



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die additive Bühne im Shakespeare's Globe:
Inszenierungsanalyse ausgewählter Produktionen“

Verfasserin

Mag. Martina Theissl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner

Danksagung

Ich möchte mich an erster Stelle bei Prof. Michael Gissenwehler für sein Interesse an der additiven Bühne und seiner Ermutigung und Hilfe im Verlauf der letzten Monate bedanken. Es bedarf sehr viel Befürwortung und Betreuung, um eine wissenschaftliche Arbeit dieser Länge zu verfassen, vor allem bei einem Thema, das sich primär aus eigenem Gedankengut und Beobachtungen zusammensetzt. Vielen herzlichen Dank, dass ich mich einer so speziellen und aufregenden Thematik annehmen durfte.

Meine Dankbarkeit gilt auch meinen eifrigen Helferinnen und Helfern, die mir nicht nur bei formalen und stilistischen Problemen geholfen haben, sondern sich auch immer wieder der Raumfrage des Shakespeare's Globe mit mir gestellt haben.

Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meiner Familie für ihre Unterstützung in allen Bereichen meines Lebens. Diese Arbeit - und auch sehr viel anderes - wäre ohne die konstante Unterstützung meiner Eltern nicht möglich gewesen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Die Räume im Shakespeare's Globe	5
2.1. Der theatrale Raum.....	5
2.1.1. Theoretische Ausführungen zum theatralen Raum.....	5
2.1.2. Der theatrale Raum des Shakespeare's Globe	8
2.2. Der Bühnenraum	10
2.2.1. Theoretische Ausführungen zum Bühnenraum	10
2.2.2. Shakespeare's Globe: die Raumbühne	12
2.3. Der Zuschauerraum	14
2.3.1. Theoretische Ausführungen zum Zuschauerraum	14
2.3.2. Shakespeare's Globe: der Raum für die Zuschauer.....	15
2.4. Das Konzept der additiven Bühne	18
2.5. Überlegungen zu den DVD Produktionen.....	20
3. <i>As you like it</i> (2009)	23
3.1. Die Einführungssequenz von <i>As you like it</i>	23
3.2. <i>As you like it</i> : Die Rezensionen.....	26
3.3. Der Ort der Handlung, der Bühnenraum und das Bühnenbild	28
3.4. Die additive Bühne in <i>As you like it</i> – Wege im Wald der Zuschauer	33
3.4. Das Stehparterre als der Wald der Zuschauer	37
4. <i>Love's Labour's Lost</i> (2009)	46
4.1. Die <i>Love's Labour's Lost</i> Produktion von 2009	46
4.2. Das Schlachtfeld der Liebenden	47

4.3. Die gezackten Stege der additiven Bühne	53
4.4. Die gezackte Interaktion mit den Zuschauern	59
5. <i>The Merry Wives of Windsor</i> (2010).....	64
5.1. Die lustigen ‚Weiber‘ im Shakespeare’s Globe	64
5.2. Ein Haus auf der Bühne.....	65
5.3. Spazierwege in Windsor.....	71
5.4. Der Raum der exklusiven groundlings	75
6. <i>Romeo and Juliet</i> (2009)	82
6.1. <i>Romeo and Juliet</i> im Shakespeare's Globe	82
6.2. „In fair Verona, where we lay our scene“	83
6.3. Der Ort der Isolation in Verona.....	88
6.4. Die Prozession durch Verona	91
7. Schlusswort	95
8. Bibliographie.....	100
Literaturverzeichnis	100
Filmographie.....	103
9. Zusammenfassung	104
10. English Abstract	106

“Shakespeare then is not Shakespeare now. Going to the Globe is bound to be for its modern audience an exercise in double vision, present and past.”¹

1. Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Raumfrage im Shakespeare's Globe² in London und präsentiert dabei ein von mir entdecktes und benanntes Konzept, das eine Bühnenform erklärt, die in vielen Inszenierungen in diesem Theaterhaus zu erkennen und zu beobachten ist: die additive Bühne.³ Die hier vorgestellte Begrifflichkeit wurde im Rahmen dieser Arbeit von mir erfunden und findet auf diesen Seiten ihre erste Verwendung. Sie bezieht sich auf den Umstand, dass einige Inszenierungen im Shakespeare's Globe einen Zubau an die bestehende Plattformbühne enthalten. Dadurch verändern sich die Raumkategorien des Bühnen- und Zuschauerraumes, die in diesem Theaterhaus bereits außerordentlich und zum Teil nicht mehr eindeutig klassifizierbar sind. Die Aufgabe dieser Arbeit ist die Analyse der verschiedenen Räume im Shakespeare's Globe, die zeigen soll, wie dieses hier vorgestellte Konzept der additiven Bühne in Inszenierungen umgesetzt ist und wie es wirkt.

Die Rekonstruktion des historischen Globe stützt sich auf eine schlechte Quellenlage, denn es sind nicht mehr viele Dokumente vorhanden, die Aufschluss über den nicht mehr existenten Theaterbau geben können. In der Rekonstruktion werden seit der Eröffnung 1997 die Stücke Shakespeares und seiner Zeitgenossen auf einer Bühne inszeniert, wie sie im Elisabethanischen Zeitalter vorzufinden hätte sein können. Das neue Theater ermöglicht es nicht nur eine einzigartige Auseinandersetzung mit den Theaterstücken des Schriftstellers stattfinden zu lassen, es stellt vor allem eine innovative Möglichkeit für die Nutzung der Raumbühne dar.

Bevor in dieser Arbeit auf das Konzept der additiven Bühne eingegangen wird, soll in einem theoretischen Teil eine Terminologie erarbeitet werden, die für die Analyse der vier Inszenierungen notwendig ist. Die Begrifflichkeiten ‚theatraler Raum‘,

¹ Mulryne et al., "The Once and Future Globe", S. 15.

² In dieser Arbeit wird Shakespeare's Globe als Bezeichnung für die Rekonstruktion des historischen Globe Theatres in London verwendet. Auch wenn diese Art der Apostrophierung nur in der englischen Sprache verwendet wird, ist die Benennung des Theaterhauses auf Englisch am treffendsten. Die Begriffe yard und groundlings werden aufgrund ihrer Adäquatheit auch aus dem Englischen übernommen und klein geschrieben.

³ Die Bezeichnung 'additive Bühne' wurde von mir kreiert und wird im Kapitel 2.4. genauer beschrieben.

„Bühnenraum“ und „Zuschauerraum“ werden anhand von einschlägiger Fachliteratur erarbeitet und für die Verwendung in der Analyse geklärt. Diese Begriffe werden am Beispiel des Shakespeare's Globe angewandt und damit wird in dieser theoretischen Abhandlung bereits die Grundlage für die folgende Analyse erstellt.

Der theoretische Körper der Arbeit erschließt sich unter anderem aus Überlegungen aus Texten von Christopher Balme, Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte, Andreas Kotte, Max Hermann und Marko Pustisek. Christopher Balme spricht von einer „Wechselbeziehung zwischen Raum, Akteur und Zuschauer“⁴, drei Komponenten, denen jeweils eine Raumbezeichnung zuordenbar ist. Das Ziel dieses theoretischen Kapitels ist es demnach Raumkategorisierungen zu erstellen und diese auf das konkrete Beispiel des Shakespeare's Globe zu beziehen. Dabei beschäftige ich mich nicht mit den Quellen, die von dem historischen Globe erhalten sind, sondern nehme primär auf den Theaterneubau in London Bezug. Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen theoretischen Aspekten wird durch die Beschreibung der Gegebenheiten im Shakespeare's Globe ergänzt. Die Verbindung von Theorie und Fakten ist unter anderem das Ziel dieses ersten Teiles meiner Diplomarbeit.

