

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 33 (2009)

Artikel: "A wood near Athens" : zum Spiel- und Schauraum Bühne vom 16. bis ins 19. Jahrhundert

Autor: Kotte, Andreas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868886>

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: 08.01.2026

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

„A WOOD NEAR ATHENS“.

ZUM SPIEL- UND SCHAURAUMLICHEN VOM 16. BIS INS 19. JAHRHUNDERT

VON ANDREAS KOTTE

Die Renaissance-Künstler streben eine Synthese der Künste an, in der wegen bereits abgeschlossener Kanonbildung die Schauspielkunst fehlt. Sie gilt als niederes Anhängsel der Rhetorik. Der Streit um den Vorrang einer Kunst innerhalb dieser Synthese bildet die ästhetische Voraussetzung der Renaissance für die romantische Idee vom ‚Gesamtkunstwerk‘. Dazwischen liegt die im Laufe der Tagung ausführlich behandelte Opernpraxis des Barock, die die Streitfrage jeweils konkret beantwortet, indem sie einmal der bildkünstlerischen und einmal der musikalischen Komponente den Vorrang einräumt. Der Beitrag versucht, unter dem Gesichtspunkt der Schauspielkunst einen Bogen der Einbettung zu schlagen: Im Sinne eines „Vorher“ scheint bei Angelo Ingegneri der Vorrang des Bildkünstlerischen für ein ‚Gesamtkunstwerk‘ unerlässlich, während das „Nachher“ eines Richard Wagner den Vorrang des Dramas betont. Wenn das Spiel einmal der Technik des Bühnenbildes und einmal dem musikalischen Drama weichen muss, damit die Synthese als geglückt angesehen werden darf, scheint ein ‚Gesamtkunstwerk‘ ohne eine derartige Dominante zu keinem Zeitpunkt möglich gewesen zu sein.

Der Spielraum Bühne um 1600

Gerade ist der Schauspieler und Stückeschreiber William Shakespeare Mitbesitzer des Londoner Globe Theatre geworden, als im Jahr 1600 sein *Midsummer Night's Dream* von 1595/96 gedruckt erscheint. Shakespeare bietet im Bühnengeschehen besonders ausgiebige Bewegung, Verwandlung und Veränderung, denn die *groundlings*, die die Bühne an drei Seiten umlagern, ganz nach Belieben sitzen, stehen oder gehen, sind durch nichts besser zu bändigen als durch Aktion und Abwechslung, durch Spannung und Magie im Verein mit einer Sprachgewandtheit, die die ihrige bei weitem übertrifft. Auf einer Lithographie von Henry Marriott Paget um 1900 ist die zweite Handwerkerszene in einem elisabethanischen Playhouse zu sehen, kurz nach Zettels Verwandlung (Abb. 1). Die Lithographie erreicht eine gewisse Annäherung an heutiges Wissen über die elisabethanische Aufführungspraxis. So zeigt sie ein im Hintergrund der Bühne an einem Stab angebrachtes Ortsschild, ein so genanntes *locality board*, das auf eine Besonderheit der Plattformbühne hinweist.¹ Die im 16. und 17. Jahrhundert

¹ vgl. William John Lawrence, „Title and Locality Boards on the Pre-Restoration Stage“, *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 45 (1909), 146–170. Obwohl Lawrence nur wenige Beispiele für *locality boards* beibringen kann (Privat- und Hoftheater, keine für die Playhouses), dafür mehr für *title boards* und *scene boards*, sind diese Ortsandeutungen gute Beispiele für Imaginationsanregungen im Unterschied zu den Imaginationsvorgaben der aufkommenden Dekorationsbühnen. Diskutiert auch bei Edmund Kerchever Chambers, *The Elizabethan Stage*, Bd. 3, Oxford 2009 [1923], 40–41.



Abb. 1: Lithographie von Henry Marriott Paget, Ende 19. Jahrhundert, *A Midsummer Night's Dream*, III.1

verwendeten Ortsschilder – es gab auch Schilder mit dem Titel des Stückes oder dem Namen der Szene – scheiden das Spiel auf der Neutralbühne, die ganz Spielbühne ist, von möglicher Dekoration, trennen den Spielraum von einem nicht realisierten Schauraum. Das Schild „A wood near Athens“ erinnert die Zuschauenden daran, dass zuvor Lysander gegenüber Hermia den Wald (in 1.1) schon einmal als Treffpunkt bezeichnet hatte.² Der Wald selbst wird nicht angedeutet, nicht einmal durch ein Versatzstück, er muss ganz und gar imaginiert werden. Das Spiel ist dominant und wird durch Imagination beschleunigt. Bei klassizistisch gebildeten Zeitgenossen, die den Vorrang der bildenden Kunst oder der Literatur vor der Schauspielkunst betonen, stößt dies auf Ablehnung. So etwa bei Sir Philip Sidney in seiner *Apologie for Poetrie*:

² Die Ortsangabe „A wood near Athens“ wurde erstmals von Edward Capell in seiner zehnbändigen Gesamtausgabe Shakespeares von 1768 in den Text eingefügt. Sie scheint erst mit Capell Teil des Shakespeareschen „Textes“ geworden zu sein (z. B. noch in der weit verbreiteten Gesamtausgabe von Peter Alexander, London 1951 ff.). Shakespeare hat Ortsangaben meist im Dialog eingebaut (wie auch die berühmte „Küste Böhmens“ in *Das Wintermärchen*). In den Quarto- und Folioausgaben gibt es keine Ortsangaben, und wie ein Herausgeber der Arden-Edition von *Antony and Cleopatra* festhält, wo die Hauptschauplätze Rom und Alexandria sind, war Shakespeares Publikum an „non-localised scenes“ gewöhnt.“ Prof. Dr. em. Werner Senn, Bern, dem der Autor für diese Auskunft herzlich dankt.

