutschland, so wurde auch in Frankreich in verschiedenen An-

²² Unter den Londoner Rezensionen fand die von William Archer verfasste kritische Auseinandersetzung mit Craigs Schrift besondere Beachtung. In «The Morning Leader» vom 18. November 1905.

²³ Siehe dazu die Bibliographie von Fletcher/Rood, a.a.O., p. 14 ff.

²⁴ Jean-Louis Barrault etwa hat betont, wie ihn Craigs Schrift von früh an in der eigenen Bühnenarbeit geleitet habe und zu seinem «bréviaire» geworden sei.

²⁵ Siehe dazu die Analyse von Zolas programmatischer Schrift «Le Naturalisme au Théâtre» in Denis Bablet, «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 107 ff.

sätzen der Versuch unternommen, von der literarischen Seite her Zolas Kategorien eine eigenständige Leistung entgegenzustellen.²⁶ Das dramatische Kunstwerk sollte aufhören, als blosser sozialer Indikator seine Dienste zu tun; es sollte vielmehr die innere Wahrheit menschlicher Erfahrung in eine dramatische Form bringen. Die Loslösung von der spätrealistischen Tradition setzte Energien frei, die nun in verschiedener Richtung wirkten. Der Erfolg dieser Versuche war nicht nur von der dramatischen Qualität der jeweiligen Stücke abhängig, sondern auch entscheidend von der Tatsache, ob den Dramatikern ein ihnen günstig gesinntes Theater zu Hilfe kam, um das Wagnis einer Aufführung zu teilen.

Jacques Rouché etwa führte die von Fort vorgezeichnete Linie weiter, ergänzte sie jedoch mit den aus der Begegnung mit Craig und Appia gewonnenen Einsichten.²⁷ Rouché, der mit einem Vorwort zur französischen Ausgabe von «The Art of the Theatre» Craig seine Reverenz erwiesen hatte, lehnte sich, besonders was den bildnerischen Aspekt betraf, an die Forderungen seines englischen Kollegen an. Die Verbannung des deskriptiven Realismus in der Szenengestaltung zugunsten einer suggestiven Bildwirkung blieb ihm ein Hauptanliegen, bei deren Rechtfertigung er sich auf Aeusserungen Craigs berief. Rouché ist aber schon von seinen Zeitgenossen der Vorwurf gemacht worden, er habe dem Bühnenbild zuviel Bedeutung beigemessen und andere Komponenten einer Aufführung vernachlässigt.²⁸ So bleibt Rouché ein Schüler Craigs, der dem Lehrmeister in seiner Forderung nach einer Ueberwindung des szenischen Realismus folgte, dessen Reform aber im Gegensatz zu Craig nicht über die bildnerische Neugestaltung hinauskam.

Craigs Arbeit blieb im Heimatland selber die direkte Wirkung versagt. Die englische Bühne war nicht bereit, so rasch mit einer glorreichen Tradition zu brechen, wie sie der Spätrealismus darstellte. Die andauernden Erfolge Beerbohms Trees in «Her Ma-

²⁶ *ibid.*, p. 143 ff.

²⁷ Besonders aufschlussreich in diesem Prozess der Beeinflussung durch Craig erweist sich Jacques Rouchés Buch «L'art théâtral moderne», Paris 1910.

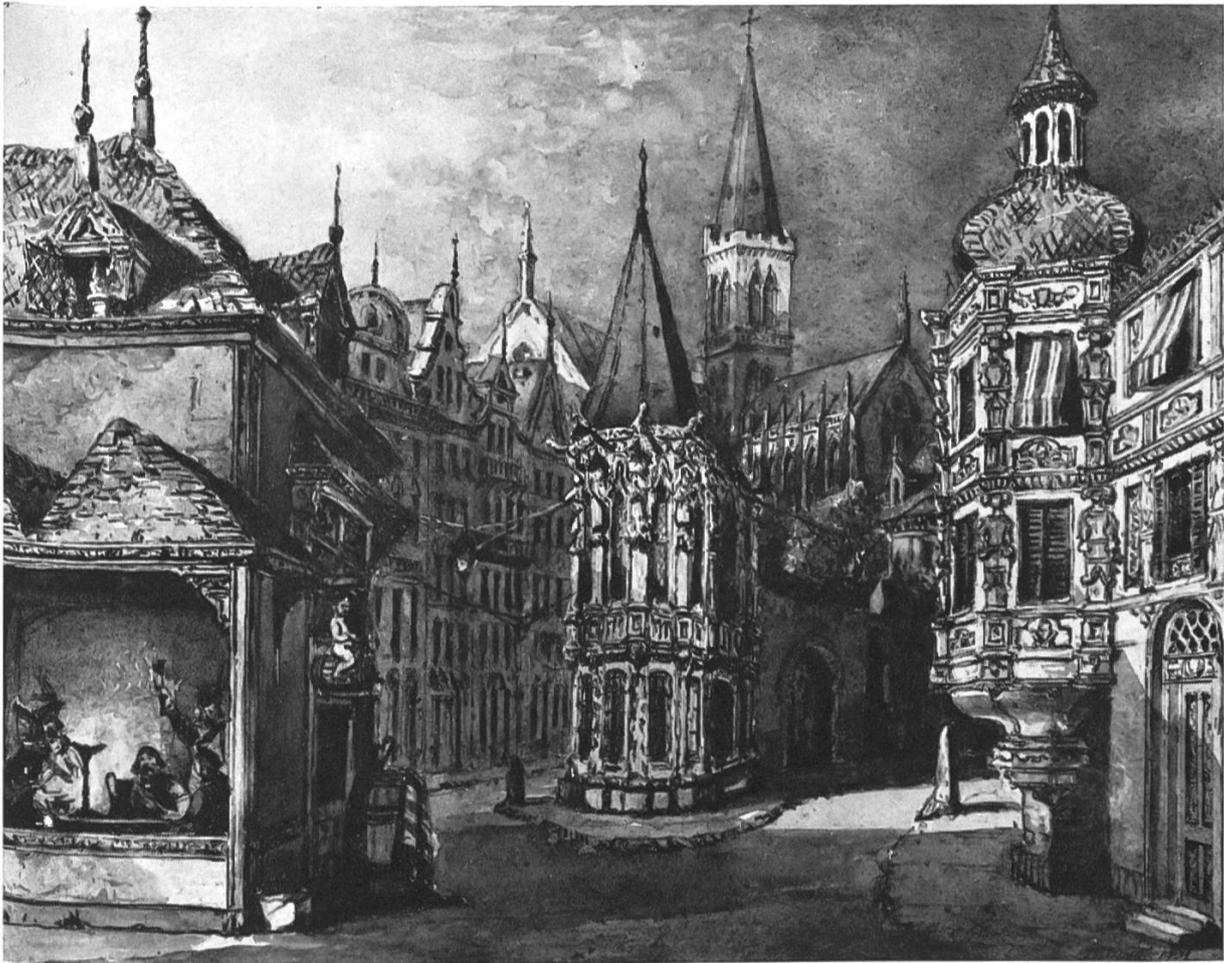
²⁸ Vgl. dazu L. Schneider in «Comoedia» vom 18. Mai 1911: «Au 'Théâtre des Arts', les décors occupent une place prépondérante. Il semble que l'auteur de la pièce soit simplement un librettiste qui permet au peintre de composer ses harmonies de couleurs sur un sujet donné.»

