Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 22 (1954-1955)
Heft: 2

Artikel: Die moderne Shakespeareforschung und das lebende Theater in England

Autor: Stamm, Rudolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758572

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: 14.01.2026

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

DIE MODERNE SHAKESPEAREFORSCHUNG UND DAS LEBENDE THEATER IN ENGLAND[1]

Von Rudolf Stamm

Die Situation der Theaterwissenschaft ist in England einfacher als auf dem Kontinent, weil ihre Leistungen für die Erkenntnis Shakespeares so evident sind, daß sie nur von denjenigen in Zweifel gezogen werden können, denen Shakespeare nichts bedeutet, aber auch, weil die Schranken zwischen den Departementen des Lebens, zwischen der privaten, der beruflichen und der staatlichen Sphäre, zwischen Politik, Wirtschaft und Wissenschaft und auch zwischen Universität und Theater ohnehin durchlässiger sind als anderswo, was den englischen Lebensformen von seiten wenig verständnisvoller kontinentaler Beobachter den Vorwurf des Unsystematischen, Amateurischen, ja des Anarchischen eingetragen hat. Trotz dieser günstigen Voraussetzungen für einen Austausch zwischen der Forschung und dem lebenden Theater waren auch in England genug Vorurteile auf beiden Seiten zu überwinden. Die Forscher wurden zurückgehalten durch die Erinnerung an die ständig drohende Gefahr, daß das Theater aus einer Stätte der Kunst zu einer solchen recht primitiver Unterhaltung absinken kann, und an die Ueberzeugung mancher Romantiker, der unvergleichliche Shakespeare werde im Theater vergröbert und verdorben, ja er sei eigentlich zu schade für die Aufführung. Auf der anderen Seite mußte die Furcht verscheucht werden, das Blut im künstlerischen Organismus des Theaters könnte gerinnen und die Seele entfliehen unter dem kalten Anhauch des akademischen Atems. Und doch läßt es sich zeigen, daß die Forschung in unserer Periode den Kontakt mit dem lebenden Theater zu ihrem eigenen Nutzen gesucht und daß die Shakespearepflege in den englischen Theatern dadurch wesentliche Impulse empfangen hat.

Diese Entwicklung ist verhältnismäßig neu; im 19. Jahrhundert kam es zu keiner wichtigen Annäherung zwischen der Forschung

[1] Zugrunde liegt ein Vortrag, den der Verfasser am 22. November 1953 in Zürich vor der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur gehalten hat.

und der Praxis der Berufsbühnen. Daran waren einmal die recht extremen Ansichten schuld, welche die Gelehrten im Gefolge Edmond Malones über die Primitivität und Kahlheit der ursprünglichen Shakespearebühne hatten. Die sogenannte Tafellegende fand weite Verbreitung, die Meinung, die Oertlichkeiten der aufeinanderfolgenden Szenen im Globe-Theater seien mit Hilfe von Schrifttafeln bekanntgegeben worden. Eine wichtige Quelle dieser Ansicht war die 1595 gedruckte, aber schon um 1580 niedergeschriebene *Defence of Poesie* des Sir Philip Sidney, der bei seiner Verteidigung der Erfindungen der Dichter erklärt, diese seien keine Lügen, weil sie von niemandem für bare Münze genommen würden, und dabei fragt: «Welches Kind glaubt, wenn es in ein Schauspiel kommt und in großen Buchstaben THEBEN auf eine alte Tür geschrieben sieht, daß das wirklich THEBEN sei?» Auf Grund dieser Aussage und anderer undeutlicher Hinweise kam Malone zu der Auffassung, die Szenerie sei im Shakespearetheater durch Schrifttafeln ersetzt worden. Er formulierte sie mit aller Vorsicht in der Geschichte der englischen Bühne, die er mit seiner Ausgabe der Dramen von 1790 veröffentlichte.