Auf die Theorie folgt eine Abhandlung über das Konzept der additiven Bühne im Shakespeare's Globe. Das Konzept basiert auf Erkenntnissen, die ich bei meinen Besuchen in diesem Theaterhaus gewonnen habe, sowie auf Überlegungen, die beim Betrachten der Aufzeichnungen generiert wurden. Zum Zeitpunkt meiner Recherche habe ich keine wissenschaftlichen Texte gefunden, die den von mir beschriebenen Bühnenaspekt als solchen bezeichnen. Die additive Bühne wird auch in Theaterkritiken oft übersehen oder nur oberflächlich behandelt. Aufgrund des Mangels einer Theorie habe ich selber den Versuch einer theoretischen Beschreibung unternommen. Die Charakteristika der additiven Bühne werden in der folgenden Analyse immer wieder kommentiert und verglichen.

Der Untersuchungsgegenstand meiner Arbeit sind die Aufnahmen von Inszenierungen aus vergangenen Saisonen im Shakespeare's Globe. Das Videomaterial ist im Handel erwerblich und damit für die Öffentlichkeit zugänglich. Die Wahl der Inszenierungen wird in einem Unterkapitel über die DVDs erklärt, in diesem wird auch auf Überlegungen zu der Machart der Filme eingegangen. Diese kurzen Ausführungen

⁴ siehe Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 136.

sollen auf Problematiken hinweisen, die die Analyse einer Theaterinszenierung anhand von Filmmaterial birgt.

Den Kern der Arbeit bilden die Inszenierungsanalysen von vier Stücken von William Shakespeare. Sie verstehen sich als Raumanalysen, die bestimmte Faktoren in den ausgewählten Produktionen untersuchen. Dabei wird auf die Inszenierungen *As you like it*, *Love's Labour's Lost*, *The Merry Wives of Windsor* und *Romeo and Juliet* aus den Saisonen 2009 und 2010 eingegangen. Das besondere Augenmerk der jeweiligen Analyse liegt auf der Untersuchung der oben definierten Räumen und deren Verhältnisse in den Inszenierungen. Auf Faktoren wie die Figuren, die Sprache und die Kontexte der Stücke wird in der Arbeit nur dann Bezug genommen, wenn sie im Hinblick auf die Räume von Wichtigkeit sind. Für jede der Produktionen gibt es ein Kapitel mit allgemeinen Informationen, die eine Einleitung zu der vorgestellten Produktion darstellen. In kurzen Kommentaren wird darauf hingewiesen, wie in der Presse über die Bühne und deren Nutzung und Design berichtet wird. Diese Observationen sind deshalb von Relevanz, da sie über die additive Bühne reflektieren, selbstverständlich ohne dass sie als eine solche bezeichnet wird.

Von diesen allgemeinen Überlegungen ausgehend, wird zunächst der Bühnenraum der Inszenierungen beschrieben. Zu diesem gehören unter anderem die fixierte Plattformbühne, der Balkon sowie die Säulen. Jede Produktion hat einen eigenen Zugang zur Nutzung des Bühnenraumes, der beschrieben wird. Das folgende Kapitel widmet sich jeweils dem Aufbau und der Nutzung der additiven Bühne. Diese Bühnenform ändert die Dynamik der Produktionen und ermöglicht bemerkenswerte Situationen zwischen Zuschauer⁵ und Darsteller. Die Ausführungen sollen darstellen, wie die additive Bühne das Stehparterre und damit das Verhältnis zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum, sowie Akteur und Publikum verändert. Im folgenden Kapitel wird primär auf den veränderten Zuschauerraum und die metaphorische Bedeutung des Publikums eingegangen. Beides wird durch die additive Bühne ermöglicht. Das Publikum könnte sich durch das ideenreiche Konzept der additiven Bühne, die für jede Inszenierung eigens konzipiert und angefertigt wird, leicht überwältigt fühlen. Deshalb wird diese besondere Bühnenadaption vor allem auf

⁵ Obwohl ich mir der Gender-Problematik bewusst bin, möchte ich an dieser Stelle erwähnen, dass ich mich dafür entschieden habe, die Lesefreundlichkeit meiner Arbeit zu erhöhen, indem ich darauf verzichte, den weibliche Form anzugeben oder zu betonen. Dies bedeutet nicht, dass ich eine negative Einstellung zu gegenderten wissenschaftlichen Arbeiten besitze oder mich mit diesem Aspekt nicht auseinandersetzen möchte. In meiner Arbeit finden sich jedoch so viele Begriffe, die stets gegendert werden müssten und der Lesefluss wäre meines Erachtens durch die Hervorhebung sehr gestört.