Where you shall have Asia of the one side, and Afric of the other, and so many other under kingdoms, that the player, when he comes in, must ever begin with telling where he is, or else the tale will not be conceived. Now shall you have three ladies walk to gather flowers, and then we must believe the stage to be a garden. By and by, we hear news of shipwreck in the same place, then we are to blame if we accept it not for a rock. Upon the back of that comes out a hideous monster with fire and smoke, and then the miserable beholders are bound to take it for a cave; while, in the meantime, two armies fly in, represented with four swords and bucklers, and then, what hard heart will not receive it for a pitched field?³

Die Angabe „A wood near Athens“, an einem Stab angebracht oder an die Rückwand gepinnt, besitzt eine ähnliche Funktion wie hier die beiden Türen, wenn auf der einen „Afrika“ und auf der anderen „Asien“ zu lesen war.⁴ Werden auch *locality boards* noch beiseite gelassen, steigt der Anspruch an die Vorstellungskraft weiter an. Dann müssen die kurzen Hinweise der Figuren genügen, die wie im Beispiel oben auch noch zeitlich versetzt wahrgenommen werden. Das Spiel aufmerksam zu verfolgen, ist unabdingbar, um sich bezüglich der Bühnenorte zurechtzufinden. Ein Manko kann nur durch Nachfrage beim Sitz- oder Steh-Nachbarn ausgeglichen werden, während das Spiel vielleicht schon wieder Zeit und Ort gewechselt hat. Ob man nun *locality boards* in Playhouses verwendet oder dort selbst auf diese Andeutungen noch verzichtet, beides erscheint radikaler als die Benennung der Türen von Häusern (*mansiones*) bei den Auftritten italienischer Schüler in Humanistendramen auf der so genannten Badezellenbühne.⁵ Zwar weiss man nicht, ob konkret diese Ortsangabe „A wood near Athens“ jemals auf einer Bühne zur Shakespearezeit zu sehen war, wie dies nach Massgabe allein der Wahrscheinlichkeit die Lithographie von Henry Marriott Paget insinuiert, aber betrachtet man nur das Wirkungsprinzip der *locality boards*, so wird deutlich, dass „A wood near Athens“ unter dem Gesichtspunkt des szenischen Vorgangs ein Weglassen des Unwesentlichen bedeutet, eine Beschleunigung der Handlung, einen Rückgriff auf die Assoziationsfähigkeit und die Phantasie der Zuschauenden. Unter dem Blickwinkel der Schauspielkunst treibt die

³ „Wenn Sie Asien auf der einen Seite haben und Afrika auf der anderen, und so viele andere Königreiche, dann muss der Spieler, wenn er hereinkommt, zuerst erklären, wo er ist, sonst wird die Geschichte nicht begriffen. Wenn Sie nun drei Damen vorbeigehen sehen, die Blumen pflücken, da müssen wir glauben, die Bühne sei ein Garten. Nach und nach hören wir Nachrichten von einem Schiffswrack am selben Ort, dann werden wir getadelt, wenn wir nicht einen Felsen sehen. Als nächstes kommt ein schreckliches Monster mit Feuer und Rauch, und die bemitleidenswerten Zuschauer müssen es als Höhle nehmen; mittlerweile fliegen schon zwei Armeen ein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilder. Welches harte Herz nähme dies nicht für ein Schlachtfeld?“ (Übs. A. K.). Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, hg. von Edward Arber, Birmingham 1868, 63.

⁴ Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch*, Stuttgart 1923, 111. – vgl. auch: Margarete Munkelt, *Bühnenanweisung und Dramaturgie. Hinweise zu Interpretation und Inszenierung in Shakespeares „First Folio“ und den Quarto-Versionen*, Amsterdam 1981, 23.

⁵ Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990, 214–219.

Ortsangabe im Text oder die Verwendung von *locality boards* die Handlung schneller voran, als dies ein Waldbild vermag. Die Schauspieler müssen ihre Spiel-Räume erspielen, Umgebung wird durch Handlung erlebbar gemacht.

Der Schauraum Bühne um 1600

Zeitgleich streben Ben Jonson und einige Zeitgenossen optische Attraktionen an, die Inigo Jones in den Masques oder 1635 in *Florimène* perfektionieren wird⁶. Das Renaissance-Prinzip der Bewegung, Verwandlung und Veränderung wird hier nicht wie in der *Commedia all'improvviso* oder dem Shakespeare-Theater auf das Spiel bezogen, sondern auf den wandlungsfähigen Schauraum. Er steht im Mittelpunkt der angestrebten Synthese der Künste im 16. Jahrhundert, die in der Praxis zu einer Addition der Künste gerinnt. Eine Formulierung des allumfassenden Anspruchs findet sich am Ende von Giordano Brunos Hauptwerk *Della causa, principio et uno* von 1584:

Wie der Zehner auch eine Einheit, aber eine zusammenfassende ist, so ist der Hunderter nicht minder eine Einheit, aber noch viel mehr zusammenfassend. Was ich Ihnen hier in der Arithmetik darlege, müssen Sie in höherem und übertragenerem Sinne auf alle Dinge anwenden. Das höchste Gut, der höchste Gegenstand des Begehrens, die höchste Vollkommenheit, die höchste Seligkeit, besteht in der Einheit, die alles umfasst. Wir ergötzen uns an den Farben, aber nicht an einer einzigen ausgeprägten, welche es auch sei, sondern zumeist an einer solchen, die alle Farben einschliesst. Wir erfreuen uns an einem Klange, aber nicht an einem einzelnen, sondern an einem zusammenfassenden, der aus der Harmonie vieler entspringt. Wir ergötzen uns an einem sinnlich Wahrnehmbaren, am meisten aber an demjenigen, das alle sinnlichen Wahrnehmungen einschliesst.⁷