Die Verbreitung des Bildes, das sich Malone vom Shakespearetheater machte, führte nicht dazu, daß die Theater seiner Zeit unter dem Einfluß des neuen romantischen Geschichtsbewußtseins etwa versucht hätten, die vermuteten ursprünglichen Aufführungsbedingungen der shakespearischen Werke wiederherzustellen. Es gibt eine einzige englische Inszenierung, die sich mit den Experimenten Ludwig Tiecks in Deutschland vergleichen läßt, der sich nicht damit begnügte, den Gegensatz zwischen Illusionsbühne und Raumbühne theoretisch zu erfassen, sondern die Möglichkeiten der Raumbühne auch praktisch erprobte. Sie wurde durch den vielseitigen Theaterkünstler und Antiquaren James Robinson Planché inspiriert und im März 1844 durch Benjamin Webster als Direktor des Haymarket-Theaters herausgebracht. Man spielte das Vorspiel in *Der Widerspenstigen Zähmung* auf gewohnte Weise vor einer Wirtshausszenerie, das Hauptstück aber lediglich mit Hilfe von zwei Wänden und zwei Vorhängen, an denen die berühmten Schrifttafeln mit den Ortsangaben befestigt wurden. Die Aufführung fand eine gute Aufnahme beim Kritiker der *Times* und auch beim Publikum. Dieser Erfolg blieb aber vorerst ganz ohne Konsequenzen.

Die Shakespeare-Inszenierung als Ganzes ging unabhängig davon ihre eigenen Wege, wobei sie von einer Vorstellung beherrscht wurde, welche James Boaden im Jahre 1825 treffend formuliert hat: «Wenn wir nicht das Gegenteil wüßten, so kämen wir leicht zum Schluß, daß Shakespeare als Dramatiker von der Vorweg-

nahme lebte. Seine Phantasie spiegelte ihm beständig Szenerien vor, die sein Globe-Theater niemals hätte aufstellen können.» Bis zum Jahrhundertende und darüber hinaus blieb es der Ehrgeiz der führenden Schauspielerdirektoren, jene Szenerien, von denen der Dramatiker geträumt haben soll, in ihren Theatern zu verwirklichen. John Philip Kemble, William Macready, Charles Kean, Henry Irving und Herbert Beerbohm Tree standen gleichermaßen im Banne dieses Ehrgeizes. Sie stellten alle die alten und neuen technischen Mittel ihrer Theater in den Dienst Shakespeares und inszenierten seine Werke im Geiste eines der Geschichte verpflichteten romantischen Realismus. Die Bühnenbilder wurden solide ausgebaut. Die Einzelheiten der Architektur, der Geräte, Waffen und Kostüme wurden der im Drama dargestellten Periode liebevoll und genau angepaßt. Dabei kam es immer wieder zu Berührungen mit der Wissenschaft, aber nicht mit der Theaterwissenschaft, sondern mit der Kunstgeschichte und Archäologie. Die ausführlichen Programme, welche Charles Kean den Besuchern seines Princess's-Theaters in die Hand gab, sind mit ihren gewissenhaften Hinweisen auf die kunstgeschichtlichen Quellen der Inszenierung prächtige Denkmäler der ganzen Auffassung.

Heute ist es leicht, festzustellen, daß diese Entwicklung dem Geist des shakespearischen Dramas zuwiderlief. Einige ihrer unerfreulichen Folgen waren die Teilung der Aufmerksamkeit des Publikums zwischen Szenerie und Wort, die Schwerfälligkeit der Uebergänge von Auftritt zu Auftritt, die Langsamkeit des Ablaufs, welche man durch Verminderung der Szenenzahl, durch Kürzungen und Umstellungen bekämpfte. All das geschah zu einer Zeit, als die Direktoren eigentlich von den verfälschten Versionen des 18. Jahrhunderts fort zu reineren Fassungen gelangen wollten. Bei den Manipulationen an den Texten, welche ihre Leidenschaft für die großartigen Szenerien ihnen aufzwang, wurde ihr Gewissen dadurch etwas beruhigt, daß die Shakespeareherausgeber der Zeit die überlieferten Texte recht pessimistisch beurteilten und ihrerseits zahlreiche Eingriffe nötig fanden. Die gefährliche Verlangsamung drohte nicht nur durch die Pausen zwischen den schwerbeweglichen Szenen, sondern auch durch das stumme Spiel der Schauspieler, das von einer langen Tradition belastet war. Durch ihre umständlichen Gänge und zusätzlichen Handlungen ging Zeit verloren, aber auch durch stumme ausschmückende Szenen, in denen zum Beispiel die berühmte Fahrt Kleopatras in ihrer Nilbarke auf der Bühne verwirklicht wurde oder König Duncan in Inverness nach dem Nachtmahl auf dem Wege in sein Schlafgemach erschien, begleitet von Dienern und einem Harfner, bereit, dem Gesinde Mac-