jesty's Theatre» bewiesen, dass die spätrealistische Aufführungspraxis, trotz der Krise, die der alternde Irving erleben musste, lebensfähig genug war, um sich als dominierender Bühnenstil zu behaupten. Entschiedener erwiesen sich in diesem Prozess der Rezeption einzelne Theaterpraktiker auf dem Kontinent. Die Versuche Albert Islers in der Schweiz, Alexander Hevesis in Ungarn, die Arbeiten so verschiedenartiger Bühnenreformer wie der Holländer Willem Royards, Eduard Verkade und H. T. Wijdeveld, besonders aber die Leistungen der jungen russischen Regisseure, die in der Folge von Craigs Moskauer *Hamlet*-Inszenierung der scheinbar absoluten Herrschaft Stanislavskis ihre eigenen Vorstellungen entgegenstellten: alle diese von Craig oft auf Umwegen stimulierten Befreiungsversuche bildeten den Anfang eines Prozesses, der unaufhörlich, wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg, die Vormachtstellung des Bühnenrealismus untergrub und gleichzeitig neue Energien zur Wirkung brachte.²⁹ Craig hatte mit den vier Inszenierungen der «Purcell Operatic Society» der Tradition einen kräftigen Stoss versetzt und neue Möglichkeiten gezeigt. Seine Leistung erweist sich in der Rückschau gerade wegen ihres fragmentarischen Charakters als die eines Anregers und weniger eines Vollenders.³⁰ Craig ist vieles verwehrt geblieben, was er in der Praxis zu realisieren gehofft hatte. Der gewaltige Impuls aber, der von seiner geleisteten Arbeit ausging, war der Beweis für die Möglichkeit, mit den geeigneten Mitteln einer übermächtigen Tradition zu begegnen. Der Bann einer einheitlichen Stiltradition, die über die nationale Ausprägung hinweg wohl zum letzten Mal das europäische Theater unter ein gemeinsames Gesetz gestellt hatte, war gebrochen, und dem Pluralismus der Stile ein Weg geebnet, auf dem sich Versuche vielfältigster Art entwickeln konnten und die Theaterpraxis mit neuen Impulsen bereicherten.³¹

²⁹ Zu dieser Rolle Craigs als einer der wirkungsreichsten Initiatoren der europäischen Bühnenreform, siehe Siegfried Melchinger, «Der zornige Prophet», in «Theater Heute», Heft 9. September 1966, p. 10 ff.

³⁰ Vgl. dazu Kenneth Tynan, «Visit to the Past», in 'Tynan on Theatre', London 1964, p. 282 ff.

³¹ Craig hat gerne und mit Stolz die Worte von Yeats zitiert, die der frühen Londoner Regiearbeit eine so wichtige Bedeutung beimessen: «The staging of *Dido and Aeneas* and *The Masque of Love* will some day, I am persuaded, be remembered among the important events of our time.» In «The Saturday Review» vom 5. März 1902.



1



2

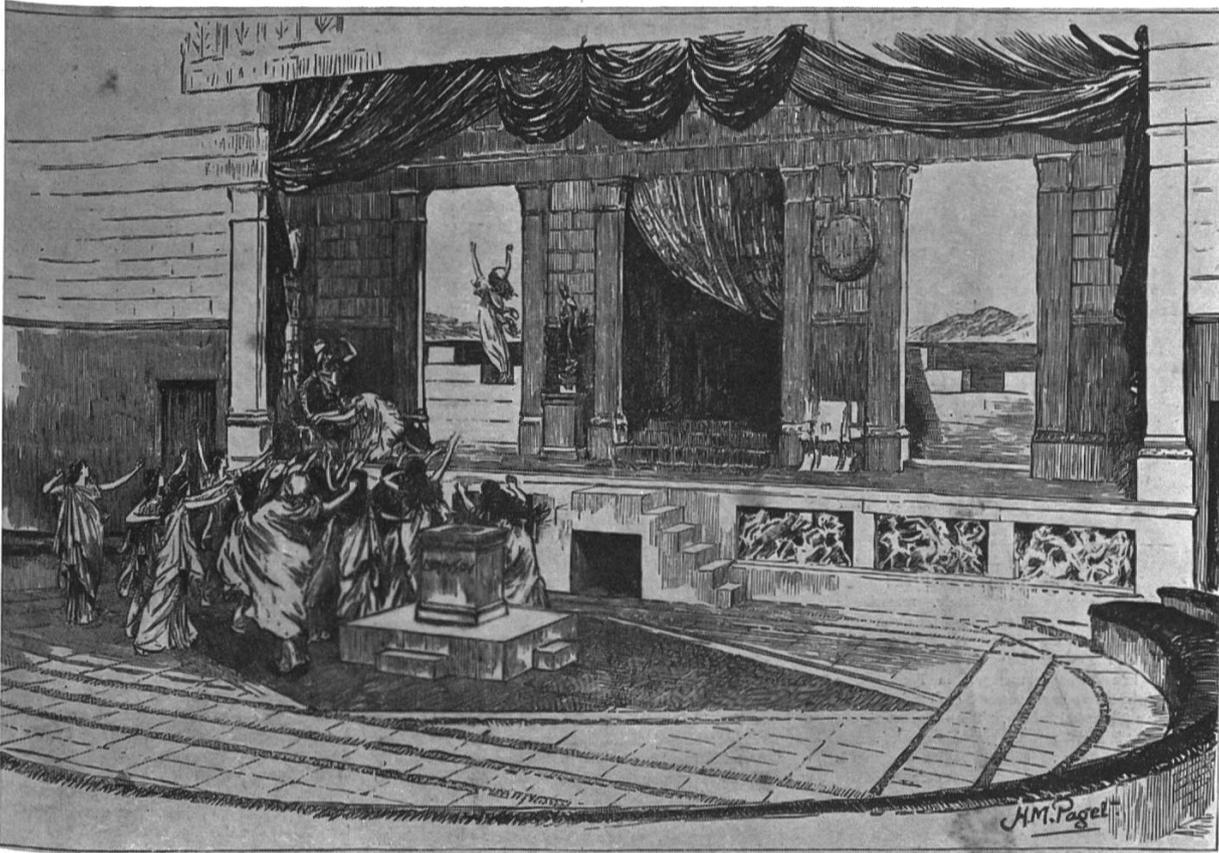


3



ACT I., SCENE 5.

4



5



6

HONORARY MEMBERS.

Miss Janet Achurch	Arnold Dolmetsch
Mrs. Allingham	Henry Holiday
Miss Ellen Terry	Sir A. C. Mackenzie
Sir Walter Besant	Sir G. Martin
Sir J. F. Bridge	Sir C. H. H. Parry
Charles Charrington	A. Schultz Curtius
Walter Crane	Churchill Sibley
W. H. Cummings	C. V. Stanford

GENERAL COMMITTEE.

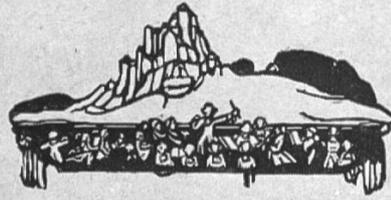
Mrs. Oswald Cox	J. H. Isaacs
Mrs. A. R. Dryhurst	Frank Podmore
Rev. Dr. E. A. Abbott	Rev. J. Kirkman
Canon Barnett	Dr. W. Mallam
Edward Bell, F.S.A.	James Nolan
Rev. S. B. Burnaby	James Shaw
J. Spencer Curwen	Johnson Watson

Mrs. Boulting, Hon. Sec.,
Guyon House, Heath Street,
Hampstead, N.W.