Mit einem solchen Anspruch verglichen, agieren *Commedia all'improvviso* oder das Shakespeare-Theater detailverliebt und spontan; wenn dabei doch etwas Höheres entstehen sollte, so nicht aus dem Spiel, sondern höchstens zufällig durch Textanalyse, die von der Bildung einiger Rezipienten abhing. Bei Bruno hingegen wird eine lebendige Einheit von Gott und Universum entworfen, dualistisches Denken überwunden, ein Kunstideal der Renaissance geprägt, das im allumfassenden Anspruch des Wagnerschen ‚Gesamtkunstwerkes‘ wiederkehrt. André Chastel und Robert Klein haben diese Ideologie des Humanismus als „grundlegende Illusion“ bezeichnet, die Illusion nämlich, alles von Grund auf neu beginnen zu können. Sie meinen, man könne diese Ideologie des Humanismus aus einem einzigen Postulat ableiten, nämlich „dem

⁶ Ländliches Idyll eines unbekanntes Autors, aufgeführt am Hof Karl I. in Whitehall, am 21. Dezember 1635. Genutzt wird eine Winkelrahmenbühne nach Sebastiano Serlio, adaptiert für das 17. Jahrhundert. Bühnenbild von Inigo Jones, Chatsworth, Sammlung des Herzogs von Devonshire. Vgl. Cesare Molinari, *Teatro. Lo spettacolo drammatico nei momenti della sua storia dalle origini ad oggi*, Milano 1972, 155–156.

⁷ Giordano Bruno, *Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. Akten des Prozesses gegen Giordano Bruno*, aus dem Italienischen und dem Lateinischen unter Mitarbeit von Ernst Günther Schmidt, hg. von Jürgen Teller, Berlin 1987 (= Eurobuch 26), 124.

einer grossartigen wechselseitigen Angleichung von Natur, Tugend, Schönheit, Vernunft, Antike und Christentum, die selbstverständlich sämtlich gereinigt und auf ihr ‚wahres Wesen‘ reduziert in einer einzigartigen Anschauung zusammengefasst werden können.“⁸

Schon Leon Battista Alberti stellte das Postulat auf vom Künstler als Naturforscher, Techniker und Mathematiker (nicht Schauspieler!), der nur durch Anwendung dieser Methoden zur souveränen Beherrschung der künstlerischen Mittel gelange, die ein Ganzes hervorbringen: „Jedes Haus ist eine kleine Stadt und jede Stadt ein grosses Haus.“ In dieser Ordnung in Übereinstimmung mit dem Menschen steht der Architekt neben dem Herrscher und ist der Künstler schlechthin, denn „mit einer kleinen Schar und ohne Gefahr für den Soldaten siegt der Architekt“.⁹ Das ist renaissancetypisch eine programmatische Selbstüberschätzung. Alberti setzt ungemein auf die Wirksamkeit der Schönheit an sich, wenn er postuliert, „die Schönheit wird sogar gefährliche Feinde veranlassen, ihren Zorn zu zügeln und sie [die Stadt] unverletzt zu lassen; ja ich möchte sogar wagen zu behaupten, dass ein Werk durch nichts vor der Gewalttätigkeit der Menschen auf gleiche Weise so sicher und unverletzbar sei, als durch die Würde und Anmut seiner Form.“¹⁰ Als hätten Soldaten je der Erhabenheit neu errichteter Städte wegen diese nicht angegriffen! Von hier aus eröffnet sich für die Theaterwissenschaft innerhalb von Theatralitätsgefügen¹¹ das Diskursfeld der Idealstadt-Entwürfe (Filarete, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Thomas Morus, Tommaso Campanella und viele andere) mit der Variante einer Debatte um die Möglichkeit eines ‚Gesamtkunstwerkes‘. Denn die architektonischen und literarischen Entwürfe werden nur in den seltensten Fällen lebenspraktisch umgesetzt, erscheinen aber auf dem Theater. Sie erscheinen nicht im Spiel-, wohl aber im Schauraum.

Im Theater können sich den verschiedenen Künsten zugewandte Individuen schneller und leichter verwirklichen als in der schwerfälligen Alltagspraxis. Die Einheit der Farben, Klänge und sinnlichen Wahrnehmungen lässt sich hier auch dann bewerkstelligen, wenn das ‚Gesamtkunstwerk‘ Idealstadt allmählich als Illusion erkannt wird. Deshalb und wegen des Wettstreits zwischen den italienischen Stadtstaaten beziehungsweise Höfen und Herrschern in Rom und Florenz, in Ferrara, Mantua, Urbino und anderen Städten, nehmen sich Schriftsteller, Altertumsforscher, Rhetoriker, Zeremonienmeister, Maler, Philosophen, Musiker, Komponisten und vor allem Ingenieure des Theaters an,

⁸ André Chastel und Robert Klein, *Die Welt des Humanismus. Europa 1480–1530*, München 1963, 17.

⁹ Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Darmstadt 1991, 10–12.

¹⁰ Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst* (wie Anm. 9), 293.

¹¹ Rudolf Münz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hg. von Gisbert Amm, Berlin 1998, 66–103; Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln etc. 2005, 271–312; Stefan Hulfeld, *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich 2007, 317–331.

um ihren Gestaltungswillen zu zelebrieren. *Inventio* heisst das Zauberwort. Inventionen, insbesondere in den Intermedien, bieten den grössten Freiraum für ein Hervortreten des künstlerischen Impetus des jeweiligen tonangehenden Spezialisten, der sich mit den anderen Künsten schmückt, indem er sie an der Peripherie der eigenen genialen Kreation mit bedenkt und ihre Ergebnisse und Beiträge additiv aufreicht. Im Abseits der Strasse bleibt daneben das Schauspielertheater erhalten, wobei das sich herausbildende Berufstheater der *Commedia all'improvviso* im höfischen Fest- und Spektakelprogramm immer wieder Gastrecht erhält – wie beispielsweise bei der Medici-Hochzeit 1589 in Florenz geschehen.¹²

Um einerseits die bühnentechnische Differenzierung innerhalb des höfischen Theaters wenigstens anzudeuten und andererseits den Aufwand kenntlich zu machen, den man betrieb, um der auf der Plattformbühne gegebenen Veränderung im Spiel technisch im Schauraum der Dekorationsbühne Paroli bieten zu können, soll im Eilverfahren – und ohne jegliche Sonderentwicklungen zu erwähnen – die vorbarocke Bühnenproblematik rekapituliert werden.