beths seinen Segen zu erteilen. Unbeschreibliche Extranarreteien wurden von Bottom, dem Weber, und seinen Gesellen zum besten gegeben. Die Nebenrollen erstarrten unter dem Druck der Tradition zu ständig wiederholten Klischees: Polonius war der alte Tölpel, Malvolio eine groteske Ausgeburt von Eingebildetheit und Dummheit. Trotz solchen Gefahren erreichten die Schauspielerdirektoren mit ihrem Aufwand und durch ihr eigenes schauspielerisches Können Aufführungen, welche ihr Publikum monatelang begeisterten und weltberühmt wurden. Sie blieben keineswegs stecken im Gestrüpp der materiellen Mittel und der historischen Einzelheiten. Die Schauspielkunst eines Henry Irving und einer Ellen Terry feierte Triumphe inmitten betörend schöner Augenfeste.

In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts wurde von vielen Seiten Kritik an den Schauspielerdirektoren laut; aber der wirklich bedeutsame Vorstoß gegen ihre Art der Shakespeare-Inszenierung wurde durch William Poel unternommen, der an die Stelle des offiziellen Historismus entschieden denjenigen der Theaterwissenschaft setzte. Wie Jocza Savits bei seinen wichtigen Versuchen in München, wandelte Poel in den Spuren Ludwig Tiecks, als er 1881 in der St. George's Hall in London den *Hamlet* des ersten Quartodruckes zur Aufführung brachte und dabei eine Vorder- und eine Hinterbühne, Vorhänge und das elisabethanische Kostüm verwendete und auf jegliche Szenerie, Handlungsunterbrüche und Veränderungen am Text verzichtete. Dieser Anfang führte zur Gründung der *Elizabethan Stage Society* und zu alljährlichen Darbietungen shakespearischer und anderer elisabethanischer Stücke in dem von Poel gewählten Stil. Die Wirkung dieser Tätigkeit war tief, wenn auch keineswegs augenblicklich. Sie wurde durch die rasche Entwicklung der Erkenntnisse über das Shakespearetheater gefördert, aber auch durch die Auflehnung gegen den Bühnenrealismus im Bereiche des Theaters selbst. Das Zusammenwirken dieser Ursachen führte zur Revolutionierung der Shakespearedarstellung in unserem Jahrhundert.

Wenn wir uns fragen, welche Errungenschaften der Forschung für die Theater am interessantesten waren, so erinnern wir uns zuerst an die Präzisierung unseres Wissens um die Struktur der sogenannten «öffentlichen» Theater der Shakespearezeit und um die Funktionen ihrer Teile. Während man zuerst an die Konstruktion eines idealtypischen Theaters ging, um bald die Notwendigkeit der Erforschung der Eigentümlichkeiten der einzelnen Häuser und ihrer verschiedenen Bauphasen zu erkennen, verstummte die Klage über die Primitivität des Instrumentes, dessen Shakespeare sich bediente. Jene Theater enthielten allerdings feste und unveränder-