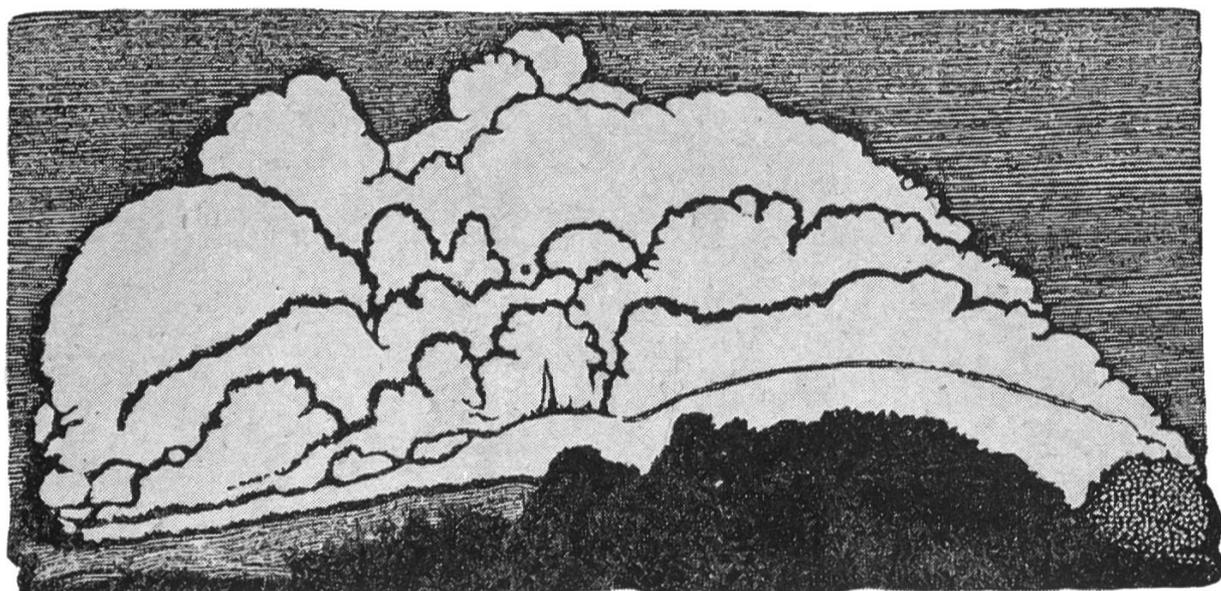
Charles Woodward, Hon. Treas.,
10 Church Row, Hampstead, N.W.

"Dido and Æneas" (libretto by N. Tate) was composed by Purcell in 1680, and first performed "at Mr. Josias Priest's Boarding School at Chelsey by Young Gentlewomen," no doubt with outside help as regards chorus and orchestra. Mr. W. H. Cummings says concerning it: "The choruses in 'Dido and Æneas' are remarkable for their melodiousness and adaptability for stage purposes. . . The final chorus is particularly beautiful, forming an appropriate close to Dido's Death Scene, in which she sings one of the most pathetic songs ever composed."

DESIGNED AT SIGN OF THE CROSS,
BASKERVILLE, AND PRINTED BY
FARMHOUSE & SON, GLOUCESTER.