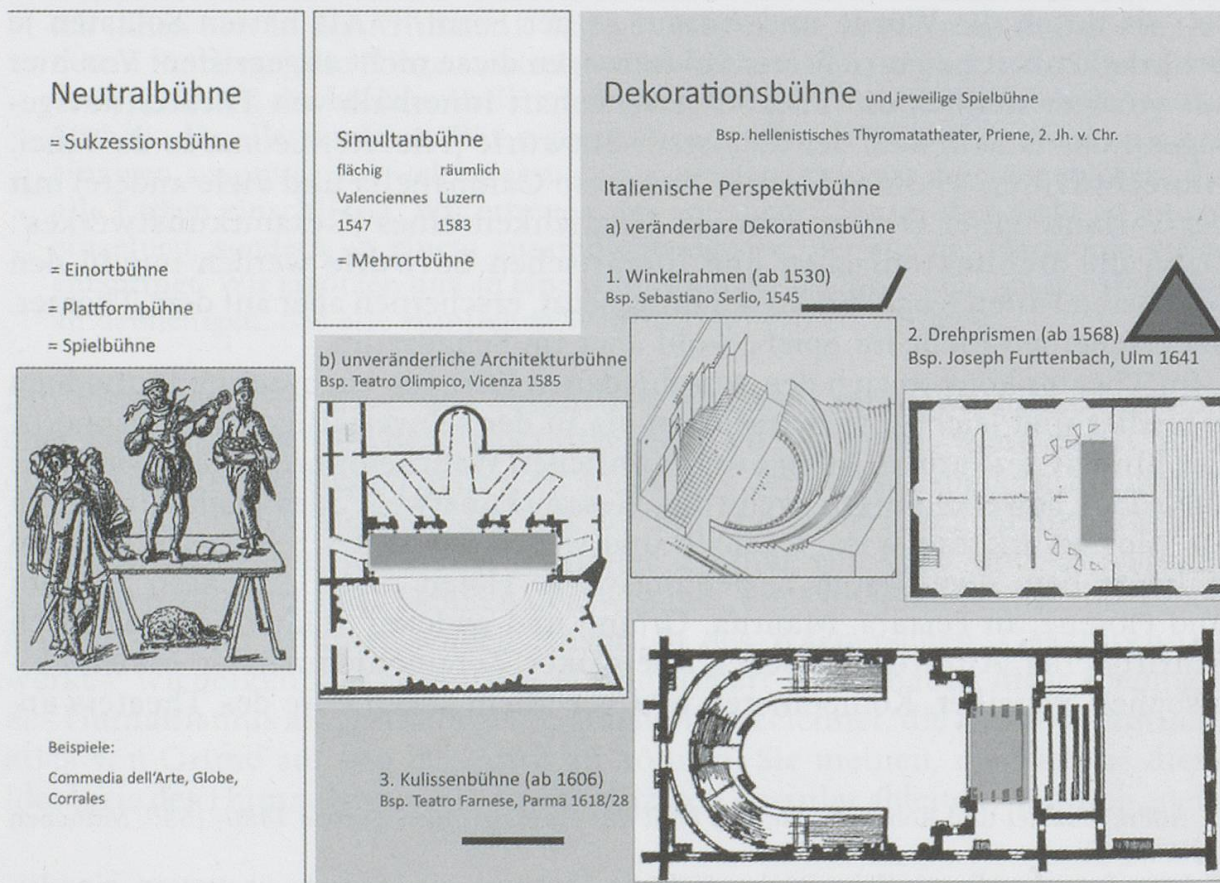


Abb. 2: Spiel- und Schauraum Bühne im 16. und 17. Jahrhundert. Schematische Darstellung des Autors.

¹² Hochzeit von Ferdinando de Medici mit Christine de Lorraine, Florenz 1589. Vgl. James M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as Theatrum Mundi*, New Haven London 1996, 37, 50–51, 76.

Einer Neutralbühne, die vorantik als kreisrunder Tanzplatz oder rechteckiges Podium bestand, tritt eine Dekorationsbühne gegenüber, die Anleihen aus der Antike aufnimmt. Dazwischen bleibt die mittelalterliche Simultanbühne präsent, die im Gegensatz zur Neutralbühne und Dekorationsbühne keine Sukzessionsbühne ist, sondern eine Mehrortbühne. Die Spielorte sind flächig aneinandergereiht wie beim fünfundzwanzigtägigen Passionsspiel von Valenciennes 1547 oder in einem Raum verteilt wie auf dem Weinmarkt von Luzern 1583. Die Spieler und Spielgruppen bewegen sich von Ort zu Ort, während sich auf einer Plattformbühne die Orte – „A wood near Athens“ – wandeln müssen. Die Humanistenaufführungen auf der Badezellenbühne verbinden die Ortskennzeichnung – Namen der Figuren über den Eingängen der Häuser – mit einer vorgelagerten Plattform. Aber dies genügt dem zeitgenössischen Bedürfnis nach Schauwert nicht, weshalb mit bemalter Leinwand bespannte Paravents, Winkelrahmen, aufgestellt werden; den Abschluss bildet ein bemalter Prospekt. Winkelrahmen lassen sich leicht forträumen, ersetzen, oder man wirft von hinten eine neue Leinwand mit zum Beispiel einer Waldszene über die Rahmen.

