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: C: Die Auswirkungen von Craigs früher Londoner Regiearbeit
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: 16.07.2025

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

C Die Auswirkungen von Craigs früher Londoner Regiearbeit

I DAS THEORETISCHE WERK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II CRAIGS SPÄTERE THEATERPRAXIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III Der Konflikt zwischen Theorie und Praxis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[26] ibid., p. 143 ff.

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

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

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

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

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

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