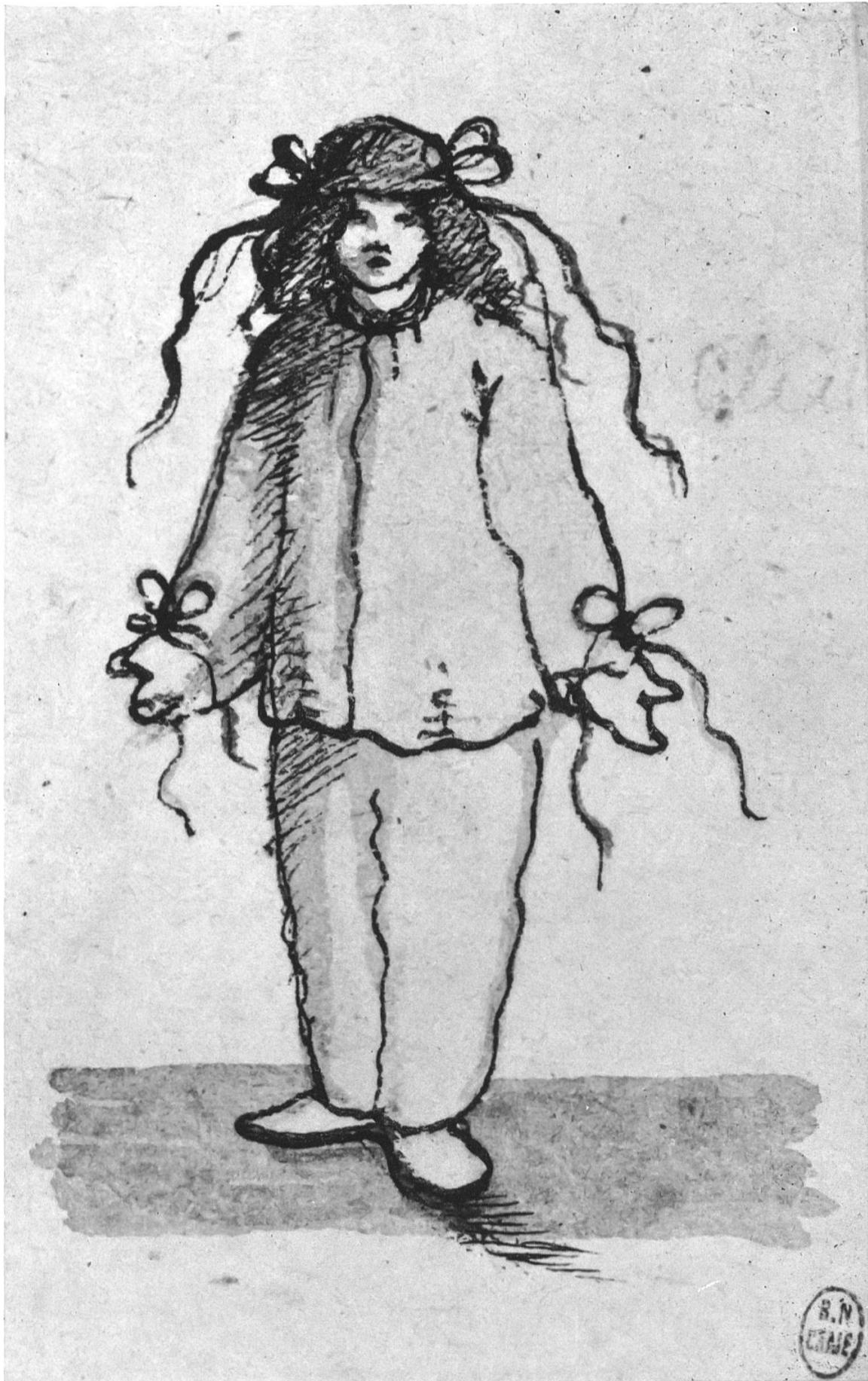


The Purcell Operatic Society

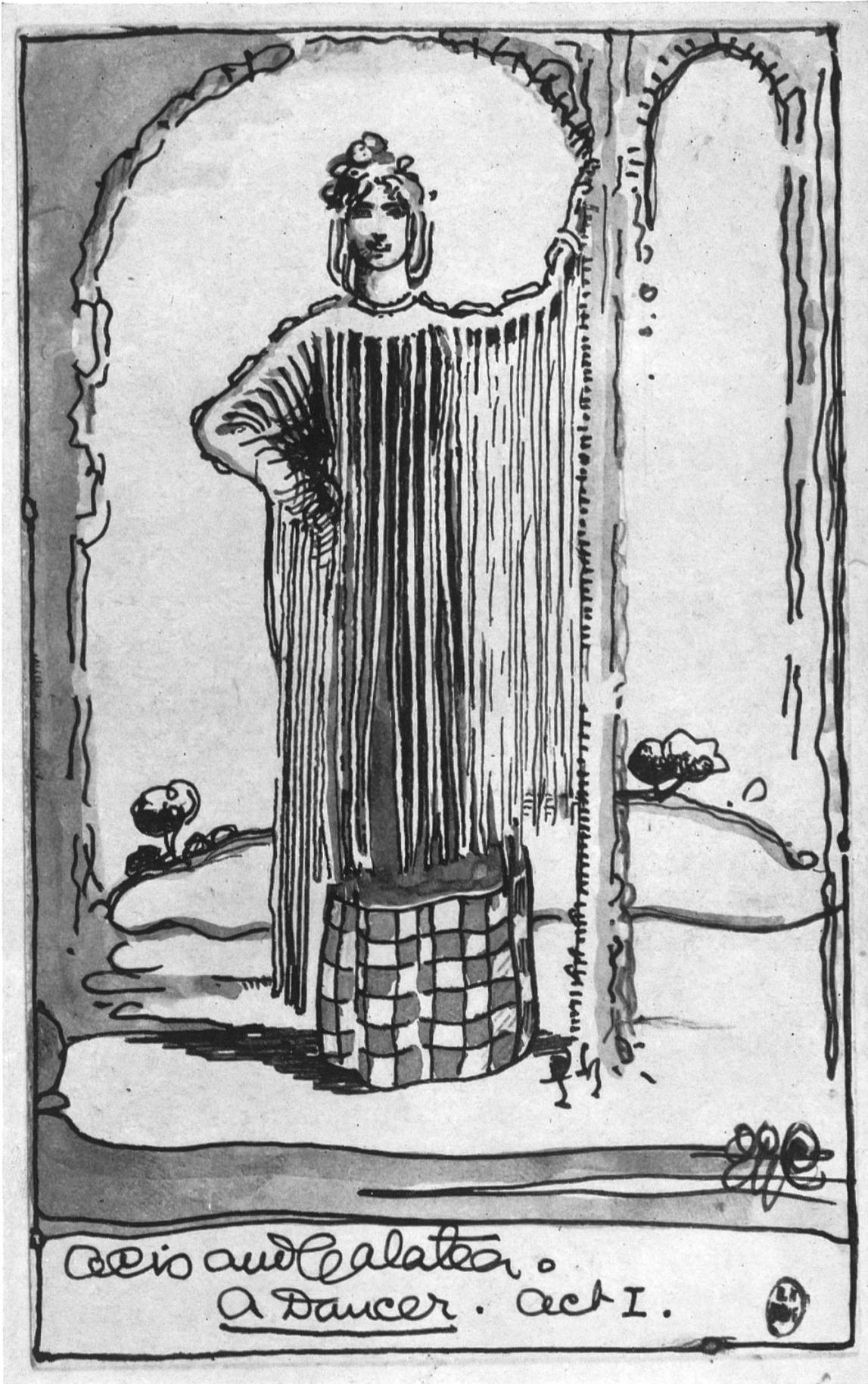












Cecilia and Calista.
A Dancer. Act I.



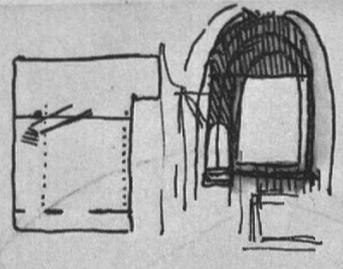


out of place.

4



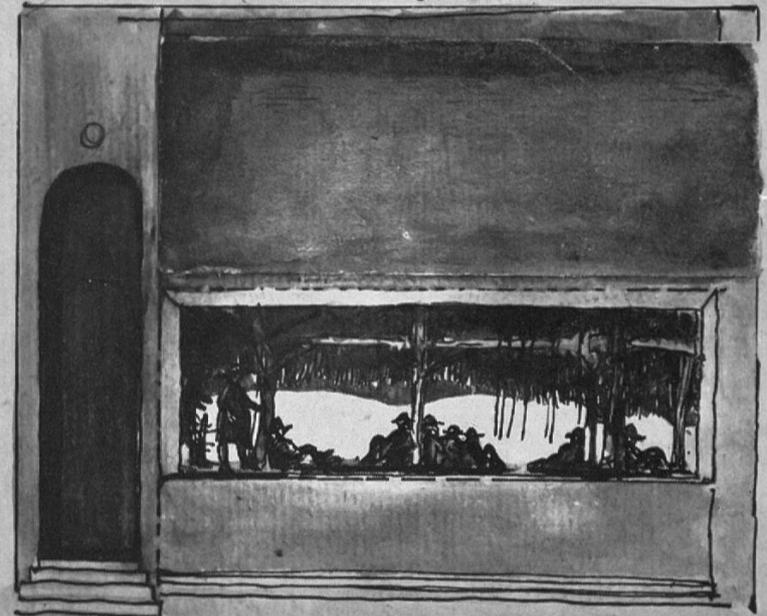
steps
abside
to mark in.
3
3
3
3
3



People in Audience
also to be raised.

Angels in balcony.
Angels & ladders

Proscenium



steps
to a side
in

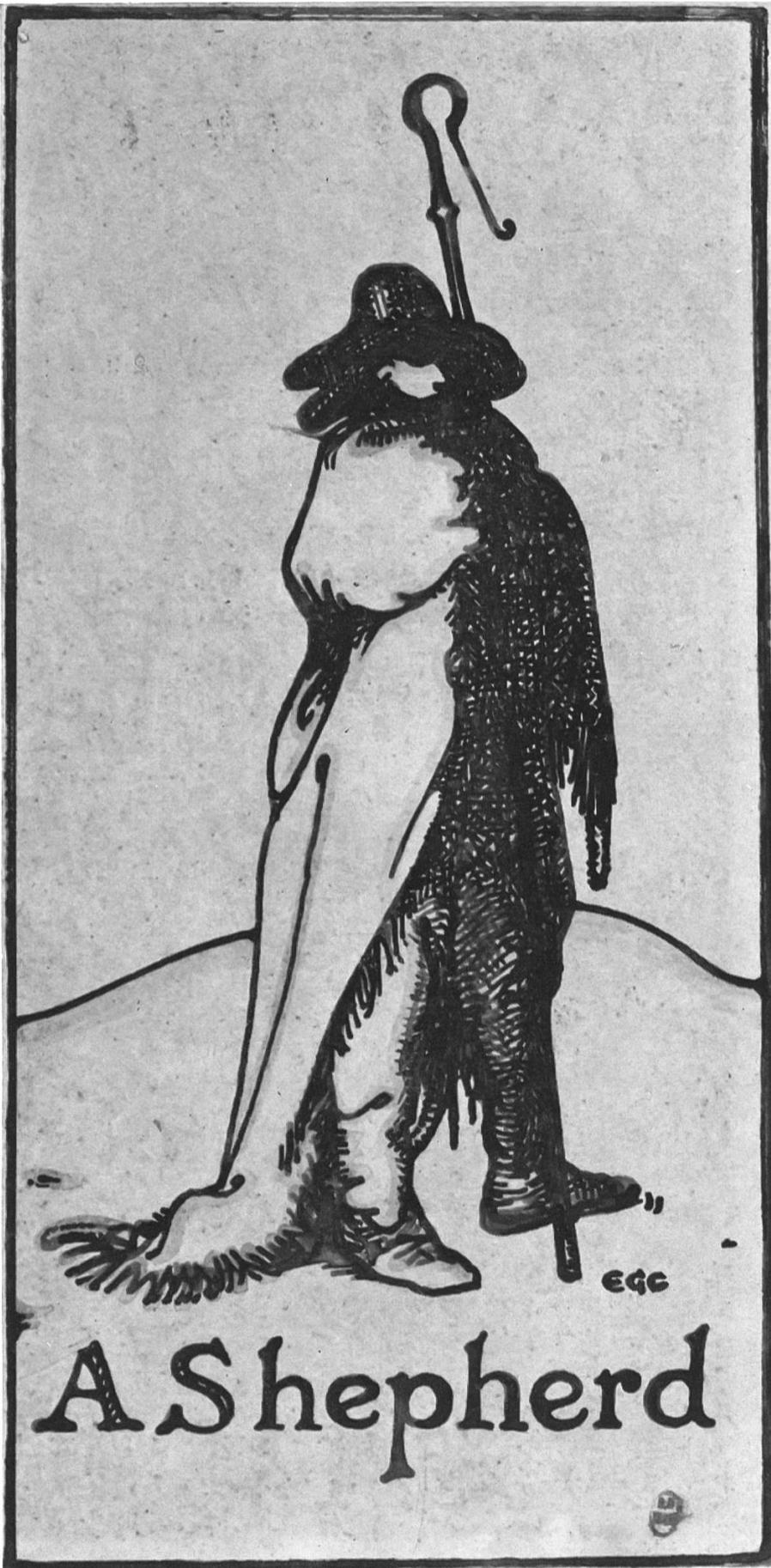
audience here

Lot of seats
sit on.