liche Bühnen und Bühnenwände. Dadurch aber, daß etwa sechs verschiedene Teilbühnen in ihnen vor-, über- und nebeneinander gelagert waren, boten sie dem Dramatiker eine große Zahl interessanter Kombinationsmöglichkeiten. Die Vorderbühne konnte zum Beispiel mit der Hinter- oder der Oberbühne oder mit einem der neben der Oberbühne befindlichen Fenster kombiniert werden. Noch wichtiger aber war es, daß diese Bühnenteile eine wahre Proteusnatur besaßen, daß sie sich durch die Berührung des Dichterwortes beständig verwandeln konnten. Die beiden wichtigen Türen, welche auf die Vorderbühne führten, waren einmal völlig neutrale, für die Phantasie nicht existierende Eingänge, ein anderes Mal die Ausgänge eines Festsaales, ein drittes Mal die Haustüren von zwei an einer Straße oder einem Platz liegenden Gebäuden. Die von den Schauspielern gesprochenen Worte und die Umstände ihrer Auftritte und Abgänge klärten die Zuschauer über die Ortswechsel auf, nicht aber die legendären Schrifttafeln. Diese besaßen hauptsächlich in der Frühzeit des elisabethanischen Theaters ebenfalls ihre Funktionen: sie konnten den Titel eines Werkes verkünden oder die Bedeutung eines einzelnen Bühnenteils, zum Beispiel einer Türe, festhalten, sofern diese während einer ganzen Aufführung unverändert blieb. Sir Philip Sidney kannte diese Aufgabe der Schrifttafeln, wie das vorgeführte Zitat zeigt; er wußte aber auch, daß die rasch wechselnden Oertlichkeiten der aufeinanderfolgenden Szenen durch das gesprochene Wort bezeichnet wurden. Vom Standpunkt seiner klassizistischen Poetik aus machte er sich in den folgenden Sätzen über diese Methode der Volksbühne lustig, nachdem er auch die akademische Juristentragödie *Gorboduc* kritisiert hatte: «Wenn es schon in *Gorboduc* so ist, wieviel mehr in den übrigen, wo man Asien auf der einen Seite antrifft und Afrika auf der andern und wer weiß wie viele Unterkönigreiche dazu, so daß der Schauspieler, wenn er hereinkommt, immer damit anfangen muß zu sagen, wo er ist, da man sonst die Geschichte nicht verstehen könnte. Jetzt sieht man drei Damen einherspazieren und Blumen pflücken, und schon muß man glauben, die Bühne sei ein Garten. Bald darauf vernehmen wir die Neuigkeit von einem Schiffbruch an derselben Stelle, und dann sind wir zu tadeln, wenn wir sie nicht für eine Klippe halten. Kaum ist dieses vorbei, so kommt ein greuliches Ungeheuer mit Feuer und Rauch heraus, und nun ist der bemitleidenswerte Zuschauer verpflichtet, die Bühne für eine Höhle zu nehmen, während schon zwei Armeen hereinbrechen, die durch vier Schwerter und Schilde dargestellt sind — und welches arme Herz wird jetzt nicht das Wüten einer Schlacht vor sich sehen!» Um 1580 konnte Sidney noch nicht erkennen, zu welch subtilen

Instrumenten sich diese Bühnen entwickeln würden. Er konnte nicht voraussehen, welchen Gebrauch ein Meister von ihren Kombinationsmöglichkeiten, ihrer Proteusnatur machen und zu welcher Höhe er die Kunst der Wortkulisse entwickeln würde. Shakespeare verstand nicht nur die einfache Kunst, den Ort einer Szene im Gespräch beiläufig erwähnen zu lassen oder überhaupt auf eine Fixierung des Ortes zu verzichten; er konnte durch seine Verse die Atmosphäre von Morgen, Mittag oder Abend, Sommer oder Winter, Sturm oder Stille, Schottland, Dänemark, Rom oder Aegypten heraufbeschwören, und er machte die Wortkulissen zu den präzisesten Mitträgern des inneren Geschehens einer Szene, präziser als das einfühlendste Bühnenbild und die geschickteste Beleuchtungstechnik. Während der Mord an König Duncan vorbereitet wird und geschieht, gehen die äußere und die innere Nacht ineinander über; die eine steigert die Not und das Grauen der anderen.