Das Erstaunen gilt der Malerei, die Zuschauenden entdecken zum Beispiel eine perspektivisch perfekte Ansicht von Florenz, die dann für Wochen Tagesgespräch bleibt. Thema, Stück und Spiel verblassen schneller, wobei ohnehin jeweils nur ein schmaler Streifen für das Spiel übrig bleibt, ein Laufsteg zum Vorzeigen der Kostüme, wie man dies noch heute auf der unveränderlichen Architekturbühne in Vicenza nachprüfen kann. Die von Vitruv inspirierten Drehprismen der veränderbaren Dekorationsbühne sind „am Hof der Medici in Florenz besonders wirksam eingesetzt worden. Baldassare Lanci da Urbino, ein Schüler Gengas, Bühnengestalter im Karneval 1568 und im Frühjahr 1569, bewerkstelligte schnellen Szenenwechsel mit Periakten. Egnatio Danti beschrieb sie aus persönlicher Erinnerung, als er 1583 das von Giacomo Barozzi da Vignola unvollendet hinterlassene Werk *Le due regole della prospettiva pratica* herausgab“. ¹³ Die *periaktoi* genannten Drehprismen bei Danti bieten drei *loci*, fordern aber vor allem durch den Bühnenabschluss mit einem riesigen Drehprisma einen enormen technischen Aufwand, weshalb Nicola Sabbatini fahrbare Abschlussprospekte vorschlägt, die man auch bei Inigo Jones wiederfindet.

Erst die Kulissenbühne ab Anfang des 17. Jahrhunderts gestattet wirkliche Raumtiefe, Schnelligkeit der Dekorationswechsel und vor allem eine unbegrenzte Anzahl von bildhaft dokumentierten Ortswechseln. Weiterhin verhindern jedoch die Lautstärke der Maschinerie, die in Bewegung versetzt wurde, wenn der Inspizient auf den Boden stampfte, oder der unerträgliche Gestank der Fackeln, Öllampen, Talg- oder Wachskerzen die perfekte Kontemplation. Der Lichtputzer wartet deshalb bei laufender Vorstellung häufig die Kerzen. Erledigt er seine Aufgabe elegant, applaudiert man ihm. Da eine solche Beleuchtung von unten Schlagschatten auf Brust und Gesicht wirft, verlangen

¹³ Herbert Alfred Frenzel, *Geschichte des Theaters: Daten und Dokumente 1470–1890*, München 1984, 22.

die Schauspielerinnen Leuchter mit Wachskerzen auch auf der Bühne, wobei es keine Rolle spielt, ob man sich gerade in einer Strassenszene befindet. Ein ‚Gesamtkunstwerk‘ im Wagnerschen Sinne entsteht auf solche Weise nicht.

Die von der Schauspielkunst geprägte Neutralbühne bietet somit Bewegung, Verwandlung und Veränderung im und durch das Spiel. Die bildkünstlerisch geprägte Dekorationsbühne bietet hingegen Bewegung, Verwandlung und Veränderung durch Technik. Dabei geht es um den Vorrang verschiedener Künste, hier um jenen der bildenden Kunst. Während diese wie die Musik auch über die Spätantike hinaus im ästhetischen Diskurs verblieben war, wurde die Schauspielkunst – bei Cicero noch als Anhängsel und Hilfsdienst der Rhetorik betrachtet – im Mittelalter aus diesem Diskurs entfernt, indem man ihre Träger, die Angehörigen der *Giulleria*, bekämpfte.¹⁴ Sich jenseits der Rhetorik mit Schauspielkunst zu beschäftigen, bringt selbst Renaissance-Humanisten keinen Ruhm ein, weil sie mit den Scherzen der *Buffoni* umgeht. Musik hingegen erscheint als edel, weil sie eine freie Kunst ist. Die allzu grosse Nähe zum Leben ist der Hauptmakel der Schauspielkunst, von welchem sich in den frühen Regieschriften einzig Leone de' Sommi nicht irritieren lässt.¹⁵ Er geht in seinen Dialogen noch recht ausführlich auf das Spiel ein, während einige Jahre später einen Künstler wie Angelo Ingegneri nur mehr interessiert, was die Schöpfer der schönen italienischen Perspektivbühnen umtreibt. In seinem Traktat *Del modo di rappresentare le favole sceniche* treten die Differenzen zur Plattformbühne und die Utopie des bildkünstlerisch geprägten ‚Gesamtkunstwerks‘ so deutlich hervor, und seine Ansichten strahlen ausserdem so hell in das 17. und 18. Jahrhundert hinein, dass knapp darauf einzugehen ist.¹⁶

Die Synthese der Künste im Schauraum Angelo Ingegneris

Ingegneri führt bei der Eröffnung des Teatro Olimpico 1585 Regie. Die sich darauf beziehende Schrift lässt er aber erst 1598 drucken. Nach ihm besteht „jedes Bühnenstück aus drei Teilen“, nämlich 1. dem Apparat (*apparato*), 2. der Aktion (*azione*) und 3. der Musik (*musica*):

Unter Apparat versteht man die Szene, worauf die Vorstellung stattfindet, das Theater, wo die Zuschauer stehen und die agierenden Personen, bei denen man aber, was den Apparat betrifft, nur die Naturähnlichkeit und den Prunk der Ausstattung in Erwägung zieht.¹⁷

¹⁴ *Giulleria*: Histrionen, Jokulatoren und Spielleute, im weitesten Sinne diejenigen, die darstellend handeln, dadurch andere vergnügen und damit ihren Lebensunterhalt bestreiten. Vgl. Edmond Faral, „*Giulleria*“, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 5, Roma 1958, 1351–1361.

¹⁵ Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, [um 1570], hg. von Ferruccio Marotti, Mailand 1968.

¹⁶ Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, hg. von Maria Luisa Doglio, Modena 1989.

¹⁷ vgl. die deutsche Teilübersetzung Heinz Kindermann (Hg.), „Angelo Ingegneris Traktat: ‚Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen‘, übers. von Konrad Schrögendorfer“, *Maske und Kothurn* 5 (1959), 81–88, hier 81.

Es gehört also das Äussere der agierenden Personen hierher, der bildhafte Eindruck, nicht die Stimme und die Gesten, was auch tatsächlich getrennt behandelt erscheint, und damit auseinander reisst, was im Spiel sonst immer zusammen gehörte. Die agierenden Personen werden damit zunächst als Teil des Apparates dem dekorativen Schauwert des Theaters untergeordnet. Das Verschwinden des Körpers im Bild gehört zum Fundament dieses Theater-typus. Es ist keine Erfindung des Medienzeitalters, sondern vielmehr Signatur einer Ästhetik, die dem Körperlichen, Spontanen und Unberechenbaren den Garaus macht.