Father of the King

use rubric.



A Shepherd

Legenden zu den Illustrationen

Titelbild

Zu diesem dem Regiebuch von *Dido and Aeneas* entnommenen Entwurf der Eröffnungsszene, der bei der Ausarbeitung für die Bühne in den wesentlichen Punkten massgebend blieb, siehe p. 64 f. des Textteils dieser Arbeit, wo auf den ausgeprägten kompositorischen Sinn Craigs hingewiesen wird. Die genaue Fixierung der Farbwerte, die im definitiven Szenenbild verwendet wurden, variiert in den verschiedenen Zeugnissen der zeitgenössischen Kritik. Als glaubwürdig darf jedoch der Bericht von Edward Craig gelten, den dieser auf Grund relativ früher Aussagen seines Vaters zusammengestellt hat: «The curtains parted to disclose Dido seated on a pile of red cushions under the domed canopy of her throne, tended by her hand-maidens, flanked on either side by the trellis of vines laden with purple grapes, which hid the chorus. Above her rose a sky of pure ultramarine; six feet in front of this was stretched the gauze, lit by a pink light — from some angles of the hall the effect would be lilac, from others sky blue . . .».¹

1

Die Illustration zeigt die Strassenszene für die Aufführung von *Faust and Margaret*, die unter Charles Kean am 19. April 1854 im «Princess's Theatre» gegeben wurde. Deutlich lassen sich hier die beiden im Textteil charakterisierten Komponenten des Kean'schen Szenenideals erkennen: während der geschichtlichen Exaktheit bis ins architektonische Detail gefolgt wird, fordert die rein malerische Wirkung ihr eigenes Recht.² Die beiden Bemühungen halten sich hier das Gleichgewicht, indem sie eine Harmonie zwischen den Forderungen des akademischen und denen des malerischen Historismus schaffen. So mag die Illustration als ein Beispiel von Keans «schöner Gelehrsamkeit» dienen.

2

Die Illustration zeigt eine Szene im zweiten Akt («The Exterior of Shylock's House») zu Keans Aufführung des *Kaufmanns von Venedig* im Jahre 1858. Sie weist deutlich auf die von Kean vollendet beherrschte Kunst in der Gestaltung von Massenszenen

¹ In Edward Craigs Biographie seines Vaters, a.a.O., p. 121.

² Vgl. dazu p. 32 ff. des Textteils.

hin, indem die Menge der Statisterie mit einem stark ausgeprägten kompositorischen Sinn in den szenischen Gesamteffekt eingliedert wird.¹

3

Die Antonius-Rede in Shakespeares *Julius Caesar* (III, 2) erwies sich seit jeher in der Wirkung der Worte auf die Zuhörerschaft als eine herausfordernde Aufgabe für den Regisseur, die Dramatik dieser Massenszene zu gestalten. Gerade die Meininger, die die bei Kean beobachtete souveräne Gestaltung von Massenszenen weiter vervollkommneten, erregten durch die meisterhafte Gliederung und die virtuos abgemessene Dynamik dieser Szene Bewunderung.² Als eigentümlich in dieser Zeichnung von J. Kleinmichel (1874) erscheint uns heute der Kontrast zwischen der lebendigen Menschengestaltung und der Starrheit und Kälte des Szenenbildes vom Forum Roms. Jedenfalls entspricht die Illustration nur in einem kleinen Masse dem Ideal Herzog Georgs, Spielfigur und Szenenbild zu einer Einheit werden zu lassen.³

4

Am 5. Januar 1892 kam im «Lyceum Theatre» Shakespeares *Heinrich VIII* zur Aufführung, wobei der Hausherr selber die Rolle Kardinal Wolseys spielte, während Ellen Terry in der Rolle der Königin Katherine und der gerade zwanzigjährige Gordon Craig als Wolseys Diener Cromwell zu sehen waren.⁴ Die Illustration aus dem «Souvenir Programme» zeigt die von Hawes Craven konzipierte Szenerie für die fünfte Szene des ersten Aktes («A Hall in York Place»). Es wird deutlich, wie der hier angelegte Schaufeffekt als gewaltiger optischer Eindruck wirken konnte und so folgerichtig dem Wort nur noch eine unter-

¹ Ueber den Einfluss gerade dieser Szenengestaltung auf die Arbeit der Meininger-Truppe, siehe M. St. Clare Byrne in «Charles Kean and the Meininger Myth», a.a.O., p. 150.

² Vgl. dazu den Aufsatz von Muriel St. Clare Byrne «What we said about the Meiners in 1881», a.a.O., p. 45 ff.

³ Zu diesem Bestreben des Herzogs nach einer szenischen Einheit im weitesten Sinn, siehe Lee Simonsons Kapitel «Motion and Meaning» in «The Stage is Set», a.a.O., p. 272 ff.

⁴ Wie Irving gerade für diese Aufführung all die dem «Lyceum» zu Gebote stehenden Ressourcen einsetzte, beschreibt sein Enkel Laurence Irving in «Henry Irving», op. cit. p. 541 ff.

geordnete Rolle zustand. Die starke Betonung der ganz visuell erfahrbaren Wirklichkeit macht den Zusammenhang von Irvings späten Arbeiten am «Lyceum» mit dem Aufkommen des Monumentalfilms verständlich.¹

5

Am 17. Mai 1886 kam im «Hengler's Circus» in London John Todhunters Schauspiel *Helena in Troas* zur Erstaufführung. Craigs Vater, Edward William Godwin, war dabei für die Umwandlung der Arena in die Form des antiken Bühnentypus, für das eigentliche Szenenbild, die Requisiten und Kostüme verantwortlich. Bei der hier abgebildeten Illustration handelt es sich um eine Zeichnung von H. M. Paget, die am 5. Juni 1886 in «The Graphic» erschien.² Sie verrät einerseits Godwins historische Treue, wie etwa in der detaillierten Ausarbeitung des Frieses, andererseits aber auch das Interesse an einem nicht flächig sondern architektonisch konzipierten Spielraum.

6

Poel liess sich bei der Erarbeitung von *Measure for Measure* im Jahre 1893 von der Architektur des «Fortune Theatre» leiten.³ Sein Wunsch von einer Annäherung an die elisabethanische Bühnenform stand jedoch in einem merkwürdigen Gegensatz zu der Tatsache, dass der italienische Bühnenrahmen im Londoner «Royalty Theatre» streng zwischen der Spielfläche und dem Zuschauerraum schied. Zudem trugen die auf der Bühne postierten Zuschauer in elisabethanischem Kostüm zu einer noch schärferen Trennung der beiden Bereiche bei. Wie Poel diesen unbefriedigenden Kompromiss in späteren Aufführungen zu überwinden versuchte, schildert Denis Bablet.⁴

7

Frontispiz und Rückseite eines Werbeblattes der «Purcell Operatic Society».