Eine andere Berichtigung traditioneller Ansichten erwies sich als notwendig. Bei allem Verständnis für die Technik der Wortkulissen ist heute niemand mehr der Meinung, die Bühnen der elisabethanischen Theater seien kahl, schmucklos, vielleicht sogar häßlich gewesen. Sie haben ihren Platz neben den vielfältigen anderen, durchaus auf eine repräsentative und dekorative Wirkung ausgehenden Bühnenwänden der Renaissance erhalten. Sie fesselten die Zuschauer durch ihre architektonische Gliederung, ihre farbenfreudige Bemalung, durch die Verwendung von Wandteppichen, Vorhängen, Fahnen und Flaggen. Hier dürfen wir auch daran erinnern, daß die Theater den Dramatikern einen gewissen technischen Apparat zur Verfügung stellten, dessen sie sich oft und gerne bedienten: Versenkungen waren vorhanden, Hebemaschinen, Versatzstücke und Requisiten, eine Glocke und eine Kanone, Instrumente zur Erzeugung von Laut- und Räuchereffekten, reiche, im wesentlichen zeitgenössische Kostüme, die kleine konventionelle Abwandlungen erfuhren, wenn es galt, eine fremde Welt wie diejenige Roms darzustellen. Im Globe-Theater wurde also nicht nur der Einbildungskraft, sondern auch den äußeren Augen Nahrung geboten. Trotzdem blieb für die Wortkulissen viel zu tun, besonders da am Nachmittag gespielt wurde bei dem Tageslicht, das vom ungedeckten Zuschauerraum her auf die Bühne fiel.

Das Bedürfnis der modernen Forschung, möglichst viel über das Funktionieren dieses Theaters zu erfahren, sich einzelne Szenen bis in alle Einzelheiten im Verlauf der Aufführung vorzustellen, erklärt sich zum Teil unmittelbar aus den Resultaten der Textstudien. Die Männer, welche sich den Texten mit zäher Energie zuwandten — Greg, Pollard, McKerrow, Dover Wilson und ihre Schüler —, gaben

sich nicht mit einer allgemeinen Theorie über die Entstehung der guten und der schlechten Quartodrucke und der in der Folioausgabe von 1623 gesammelten Texte zufrieden; sie wollten die Geschichte eines jeden einzelnen Textes ermitteln. Dabei gelangten sie aber doch zu einigen Einsichten, die für fast alle erhaltenen Drucke gelten: das Manuskript gelangte nicht direkt vom Dramatiker zum Drucker; es nahm den Weg über das Theater und erlitt dort eine ganze Reihe kleiner oder großer Veränderungen, die keineswegs den Intentionen des Autors entgegengesetzt sein mußten, am allerwenigsten in der genossenschaftlich organisierten Truppe Shakespeares. Für Shakespeare war nicht das Manuskript das vollendete Kunstwerk, sondern erst die Aufführung in seinem Theater. Die überlieferten Drucke enthalten keine literarischen Texte, sondern gute oder schlechte Spieltexte. Angesichts der Tatsache, daß oft mehrere Dramatiker an einem Stück arbeiteten und daß das Werk eines Autors nach Ablauf einiger Jahre von einem anderen modernisiert werden konnte, wurde eine überwundene Phase der Textkritik von den Zersetzern beherrscht, die kaum eines der in der Folioausgabe überlieferten Werke Shakespeare allein zuschreiben wollten. Das war ein herrlicher Vorwand für alle Regisseure, die ihre Originalität gerne durch Striche und andere Operationen an den Texten unter Beweis stellten, aber auch für Uebersetzer von der Art Hans Rothes, die nicht damit zufrieden waren, zu übersetzen, sondern bearbeiten wollten. Seit 1930 sind aber die Thesen der Zersetzer auf einen ziemlich bescheidenen Rest reduziert worden, und das Prestige der guten Quartos und der meisten im Folio gesammelten Versionen ist im Steigen begriffen. Sie genießen heute den Ruf von zuverlässigen Theatertexten, so daß einzelne Forscher nicht davor zurückschrecken, in ihren typographischen Eigentümlichkeiten Spuren der alten Aufführungstechnik und sogar der Sprechweise einzelner Schauspieler zu suchen. In den Händen der modernen Kritiker wurden die Texte aber auch der Zutaten späterer Editoren entkleidet: unnötige Emendationen, viele Bühnenanweisungen und Akt- und Szeneneinteilungen mußten fallen. Die gänzlich unelisabethanische Idee, am Anfang einer jeden Szene müsse eine Ortsangabe stehen, gehört ins 18. und 19. Jahrhundert. Mit Hilfe der Textforschung entstand das Bild eines fast pausenlosen, rasch hinfließenden dramatischen Ablaufes im elisabethanischen Theater.