Nach ausführlichen Erörterungen über Dekoration, Beleuchtung und Anordnung des Zuschauerraumes kommt Ingegneri auf die Personen in ihrer äusseren Erscheinung zu sprechen. Dieser Teil des Apparates erfordere zwei Qualitäten, nämlich „natürliches Aussehen und passende Kostüme.“ Da aber der Dichter die Dinge nicht so darstellen soll, „wie sie gewöhnlich sind, sondern wie sie eigentlich sein sollten“ müsse man „einen König oder grossen Fürsten [...] so schön, so edel, so gross zeigen [...] wie dieser sein müsste, wenn ihn die Natur hätte unbehindert heranbilden können.“ Man müsse der Natur nachhelfen, zum Beispiel mit Kothurnen, mit „deren Hilfe [...] auch allen anderen Schauspielern ihre angemessene Grösse gegeben werden kann. Man ist damit in der Lage, die Personen, vom Höchstgestellten bis zum Niedersten, vom Edelsten bis zum Gemeinen, wie Orgelpfeifen abzustufen. Das heisst, dass die Natur, hätte sie bei der Erschaffung dieser Menschen ohne Hindernis walten können, sie vermutlich so geschaffen haben würde.“¹⁸

Diese sozial bestimmte Idealisierung oder Theatralisierung lässt den versteckten Kothurn zu, verbietet aber zugleich offene Theatermittel wie etwa die Maske. Ingegneri entwirft das Gegenbild zur *Commedia all'improvviso*, die die Maske nutzt und den Kothurn verschmäht:

Auch scheint es mir kein angemessenes Hilfsmittel zu sein, wenn man diesem Darsteller [...] durch einen falschen Bauch oder eine falsche Brust eine scheinbare Körperfülle gibt. Abgesehen von der Behinderung, die das mit sich bringt, würde dann das Gesicht immer zu hässlich und zu klein wirken, ebenso der Hals viel zu kurz, was einen sehr hässlichen Anblick ergäbe. Auch würden die von den Griechen angewendeten Masken diesen Eindruck der Missgestalt nicht verwischen, sondern eher als wunderliche Übertreibung gelten und schwer zu begreifen sein. Für unsere Zeit lobe ich den von den Griechen eingeführten Maskenbrauch nicht, denn diese machen die Schauspieler gleichsam zu sprechenden Statuen; sie gestatten nicht, die durch das Wechseln der Affekte im Gesicht verursachten Veränderungen wahrzunehmen. Abgesehen davon, was nicht weniger wichtig ist, behindern die Masken auch häufig die Aussprache. Wenn der Schauspieler eine Person anderen Alters darstellen soll, würde ich ihm bloss einen Bart und eine entsprechende Haartracht geben, ihn sonst aber bei seinem natürlichen Aussehen belassen.¹⁹

¹⁸ Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 83.

¹⁹ Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 83–84.

Ingegneri vertritt eine zentrale Forderung späterer Schauspieltheorie, nämlich die nach der idealisierenden „Charaktermaske“, welche sich gegen die Künstlichkeit der Masken der Commedia richtet und der Natur nachgebildet sein soll. Nicht unendlich viele Wechsel, hervorgebracht vornehmlich durch Körpersprache, sollen im 18. und 19. Jahrhundert Theater bestimmen, sondern die Charaktere sollen sich wahrhaftig im Gesicht spiegeln – womit man aber dem Theater das Theatrale austreibt.²⁰

Besonders wichtig erscheinen dem Regisseur Ingegneri die Prunkkostüme, wofür er als Beispiel seine *Ödipus*-Inszenierung von 1585 anführt. Wenn es auch nicht mehr als neun Darsteller waren, so kamen sie doch in Begleitung von einhundertundacht prächtig gekleideten Personen herein:

Die Kleider, die mehrere hundert Scudi kosteten, sahen so aus, als ob sie mehrere tausend Scudi gekostet hätten und es gab Herrschaften, welche nach der Aufführung die Kostüme von der Nähe aus betrachten wollten und nicht glauben konnten, dass diese nicht so viel kosteten, wie sie aus der Entfernung geglaubt hatten.²¹

Die Synthese der Künste im Schauraum dient vorrangig der Repräsentation von Werten, die auf der Plattformbühne eher Gegenstand der Ver-Handlung sind. Und schliesslich werden im Schauraum sogar die Bewegungen der Personen nach einem Prinzip von „gut und schön“ arrangiert, das der Praxis einer höfischen Choreographie gleicht.²² Daher sind die Bestimmungen Ingegneris zur Aktion auch vergleichsweise knapp. Sie besteht aus zwei Teilen: der Stimme und den Gesten. Waren die Bewegungen – als Teil des Apparates – gänzlich dem bildhaften Schauwert unterworfen, so unterliegen Stimme und Gesten eindeutig den Anforderungen des literarischen Textes.²³ Die Gesten entsprechen dem Normen-Katalog der Rhetorik. Sie bestehen aus den zweckmässigen Bewegungen des Körpers und seiner Glieder, besonders der Hände, aber noch mehr des Gesichtes und vor allem der Augen. Die Zweckmässigkeit des Gestus

²⁰ Heinrich Theodor Röscher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung, in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*, Berlin 1841, 355–361. Die Charaktermaske soll den Charakter der Figur zeigen, Leib und Geist der Figur verbinden, Alter, Nationalität und Stand ausdrücken und somit die Persönlichkeit wahrhaft offenbaren.

²¹ Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 84.

