

**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:** Bildlegenden  
**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:** 23.07.2025

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

## Legenden zu den Illustrationen

### Titelbild

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

### 1

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

### 2

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

<sup>1</sup> In Edward Craigs Biographie seines Vaters, a.a.O., p. 121.

<sup>2</sup> Vgl. dazu p. 32 ff. des Textteils.

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

3

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

4

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

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

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

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

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

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

5

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

6

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

7

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

<sup>1</sup> Vgl. hierzu A. N. Vardac, op. cit. p. 112 f.

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

<sup>3</sup> Siehe dazu Robert Speaight, op. cit. p. 90 ff.

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

8

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

9

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

10

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

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

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

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

11

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

12

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

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

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

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

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

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

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

13

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

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

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

<sup>3</sup> Siehe hierzu besonders den in der Bibliographie aufgeführten Aufsatz von Mabel Cox.

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

142

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

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

14

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

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

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

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

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

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

15

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

16

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

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

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

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