Die so geartete Forschung hatte dem lebenden Theater viel zu bieten; sie mußte aber auch von sich aus zum Kontakt mit ihm drängen, um ihre Thesen erproben zu können. Ein schöner Ausdruck dieses Aufeinander-angewiesen-Seins ist heute die Freund-

schaft, welche Dover Wilson, den hochverdienten Herausgeber des *New Cambridge Shakespeare*, mit führenden Schauspielern und Regisseuren seines Landes verbindet.

Das Theater hat sich diesem Werben nicht entzogen, sondern ist ihm entgegengekommen, weil sich die Tradition der romantisch-realistischen Inszenierung erschöpfte, auf dem Kontinent früher als in England, aber auch dort zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Während in Deutschland die Ideen Tiecks und Savits' weiterentwickelt wurden, während Adolphe Appia und Gordon Craig ein neues Ideal der Inszenierung verkündeten, das auf der Bühne kein Element ohne Funktion als Ausdruck der Seele des aufzuführenden Werkes duldete, begann im englischen Bereich der Austausch zwischen Forschung und lebendem Theater reger zu werden. Er führte zur Verbreitung und Verfeinerung der Ideen William Poels und seiner *Elizabethan Stage Society*. Diese konnten allerdings nicht direkt in die repräsentativen, aber vornehmlich kommerziell ausgerichteten Theater des Londoner Westens gelangen, sondern mußten den Umweg über die Experimentierbühnen und die provinziellen Repertoiretheater einschlagen, die in der Theatergeschichte Großbritanniens und der Vereinigten Staaten im 20. Jahrhundert eine so rühmliche Rolle gespielt haben.

Zu den bedeutenden Schülern Poels zählt Nugent Monck, der Schauspieler und Regisseur, der nach dem Ersten Weltkrieg die Leitung einer Amateurtruppe in Norwich übernahm und im Maddermarket-Theater eine einfache elisabethanische Bühne für sie einrichtete. Er pflegte die Dramen Shakespeares und seiner Zeitgenossen in der Weise, daß er während der Spielzeit jeweils drei Wochen auf die Proben verwandte und dann das vorbereitete Stück während einer Woche dem Publikum zeigte. Er hatte dabei keine Angst vor einer kräftigen Deklamation, vor dem, was die naturalistisch geschulten Schauspieler verächtlich «ham» nennen. Noch wichtiger als seine Tätigkeit war aber diejenige von Harley Granville-Barker (1877—1946). Weil sich die Shakespeareforschung und das lebende Theater in diesem Manne in Personalunion trafen, konnte er mehr für die fruchtbare Verbindung der beiden leisten als irgendein anderer. Als Kind einer Schauspielerfamilie war er von früh an mit der Bühne vertraut, und als Mitarbeiter der *Elizabethan Stage Society* schmiedete er kühne Theaterreformpläne. Er schrieb eigene psychologische Problemdramen im Gefolge Bernard Shaws. Seinen ersten großen künstlerischen Erfolg errang er 1905 bis 1907 als Mitdirektor des Court-Theaters in London, in dem er einen Shaw gemäßen Darstellungsstil entwickelte und diesem Dramatiker zum ersten Male in England ein größeres Publikum schuf. Seine erste