¹ Vgl. hierzu A. N. Vardac, op. cit. p. 112 f.

² Vgl. dazu die Photographie im Katalog der Londoner Craig-Ausstellung, Her Majesty's Stationery Office, 1967, Bildteil.

³ Siehe dazu Robert Speaight, op. cit. p. 90 ff.

⁴ In «Le décor de théâtre de 1870 à 1914», a.a.O., p. 352 ff.

8

Die Illustration gibt ein Beispiel von Craigs Beschäftigung mit dem Holzschnitt. Die ursprünglich für den Entwurf des «backcloth» angefertigte Arbeit kam in dieser Form nicht zur Ausführung, zeigt aber doch die engen Beziehungen, die sich zwischen dem Holzschneider und dem Szenengestalter ergeben konnten.¹ Der Verzicht auf eine Ausgestaltung im Detail zugunsten der grossen, Einfachheit und Suggestionskraft vereinigenden Linie, charakterisiert die beiden Arbeitsbereiche Craigs, die Grafik und die Bühnenbildnerie.

9

Die Stilisierung, die die szenenbildnerische Arbeit an *Dido and Aeneas* gekennzeichnet hatte, betraf gleichermassen die Gestaltung des Kostüms.² Während Craig für die Hexenszenen Kostüme entwarf, die noch ganz seinem zeichnerischen Impuls mit der Freude an der liebevollen Ausarbeitung von Details entsprangen, zeigt das vorliegende Beispiel den hohen Grad der Stilisierung an, den er zu erreichen bestrebt war. Das Kostüm von einer der wehklagenden Frauen verzichtet auf jegliche Detailarbeit und erhält seine Dynamik ausschliesslich aus dem Spiel der Falten, das sich aus der Körperbewegung ergibt.

10

Der Kostümentwurf für den König und die Königin in *The Masque of Love* zeigt in eindringlicher Weise, wie es Craig verstand, mit einfachen Mitteln die erwünschte Wirkung zu erzielen: das Monarchenpaar erweckt mit Krone, Szepter, Reichsapfel und dem doppelten schleppenartigen Umhang, der sich jeden kleinlichen Details enthält, den Eindruck von majestätischer Würde. Reichtum und Macht des Paares werden nicht durch eine Fülle einzelner Aeusserlichkeiten gekennzeichnet, son-

¹ Vgl. dazu Edward Craig, «Gordon Craig and Hubert von Herkomer», in «Theatre Research», vol. X, no. 1, 1969.

² Vgl. dazu «The Times» vom 21. Mai 1900, die in bezug auf Bild und Kostüm von «sincerity and simple beauty» sprach, und die «Review of the Week» vom 11. August 1900 mit der Bemerkung von der «broad simplicity of treatment applied to scenery and dresses . . .»

dern wirken durch die ganz eigene Kraft der Insignien und des kostbaren königlichen Mantels.¹

11

Craig hat dem Kostüm bei der Erarbeitung einer Inszenierung immer ein grosses Interesse entgegengebracht und keine Mühe gescheut, um seine Vorstellungen realisieren zu können.² So schmal die finanzielle Basis gerade bei den frühen Londoner Inszenierungen auch war, so deutlich zeigen die Abrechnungen der «Purcell Operatic Society», dass bei den Kostümen nicht gespart wurde, ja dass die Ausgaben für die Kostüme, wie im Falle von *The Masque of Love*, den Ausgaben für die Szenerie kaum nachstanden. Die vorliegende Skizze eines Kinderkostüms aus eben dieser «Masque of Love» ist mit einfachen künstlerischen Mitteln gestaltet und lässt dabei vielleicht vergessen, was für kostspielige Folgen Craigs Arbeitsprinzip des unbedingten Perfektionismus mit sich brachte.³ In seiner stark spielerischen Komponente mit den dünnen Bändern an Kopf und Handgelenken steht das Kinderkostüm in einem deutlichen Kontrast zu der Wucht des Monarchenkleides, wenn auch die gleiche Disziplin in den Ausdrucksmitteln beide Beispiele verbindet.

12

Eine der Konstanten in Craigs Werk ist die im Grunde lebenslange Beschäftigung mit dem Licht als Mittel künstlerischer Aussage. Schon deutlich zeigte sich dies in den Aufführungen mit der «Purcell Operatic Society», bei denen sich trotz der oft widrigen Umstände (mangelnder Kooperationswille der Berufsbühnen und zu kurze Probenzeit in den Theatern selbst) eindruckliche Wirkungen ergaben: etwa der Horizont in *Dido and Aeneas* und die Krippenszene in *Bethlehem*.⁴

¹ Vgl. hierzu Craigs Kostümgestaltung für König und Königin in seiner Moskauer *Hamlet*-Inszenierung. Abgebildet bei Ferruccio Marotti, op. cit., Bildteil.

² Ueber Edy Craig, die bei der Beratung über Fragen des Kostüms eng mit ihrem Bruder zusammenarbeitete, siehe Edward Craigs Biographie seines Vaters, a.a.O., passim.

³ Vgl. dazu Lee Simonson, op. cit., p. 349, mit einer harten Kritik an Craigs «extravagant demands».

⁴ Vgl. hierzu in bezug auf *Dido and Aeneas* besonders die Ausführungen von Edward Craig «Gordon Craig and Hubert von Herkomer», in «Theatre Research», vol. X, no. 1, 1969.

Besonders überzeugend vermochte aber Craig mit Hilfe des Lichts die schwierige Darstellung des Riesen in *Acis and Galatea* zu lösen. Durch eine Beobachtung aus der Zeit am «Lyceum» angeregt, schuf er mit dem Spiel von Licht und Schatten eine Wirkung, die dem übermächtigen Eindruck des Riesen entsprach und die in einer direkten Beziehung stand zu Craigs eigenen Versuchen, das Verhältnis von Spielfigur und Bühnenraum zu bestimmen. Die Ueberwindung der Begrenztheit des menschlichen Körpers in seinen Ausdrucksmöglichkeiten erschien gerade hier bei der Gestaltung des Riesen erwünscht, um den Kontrast zwischen den Liebenden und dem Ungeheuer zu verdeutlichen.¹

Die vorliegende Skizze mag einen Eindruck von Polyphem geben, dessen überlebensgrosser Schatten sich drohend über das Liebespaar senkt. Craig war es damit gelungen, mit der Hilfe des Spiels von Licht und Schatten dem menschlichen Körper durch eine Ueberhöhung ins Vielfache seiner eigenen Masse eine neue Dimension zu geben.²

13

Craigs Bestreben, alle Elemente einer Aufführung mit seinem Formwillen zu prägen,³ schloss notwendigerweise auch die Gestaltung der Kostüme ein.⁴ Die zahlreichen Entwürfe, die der Ausarbeitung vorangingen, zeigen die Intensität der Suche nach dem Kostüm, das ganz seinen Vorstellungen entsprach. Bei diesen Vorstufen, die als Skizzen den Regiebüchern beigegeben sind, zeigt sich deutlich der zeichnerische Impuls, dem Craig kurz vor der Jahrhundertwende durch die Begegnung mit Nicholson und Pryde gefolgt war. Seine Kostümentwürfe und deren Ausarbei-

¹ Max Beerbohm äusserte sich in «The Saturday Review» vom 5. April 1902 stark beeindruckt von Craigs Gestaltung des Polyphem, «... the one and only real and impressive giant ever seen on any stage...».

² Eine Abbildung des römischen Theaters von Orange in «Harper's Monthly Magazine» (1895) hat Craig, wie ich von ihm weiss, schlagartig die Bedeutung und die Möglichkeiten des Verhältnisses von Spielfigur und Spielraum deutlich gemacht.

