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

Artikel: Gordon Craigs fürhe Versuche zur Überwindung des Bühnenrealismus
Autor: Loeffler, Michael Peter
Kapitel: B: Graig und die "Purcell Operatic Society"
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

B Craig und die «Purcell Operatic Society»

VORBEMERKUNG

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

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

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

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

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

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

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

I «DIDO AND AENEAS»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II «THE MASQUE OF LOVE»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III «ACIS AND GALATEA»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV «BETHLEHEM»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[10] Siehe Illustration im Anhang.

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

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

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

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

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

Von entscheidender Bedeutung an Craigs letzter Zusammen-

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

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

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

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

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

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

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

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

[19] Dies hat Craig mir gegenüber in einem Gespräch betont.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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