bedeutende Leistung im Dienste Shakespeares fiel in das Jahr 1912, als er im Savoy-Theater *Das Wintermärchen* und *Was Ihr wollt* inszenierte, denen er zwei Jahre später noch *Ein Sommernachtstraum* folgen ließ. Inspiriert durch die Ideen William Poels und Gordon Craigs, aber auch durch die deutschen Experimente mit einer vereinfachten Shakespearebühne, gelang ihm eine glückliche Synthese von Elementen des alten und des modernen Theaters. Er verwendete drei ansteigend hintereinander gelagerte Spielflächen; die vorderste, welche dem elisabethanischen «apron» entsprach, wurde, wie so oft in der Folgezeit, durch Ueberdecken des Orchesterraumes gewonnen, die hinterste war eine verbreiterte und übersichtliche Form der alten Hinterbühne. Er reduzierte die Zahl der Szenerien auf zwei, und zwischen ihnen lag die einzige Pause, welche er duldete. Sie waren einfach, aber sie erfreuten das Auge durch ihre großzügige Raumeinteilung und ihre schönen Farbenkombinationen. In den Kostümen entfaltete Granville-Barker einen phantasievollen und festlichen Prunk. Um seine Vorderbühne richtig ausnutzen zu können, verzichtete er auf die Rampenlichter, setzte dafür aber die beweglichen Scheinwerfer mit ihren neuen Möglichkeiten ein. Da seine Texte ungekürzt waren, beschleunigte er das Sprechtempo und räumte radikal mit allen traditionellen Zutaten und Clownstreichen auf. Wie schon früher im Court-Theater verpönte er alle Starallüren und förderte ein ausgeglichenes Ensemblespiel. Nach diesen vorbildlichen Leistungen wandte sich Granville-Barker zum allgemeinen Bedauern von der praktischen Theaterarbeit ab. Er tat es, um Zeit für seine Forschungsarbeit zu gewinnen, der wir so wichtige Gaben wie die Serie der *Prefaces to Shakespeare* verdanken. In ihnen betrachtet er die wichtigsten Werke unter ständiger Bezugnahme auf das Aufführungsgeschehen im Globe-Theater.

Den langen Atem, um Shakespeare während des Krieges und darüber hinaus regelmäßig zu spielen, hatten aber zwei Repertoiretheater, die ihre eigenen Wege gingen. Das Old Vic beim Waterloo-Bahnhof in London inszenierte die Werke zunächst schlecht und recht und mußte dabei mit ganz bescheidenen Mitteln auskommen. Es verwendete ungekürzte und möglichst wenig veränderte Texte und schreckte auch vor den selten gespielten Stücken nicht zurück. Seine künstlerische Bedeutung stieg in den Nachkriegsjahren ständig an, da sich immer mehr führende Schauspieler für einzelne Aufführungen oder Spielzeiten zur Verfügung stellten und da die begabtesten Anfänger die Möglichkeit, sich in das Shakespearerepertoire einzuspielen, schätzen lernten. Die besten Jahre des Old Vic lagen zwischen 1929 und 1934, als Harcourt Williams die Ideen

Granville-Barkers mit so ausgezeichneten Hilfskräften wie John Gielgud verwirklichte. Williams erschreckte zunächst das Publikum durch das Tempo seiner Inszenierungen; bald verstand er es aber, einen überzeugenden Darstellungsstil zu entwickeln, ganz besonders einen Weg zu finden zwischen dem flachen naturalistischen Zerstören der Verse des Dramatikers und einer gestelzten, künstlichen Sprechweise, die allein man einst Shakespeares würdig erachtet hatte. Wie hier Leben sprang aus dem Kontakt von Forschung und Theater, so geschah es auch im Repertoiretheater Barry Jacksons in Birmingham, wo die Verwendung einer modernisierten Shakespearebühne befreiend wirkte. Am meisten Aufsehen erregte dieses Theater, als es 1925 die Inszenierung des *Hamlet* im modernen Kostüm nach London sandte, welche das Werk zahlreichen Zuschauern so nahebrachte wie nie zuvor. Die Idee bedeutete ein Anknüpfen an die naiven Kostümierungsmethoden der Elisabethaner. Die ungewohnten Kostüme zogen zunächst allzuviel Aufmerksamkeit auf sich; sie erwiesen sich in *Macbeth* und *Troilus und Cressida* als eher komplizierte Lösung; aber im ganzen hat sich ihr Gebrauch doch als eine gültige moderne Inszenierungsart bewährt.