³ Siehe hierzu besonders den in der Bibliographie aufgeführten Aufsatz von Mabel Cox.

⁴ «... a curiously complete, strangely harmonious whole» nannte Graham Robertson in seinem Vorwort zu «The Art of the Theatre», London 1905, die formale Geschlossenheit von *Acis and Galatea*.

142

tung waren in keiner Weise imitativ: sie leugneten deutlich ihre Abhängigkeit von den Handbüchern zur Kostümkunde und verzichteten auf eine «realistische» Ausgestaltung zugunsten einer rein zeichnerischen Komponente.¹

Das gewählte Beispiel aus *Acis and Galatea* mag dies verdeutlichen: Es zeigt Craigs Erfahrung als Zeichner und Holzschneider, indem hier das freie Spiel der Linien doch einer strengen Stilisierung untergeordnet wird. Gleichzeitig wird aber eine nur zeichnerisch-statische Konzeption überwunden zugunsten einer dynamischen, die das Kostüm der Bewegungsführung des Körpers anpasst. Craigs Interesse am tänzerischen Ausdruck seiner Spieler fand in diesem das Bewegungsmässige betonende Kostüm seine überzeugende Form.²

14

Die während der Probenarbeit entstandene Photographie der ersten Szene von *Bethlehem* vermittelt einen guten Eindruck von Craigs Vorstellung einer stilisierten Bildgestaltung.³ Unter Vermeidung jeder Weihnachtssentimentalität wird mit wenigen, aber ausdrucksstarken Mitteln die karge Welt der Hirten gezeichnet.⁴ Während die gefüllten Jutesäcke die ruhenden Schafe andeuten, sitzen die Hirten unbeweglich, sich vor Kälte in dicke Mäntel hüllend, und warten auf das grosse Ereignis. Die aus dünnen Latten gebildete Umzäunung des Weidelandes ergänzt das Bild, das von Schlichtheit und Ruhe gekennzeichnet ist. Ein tiefdunkles Blau mit Kristallsplintern, der Nachthimmel mit seinen Sternen, bildet den Hintergrund, der sich wie eine tiefere Dimension von der Nähe und Unmittelbarkeit der Hirtenwelt

¹ Vgl. dazu die Bemerkung Max Beerbohms in «The Saturday Review» vom 5. April 1902: «... the fluttering grace of those many-ribanded costumes, so simple, yet so various — every one of them a true invention.»

² Ein ähnlicher Kostümentwurf mit breitem, schachbrettartigem Saum und den langen schmalen Bändern findet sich im Anhang zum Regiebuch von *The Masque of Love*. Vgl. aber hierzu auch den Prospekt für *The Harvest Home*, 1903, abgebildet bei Edward Craig, «Gordon Craig», a.a.O., p. 166.

³ Die Photographie vermittelt nur einen Ausschnitt des Gesamtbildes. Siehe dazu die Illustration im Anhang.

⁴ Craig hat mir gegenüber immer wieder die Ehrlichkeit in der Wahl der bildnerischen Mittel gerade bei *Bethlehem* betont. Die Eintragung «sincerity» findet sich denn auch mehrmals im Regiebuch zu dieser Aufführung.

abhebt. Damit hatte Craig mit den einfachsten Mitteln und, wie die Kritik betonte, mit höchster Ueberzeugungskraft die schlichte Welt der Schäfer und das Geheimnis von Christi Geburtsnacht in einen formalen Einklang gebracht.¹

15

Die Seite aus dem Regiebuch von *Bethlehem* mag als Ergänzung zur Photographie der Eröffnungsszene des gleichen Stückes dienen. Deutlich erkennbar wird dabei die auf der Photographie nicht sichtbare Ueberdachung der Hirten und die für den jungen Craig typische Verminderung der Bühnenhöhe zugunsten eines eher panoramischen Effektes.² Links zeigt sich die schmale Tür, durch die die Heiligen Drei Könige, nachdem sie den Zuschauer teil der Halle durchschritten hatten, auf die Spielfläche gelangten.

16

Wie das Eröffnungsbild im Szenischen, so charakterisiert diese Illustration vom Kostüm her die einfache Welt der Hirten. Der aus dicker Jute und grobem Leinen geschneiderte Umhang, der die Hirten in der Winternacht vor der Kälte schützen soll, steht in einem deutlichen Kontrast zu den kostbar und in starken Farben ausgearbeiteten Kostümen der Heiligen Drei Könige.

Die Originale der Abb. 1—2 und 4—6 befinden sich im Victoria and Albertmuseum in London, 3 im Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Titelbild und Abb. 7—16 in der Bibliothèque Nationale in Paris. Das Reproduktionsrecht der letzteren erteilten «The Administrators of the Gordon Craig Estate» in London.

¹ Vgl. dazu Christopher St. John in «The Critic» vom Dezember 1902 über die Tiefe dieses Nachthimmels: «... it appeals to the imagination as the boundless sky of God.»

² Vgl. dazu Janet Leeper, «Edward Gordon Craig», a.a.O., p. 10.

Ausgewählte Bibliographie

Die Bibliographie gliedert sich in drei Teile. Eine erste Gruppe (A) umfasst das unveröffentlichte Quellenmaterial, das in einem direkten Bezug zu den vier besprochenen Aufführungen steht. Es handelt sich dabei um Dokumente aus Craigs Nachlass und aus der Sammlung, die in der Pariser «Bibliothèque de l' Arsenal» untergebracht ist. Die zweite Gruppe (B) führt Schriften an, die sich mit dem Werk Craigs auseinandersetzen und in diesem Zusammenhang auch auf die Arbeit mit der «Purcell Operatic Society» eingehen. C schliesslich umfasst eine Auswahl von Büchern und Aufsätzen, die in einer allgemeineren Sicht mit der Thematik des Bühnenrealismus und seiner Ueberwindung in einer Beziehung stehen. Ueber die publizierten Schriften Craigs orientiert die Bibliographie von Fletcher/Rood. Die Titel sind deshalb hier nicht gesondert aufgeführt.

A

- Craig, Edward Gordon. Regiebuch *Dido and Aeneas*. Datiert 1900.
— Regiebuch *The Masque of Love*. Datiert 1901.
— Skizzenbuch *Acis and Galatea*. Datiert 1902.
— Regiebuch *Bethlehem*. Datiert 1902.
Diese vier Titeln sind jeweils als Anhang Sammelmappen beigelegt, die Skizzen, Notizen, Briefe, Rechnungen, Zeitungsausschnitte etc. enthalten.
— «Note-Book Confessions 1901-2-3.»
— «Note-Book Productions 1901/02.»
— «Note-Book T, 1900—1912.»
— Sammelmappe «Correspondence EGC—MFS», i.e. Edward Gordon Craig—Martin Fallas Shaw.
— «Day-Book 1. November 1908 to March 1910.»
— «Day-Book 2. March 1910 to December 1911.»
— «Day-Book 3. December 1911 to 1918.»
— «Day-Book EGC. 1931—1933.»
— «E. W. Godwin. 1901.»

B

- Bablet, Denis. Edward Gordon Craig. Paris 1962. Dt. Ausgabe unter dem gleichen Titel, Köln 1965.
— *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris 1965.
Brook, Peter. «Gordon Craig», in «The Sunday Times» vom 29. Juli 1956.
Cox, Mabel. «Dress», in «The Artist», VII, London 1900.
Craig, Edward. Edward Gordon Craig. London 1968.
— «Gordon Craig and Hubert von Herkomer», in «Theatre Research», vol. X, no. 1, 1969.
Fletcher, I.K., and Rood, Arnold. E. G. Craig. A Bibliography. London 1967.
Hewyitt, Bernard. «Gordon Craig and Post-Impressionism», in «Quarterly Journal of Speech», vol. XXX, 1944.
Housman, Laurence. *The Unexpected Ideas*. London 1937.
Kessler, Harry Graf. Edward Gordon Craigs Entwürfe für Theaterdekorationen und Kostüme. Berlin 1904.

