

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

Artikel: Gordon Craigs frühe Versuche zur Überwindung des Bühnenrealismus
Autor: Loeffler, Michael Peter
Kapitel: A: Die Voraussetzungen
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: 27.07.2025

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

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 Wahrfahigkeit 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 theaternässige Erbe 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 Meiningerern 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 eindruckliches 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 Erbe 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 Proben- und Disziplin 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 Chronegk 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 Chronegk 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 entspreche.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 Meinigen 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.