Die besten englischen Schauspieler und Regisseure der Gegenwart sind mit den neuen Erkenntnissen über das elisabethanische Theater und die ihm entsprechenden Spiel- und Inszenierungsweisen aufgewachsen. Nicht nur in den guten Repertoiretheatern, sondern auch in den repräsentativen Häusern der Hauptstadt und im Gedächtnistheater in Stratford haben sie hervorragende Aufführungen geschaffen, für welche die Bindung der Szenen, der flüssige Ablauf, die Benutzung aller möglichen Varianten der ursprünglichen Bühnenform und das Vertrauen in die überlieferten Texte charakteristisch sind. Die Zuschauer interessieren sich heute viel mehr für die Frage, wie ein Regisseur einen wenig veränderten Text zur vollen Wirkung bringen kann, als für originelle Umstellungen und Kürzungen. Als Symbol der nützlichen Zusammenarbeit, welcher dieser Aufsatz gewidmet ist, erscheint seit 1948 alljährlich der von Allardyce Nicoll herausgegebene *Shakespeare Survey,* in dem noch öfter als im *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* neben den Beiträgen zur Forschung und den Forschungsberichten auch reich illustrierte Aufführungsberichte aus allen Ländern zu lesen sind.

In besonderen Studientheatern werden weiterhin interessante Experimente durchgeführt. Vor kurzem machte das kleine Mermaid-Theater in London von sich reden, weil dort nicht nur elisabethanisch inszeniert wurde, sondern weil die Schauspieler auch die Aufgabe hatten, die verschollene Aussprache und den Klang

des Englischen der Shakespearezeit zurückzugewinnen. Eine andere Shakespearebühne hat Ronald Watkins mit seinen Schülern in der Aula der altberühmten Schule von Harrow geschaffen. Fast zufällig entdeckte er, daß eine Seite jenes Raumes sich unschwer als elisabethanische Bühne einrichten läßt, und seit 1941 führt er dort alljährlich ein shakespearisches Werk auf. Als Frucht seiner Tätigkeit als Regisseur dieser Schülertruppe und seiner Belesenheit in der Forschung veröffentlichte er sein Buch *On Producing Shakespeare* (London 1950), das ausgezeichnete Seiten enthält über das Zusammenwirken von Wort, Aktion und Bühnenraum, das aber auch einem radikalen Purismus verschrieben ist. Watkins hält die Rückkehr zur Bühnenkonstruktion des alten Globe-Theaters und zu den elisabethanischen Darstellungsmethoden für die einzige Möglichkeit, den Dramen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er zögert auch nicht, die Schauspielerinnen zum Verzicht auf die Frauenrollen einzuladen, die nicht für sie, sondern für junge männliche Darsteller geschrieben worden sind. Seine Forderungen sind durchaus logisch, aber sie engen den Raum viel zu stark ein, in welchem das moderne Theater mit seiner eigenen Shakespeare-Interpretation atmet und gedeiht.

Dies führt uns zu unserer Schlußfrage: Dürfen wir die Zusammenarbeit von Theater und Forschung, die in England so erfreuliche Resultate geliefert hat, auch prinzipiell bejahen? Oder besteht doch die Gefahr, daß die Berührung mit dem historischen Wissen unseren Schauspielern, Regisseuren und Bühnenbildnern den Weg zu ihrem eigenen Shakespeare versperrt? Wir halten die Forderung für unbedingt berechtigt, daß jedes Zeitalter sich seine eigene Interpretation erarbeiten muß, daß es sich messen muß an diesem Erbe aus einer großen Zeit des Theaters, daß es vielleicht auch vor ihm versagen muß. Aber kein wacher und einsichtiger Künstler wird deshalb das Wissen um das shakespearische Drama und Theater in ihrer ursprünglichen Form verschmähen, um sich eine künstliche und leicht komische Naivität zu bewahren. Es schützt ihn vor unnötigen Entgleisungen; denn es macht eine ganze Reihe von Dingen bei der Darstellung und Inszenierung unmöglich, welche gegen den Geist und den Kunstwillen gerichtet sind, denen die Dramen ihr Dasein verdanken. Jenes Wissen ist aber nicht beengend; es läßt einen weiten Raum der Freiheit für das persönliche Verstehen des Werkes und seine originelle Gestaltung: das beweisen die Leistungen des modernen englischen Theaters.