- Leeper, Janet. Edward Gordon Craig. King Penguin Books 40. London 1948.
- Macfall, Haldane. «Reflections on the Art of Gordon Craig», in «Studio», Bd. 23, no. 102, 1901.
- Marotti, Ferruccio. Edward Gordon Craig, Bd. 20 der Reihe «Documenti di Teatro». Rom 1961.
- Melchinger, Siegfried. «Edward Gordon Craig. Der zornige Prophet». In «Theater Heute», Heft 9, September 1966.
- Molinari, C. «Edward Gordon Craig», in «Critica d'Arte», 1959, vol. VI, no. 31—34.
- Moudouès, Rose-Marie. «Jacques Rouché et Edward Gordon Craig», in «Revue de la Société d'Histoire du Théâtre». III, Paris 1958.
- Nash, George. Edward Gordon Craig. London 1967. Vorwort dieses Katalogs zur Londoner Craig-Ausstellung im «Victoria and Albert Museum».
- Oenslager, Donald. Edward Gordon Craig, Artist of the Theatre. New York 1967. Vorwort dieses Katalogs zur New Yorker Craig-Ausstellung.
- Reyle, Karl. «Edward Gordon Craig», in «Neue Zürcher Zeitung» vom 14. August 1966.
- «Adolphe Appia und Edward Gordon Craig», in «Basler Nachrichten» vom 28. August 1966.
- Rose, Enid. Edward Gordon Craig and the Theatre. London 1931.
- Shaw, Martin Fallas. Up to Now. An Autobiography. London 1929.
- Simonson, Lee. The Stage is Set. New York 1963 (Neuaufgabe).
- The Art of Scenic Design. New York 1965 (Neuaufgabe).
- Tynan, Kenneth: «Visit to the Past», in «Tynan on Theatre», London 1964.
- Valogne, Catherine. Gordon Craig. Presses Littéraires de France, Paris 1953.
- van Vechten, Carl. «Adolphe Appia and Gordon Craig», in «The Forum», Bd. 54, Oktober 1915.
- Wardle, Irving. «Hamlet and Gordon Craig», in «The Times Saturday Review» vom 2. Dezember 1967.

C

- Alterdinger, J. Handbuch für Theatermalerei und Bühnenbau. München 1912.
- Appia, Adolphe. La Mise en scène du drame wagnérien. Paris 1895. Uebers. von Elsa Contacuzène. München 1899.
- La Musique et la Mise en scène, hg. von Edmund Stadler, Schweizer Theater-Jahrbuch 18/19 der Schweiz. Gesellschaft für Theaterkultur, Bern 1963.
- Archer, William. Henry Irving. Actor and Manager. London 1883.
- Bahr, Hermann. Die Ueberwindung des Naturalismus. Leipzig 1891.
- Barker, Harley Granville. The Exemplary Theatre. London 1922.
- Byrne, M. St. Clare. «Charles Kean and the Meininger Myth», in «Theatre Research», vol VI, No. 3, 1964, p. 137—153.
- «What we said about the Meiningers in 1881». In «Essays and Studies», London 1965.
- Cheney, Sheldon. The New Movement in the Theatre. New York 1914.
- The Art Theatre. New York 1925.
- Stage Decoration. London 1928.
- Cole, J. W. Charles Kean. London 1891.
- Downer, Alan S. The Eminent Tragedian, W. Charles Macready. Harvard University Press 1966.

- Fort, Paul. *Mes Mémoires*. Paris 1944.
- Fuchs, Georg. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin 1904.
- *Die Revolution des Theaters*. München 1909.
- Fuerst, W. R. and Hume, S. J. *Twentieth-Century Stage Decoration*. 2 Bände, New York 1967 (Neuaufgabe).
- Gregor, Joseph. *Weltgeschichte des Theaters*. Zürich 1933.
- Grohmann, Walter. *Das Münchner Künstler-Theater in der Bewegung der Szenen- und Theaterreform*. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 47, Berlin 1935.
- Grube, Max. *Geschichte der Meininger*. Berlin 1926.
- Harbron, D. *The Conscious Stone. The Life of E. W. Godwin*. London 1949.
- Huneker, James. *Iconoclasts. A Book of Dramatists*. London 1905.
- Irving, Laurence. *Henry Irving*. London 1951.
- Kindermann, Heinz. *Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. VII, Wien 1964.
- Kitzwegerer, Liselotte. *Alfred Roller als Bühnenbildner*. Diss. Wien 1959.
- Knowles, Dorothy. *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris 1934.
- Macgowan, Kenneth. *The Theatre of To-Morrow*. New York 1921.
- *The Living Stage*. New York 1955.
- Marshall, Norman. *The Other Theatre*. London 1947.
- Melcher, Edith. *Stage Realism in France between Diderot and Antoine*. Bryn Mawr 1928.
- Moussinac, Leon. *La décoration théâtrale*. Paris 1922.
- Nicoll, Allardyce. *A History of Late Nineteenth Century Drama*. Cambridge 1959.
- Niessen, Carl. *Max Reinhardt und seine Bühnenbildner*. Köln 1958.
- Pauker, P. Heinrich Lefler. *Sein Werk und seine Zeit*. Diss. Wien 1962.
- Pörtner, Paul. *Experiment Theater. Dokumente, Zeugnisse, Bilder*. Zürich 1960.
- «Totaltheater und autonomes Theater», in «Neue Zürcher Zeitung» vom 21. Januar 1968.
- Purdom, C. B. *Harley Granville Barker*. London 1955.
- Robichez, Jacques. *Lugné-Poe, Collection «Le Théâtre et les Jours»*, Paris 1955.
- *Le Symbolisme au Théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*. Paris 1957.
- Romstöck, W. H. *Die antinaturalistische Bewegung in der Szenengestaltung des europäischen Theaters zwischen 1890 und 1930*. Diss. München 1954.
- Rosen, C. E. «L'éclairage et le réalisme théâtral», in «Revue d'Esthétique», Bd. 13, Januar/März 1960.
- Schmid, Hans. *The Dramatic Criticism of William Archer. The Cooper Monographs 9*. Bern 1964.
- Smith, G. R. *A Classified Shakespeare Bibliography*. University Park, Pa., 1963.
- Speaight, Robert. *William Poel and the Elizabethan Revival*. London 1954.
- Stadler, Edmund. «Adolphe Appia und Bayreuth» in «Der Fall Bayreuth», Theater unserer Zeit, Bd. 2., Basel 1962.
- «Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia» in «Emile Jaques-Dalcroze», Neuenburg 1965.
- Stahl, E. L. «Der Englische Vorläufer der Meininger, Charles Kean als Bühnenreformer», in Festschrift Geiger, Berlin 1918.
- Stamm, Rudolf. *Geschichte des Englischen Theaters*. Bern 1951.

- Stern, Ernst. *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*. Berlin 1955.
- Stoker, Bram. *Henry Irving*. London 1906.
- Symons, Arthur. *Studies in Seven Arts*. London 1906.
- Terry, Ellen. *The Story of My Life*. London 1908.
- Vardac, A. N. *Stage to Screen*. Harvard University Press. 1949.
- Veinstein, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris 1955.
- Volbach, Walther R. *Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre*. Wesleyan University Press 1968.
- Winds, Adolf. *Geschichte der Regie*. Berlin 1925.
- Winter, William. *Henry Irving*. New York 1885.
- Zola, Emile. «Le Naturalisme au Théâtre.» In «*Les Annales du Théâtre et de la Musique*», Bd. IV, 1878.