²² „Es war ein Wunder, wie gut alle eingeschult waren und wie vollkommen sie um ihre Stellungen und Gänge Bescheid wussten. Dies alles wurde mit der grösstmöglichen Gefälligkeit ausgeführt. Man hatte den Boden der Bühne nach Art verschiedenfarbigen Marmors ausgelegt, was auch ein sehr gefälliges Bild ergab. Jede Person wusste, nach welchem Bildschema sie sich hin und her zu bewegen hatte, nach wieviel Steinen sie Halt machen musste, und wenn auf der Bühne die Anzahl der Personen wuchs und es nötig war, die Stellung zu verändern, war jeder gut unterrichtet, in welche andere Reihe und auf welche Farbe der Fliesen er sich zurückziehen musste, so dass alle ohne Schwierigkeit und ohne Fehler ihre Rollen spielten.“ Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 85.

²³ „Diese beiden Teile beinhalten vollkommen Ausdruck und Wirksamkeit des Stückes, weil der eine das Hören, der andere das Sehen betrifft. Denn jeder prüft nach dem, was er sieht und hört.“ Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 86.

richtet sich nach der Qualität der Worte und Sätze, die man darstellen will, wie zum Beispiel belehren, zum Mitleid rühren, schelten oder ähnliches.²⁴

Dem Gesamtbild wird auch die Musik einverleibt, indem sie der Räumlichkeit angeglichen wird. Bei Komödien und Pastoralen, die keine Chöre haben, soll sie als Intermedium dienen, überhaupt soll sie zwischen den Akten „zur Beruhigung und Besänftigung der Gemüter“ eingesetzt werden. Hier regieren Bild- und Sprechkunst; Musik hilft, die Schauspielkunst als solche spielt keine Rolle.

Es wird also eine Synthese angestrebt, aber gerade deshalb nicht realisiert, weil die jeweilige Leitkunst, hier die bildende Kunst – möglich auch Musik oder Dichtung – in engstirniger Weise die Eckwerte des Gesamtverständnisses vorgibt. Die anderen Künste werden additiv eingepasst. Dies ist eine ästhetische Vorgabe der Renaissance für die romantische Idee vom ‚Gesamtkunstwerk‘, entwickelt für eine feste Architekturbühne mit einer Strassenansicht Thebens, wo zumindest der Lärm der Maschinerie gemeinsam mit dieser entfällt. Das humanistische Ideal einer Stadt mit einem Theater für alle wird realisiert als ein Theater für wenige oder für einen einzigen Fürsten, der die Welt dort in seiner Zentralperspektive erblickt und den wenigen vorführen lässt. Solches Renaissancetheater, zuerst gepflegt an den Höfen Urbinos, Ferraras, Mantuas sowie in Rom und Florenz war von den bildkünstlerischen Erfindungen her gesehen Ausdruck des europäischen Zivilisationsprozesses und einer Humanitas nach machtpolitischen Gesichtspunkten, was letztlich die bürgerliche Theaterauffassung nur allzu gern übernahm.

Die Synthese der Künste im Wagnerschen ‚Gesamtkunstwerk‘

Die Shakespeare-Bühne war nichts als eine Plattform, ähnlich jener, auf welcher zu Homers Zeiten fahrende Erzähler und Sänger, Rhapsoden und Aöden, Ausschnitte der *Ilias* darboten – lange bevor in Griechenland und anderswo Theater erbaut wurden. Auch der alternde Shakespeare-Verehrer Johann Wolfgang von Goethe sieht 1816 sehr wohl noch ihre Vorteile und schätzt ihre Dynamik: „Wir springen mit ihm von Lokalität zu Lokalität, unsere Einbildungskraft ersetzt alle Zwischenhandlungen, die er auslässt, ja wir wissen ihm Dank, dass er unsere Geisteskräfte auf eine so würdige Weise anregt.“²⁵ Aber dann erhöht er dem Aufklärungsdiskurs folgend den Dichter gegenüber dem Theatermann und betrachtet die Plattformbühne als überwunden. Diese einfache Bühne sei kein „würdiger Raum für sein Genie gewesen“, denn er sei „mehr Dichter überhaupt als Theaterdichter“.²⁶ Die Neutralbühne als Plattformbühne ist für Goethe – und die ihm später folgen – nicht der stets existierende Grundtypus

²⁴ Und weiter: „Aus der geregelten Stimme und dem richtigen Gestus wächst notwendigerweise der Anstand und die Würde hervor, die die Vervollkommnung jedes gut dargestellten Stückes bedeuten.“ Kindermann, „Angelo Ingegneris Traktat“ (wie Anm. 17), 86.

²⁵ Johann Wolfgang von Goethe, „Shakespeare und kein Ende!“, in: *Berliner Ausgabe, Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen* [Band 17–22], Bd. 18, Berlin 1972, 157.

²⁶ Goethe, „Shakespeare“ (wie Anm. 25), 158.

neben den zeitgebundenen Varianten von Dekorationsbühnen, wie dies hier dargelegt wird, sondern ein Relikt aus der Vergangenheit, das der Fortschritt im Bühnenwesen glücklicherweise überwunden hat:

Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne ist uns durch kenntnisreiche Männer vor Augen gestellt. Es ist keine Spur von der Natürlichkeitsforderung, in die wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie und der perspektivischen Kunst und der Garderobe [Anm. d. Verf.: dies alles sind nota bene auch Kriterien Ingegneris] hineingewachsen sind [...] Wer will sich nun gegenwärtig so etwas zumuten lassen?²⁷

Goethe verkennt hier aus der Sicht der Weimarer Bühnenkonventionen die Gründe für Shakespeares Theatererfolge. Fortschrittsorientiert denkend geht er von linearer Perfektibilität statt Doppelsträngigkeit im Bühnenbau aus. Dieses Anknüpfen an die Denkweise der Theatralingenieure der Renaissance wie Angelo Ingegneri und an die Plattform-Kritiker wie Philip Sidney macht es nun wiederum dem ihn verehrenden Richard Wagner leicht, Goethe beizupflichten: Diese Bühne Shakespeares sei zwar öffentlich, aber ungleich weniger „schön“ als zum Beispiel die „schöne Öffentlichkeit“ der griechischen Bühne.²⁸ Die ästhetische Sicht zweier Literaten, die Shakespeare als Dichter, dagegen nicht als Schauspieler und Theatermacher vergöttern, bestimmt hier den Kampf um den Vorrang der Künste. Nach Wagner steckt in Shakespeares Werken die reine Historie. Es sei „wohl für Shakespeare [...] nicht aber für uns“ [Wagner] wichtig, „der Historie“ den „Stoff zum Drama zu entnehmen“.²⁹ Wagner hingegen wird die Historie im zeitlosen Mythos transzendieren.³⁰ Seine Verehrung Shakespeares ist ein Mittel, eine Menschenpyramide mit seiner Person als krönendem Abschluss zu errichten. In der Zeit nach Shakespeare, so Wagner, habe „die gesamte Theatergeschichte zwischen den Extremen des elisabethanischen Theaters und dem Drama nach dem klassizistischen Muster Racines fluktuiert [...] so dass entweder ein blosses Literaturdrama in der Nachahmung Shakespeares [...] oder aber ein nur mehr antikisierendes Drama habe entstehen können.“³¹ Wagner subsumiert hier Goethe und Schiller unter diese minderwertigen Erscheinungen, um sich damit auf beider Schultern zu stellen. Goethes Behauptung von der „Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne“ und der ihr fehlenden „Natürlichkeitsforderung“ untermauernd, lässt er die Shakespearebühne auch noch Sinnlichkeit im Feuerbachschen Sinne vermissen und den Nachteil besitzen, dass sich das Publikum dort

²⁷ Goethe, „Shakespeare“ (wie Anm. 25), 159. – vgl. auch Yvonne Nilges, *Richard Wagners Shakespeare*, Würzburg 2007, 103.

²⁸ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1872, Bd. 3, 29.

²⁹ Wagner, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 28), Bd. 4, 25.

³⁰ Nilges, *Wagners Shakespeare* (wie Anm. 27), 100.

³¹ Nilges, *Wagners Shakespeare* (wie Anm. 27), 101.

den Bühnenort selbst imaginieren müsse. Was für Wagner als minderwertige Phantasieleistung erscheint, notwendig lediglich für diese primitive Variante einer Spielbühne, hatte Goethe wenigstens noch beiläufig anerkannt, während es der Logik einer synchronen Sicht auf Bühnenvarianten nach eigentlich als deren grösster Vorzug zu apostrophieren wäre. *Ein Sommernachtstraum* konnte überall aufgeführt werden, es brauchte nur gute Schauspieler.

Während eine über viele Jahrhunderte ähnliche Neutralbühne in der Renaissance *neben* den Variationen der italienischen Perspektivbühne fortexistiert, später als Bühne der Wandertruppen, heute als ephemere Bühne, ist wie Goethe auch Wagner von einem unendlichen – und nicht uneigennütigen – Fortschrittsoptimismus beseelt: Der unvollkommene englische Spielraum ist für ihn durch die moderne Dekorationsbühne *überwunden* worden. Er, Wagner, arbeitet schon ab 1851 konsequent auf den Festspiel-Schauraum hin, in dem die ideale Szene auf das reale Publikum übergreifen soll, um den im musikalischen Drama vollendeten Mythos wirken zu lassen. Da er den „Gebärungsakt der Musik aus dem vollkommenen Drama“ vollziehen will³², ist es eine Ironie der Geschichte, dass Cosima Wagner jenen abstrahierenden Schritt zur Kongenialität von Werk und Bühne ausschlägt, den Adolphe Appia ihr mit seinen Entwürfen für Bühnenausstattungen anbietet. Indem sie auch nach 1892 an den inadäquaten Bayreuther Bühnenbildern – u. a. der Firma Max Brückner aus Coburg – festhält, vertagt sie das Gelingen einer Synthese im Wagnerschen ‚Gesamtkunstwerk‘. Das Wort-Ton-Drama muss zunächst bildkünstlerisch weiter mit einem überbordenden, verlogenen wirkenden Realismus auskommen, nur weil Richard Wagner diesen einst toleriert hatte. Es gibt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wohl kein synthetisches ‚Gesamtkunstwerk‘, in dem nicht eine Kunst dominiert.

Es war die grosse humanistische Utopie der Renaissance, Kunst und Leben zu vereinigen. Realisiert wird aber letztlich immer nur ein ‚Gesamtkunstwerk‘ unter der Führung einer Kunst (Literatur, bildende Kunst, Musik), die die Eckwerte des Ganzen vorgibt. Das konnte am Beispiel der italienischen Perspektivbühnen sowie des Literaten, Szenographen und Ausstatters Angelo Ingegneri bezüglich der bildenden Kunst gezeigt werden. Betrachtet man nun aber nicht nur den üblichen Kanon der Künste, sondern bezieht die Stärken der verachteten Schauspielkunst mit ein, tritt das Verhältnis von Spielraum und Schauraum Bühne zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert in den Mittelpunkt des Interesses. Einzeluntersuchungen zu diesem Verhältnis gestatten es zu ermitteln, welche Kunst sich jeweils mit ihren Prämissen auf einer ursprünglich neutralen Bühne in den Vordergrund schiebt. Im 16. Jahrhundert ist es, wie die Bemühungen um die perspektivische Bildbühne zeigen, die bildende Kunst, im 19. Jahrhundert das Drama. Dazwischen findet eine Schwerpunktverlagerung zur Musik als Leitkunst statt, angedeutet schon in *Il Corago*³³

³² Nilges, *Wagners Shakespeare* (wie Anm. 27), 104.

³³ *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, hg. von Paolo Fabbri und Angelo Pompilio, Florenz 1983.

(um 1630), aufscheinend zum Beispiel noch in der Musikalisierung der Repertoires in der Französischen Revolution, während zeitgleich in anderen Theaterformen die unvollkommene Neutralbühne nach wie vor das leistete, was das ‚Gesamtkunstwerk‘ stets leisten wollte: Sie enthierarchisiert die Künste im Spiel, ihre Synthese heisst Synergie, wie bei den Handwerkern im Wald nahe Athens.