Funktionalität und Notwendigkeit untersucht. Die dreigeteilte Untersuchung - Bühnenraum, additive Bühne, Zuschauerraum - hat den Vorzug, dass die einzelnen Elemente gegenübergestellt werden können. Es wird in den Kapiteln immer wieder Bezug zu den anderen Inszenierungen hergestellt. Ziel der Ausführungen ist es einen umfassenden Blick auf die additive Bühne zu werfen und ihre Wirkung auf die anderen Elemente zu erfassen und zu deuten.

Der abschließende Kommentar stellt eine Zusammenfassung der Erkenntnisse dar, auch wenn nicht beabsichtigt wird, auf alle genannten Beispiele noch einmal genauer einzugehen. Das Schlusswort soll vor allem die gewonnenen Erkenntnisse erfassen und die wichtigsten Beobachtungen hervorheben.

Das Shakespeare's Globe ist ein sehr facettenreiches Theater, das sich auf viele Aspekte stützt, die mit dem weltbekannten Dichter Shakespeare zusammenhängen. Die additive Bühne repräsentiert durch ihren sehr innovativen Charakter einen Kunstgriff, der gewagt ist und dadurch dem Haus einen sehr modernen Wesenszug anfügt. Die additive Bühne ist nicht alleinig ein Zusatz zu einer Bühne, sie stellt auch ein additives und innovatives Element im Shakespeare's Globe dar, das sich dadurch als experimentierfreudig und vorausschauend erweist.

2. Die Räume im Shakespeare's Globe

2.1. Der theatrale Raum

2.1.1. Theoretische Ausführungen zum theatralen Raum

Dieses sowie die nächsten Kapitel dienen dazu eine theoretische Grundlage für die folgenden Inszenierungsanalysen zu schaffen, ohne die die Behandlung des Raumes im Shakespeare's Globe nicht möglich wäre. Eine Klärung der Begrifflichkeiten ist unabdingbar, um ein komplexes Thema wie das der Raumkonzepte im Theater und deren Verhältnis erfolgreich zu erörtern. Der erste Punkt dieses theoretischen Teils widmet sich dem theatralen Raum.

Um zunächst ein allgemeines Konzept zum Thema theatraler Raum zu präsentieren und einen einleitenden Gedanken anzuführen, ist es dienlich Christopher Balme aus seinem einführenden Werk über die Grundlagen der Theaterwissenschaft zu zitieren:

„Theatraler Raum meint gewöhnlich die architektonischen Gegebenheiten des Theaters, das Gebäude, und umfasst somit Zuschauer- und Spielraum der Akteure“⁶

Balmes Definition des theatralen Raumes ist sehr generalisierend formuliert und enthält die wichtigsten Termini, die mit dem Konzept in Verbindung gebracht werden müssen. Der theatrale Raum wird zumeist durch ein Gebäude konstituiert, welchem wiederum verschiedene Räume innewohnen. Für diese Arbeit ist es notwendig, Bühnenraum und Zuschauerraum separat zu betrachten. Sie müssen in Verhältnis zueinander gesetzt werden, da der eine Raum den anderen bedingt. Auf diese Problematik wird in den folgenden Kapiteln noch ausführlich eingegangen.

Das Konzept des theatralen Raumes umfasst weitere theoretische Ansätze. Balmes Definition enthält ein Dreiergespann, welches schon in den einführenden Worten dieser Arbeit erwähnt wurde: Gebäude, Bühne und Zuschauer. Während sich Bühnen- und Zuschauerraum immer in einer Relation zueinander verhalten, umspannt die Begrifflichkeit des theatralen Raumes immer alle einzelnen Elemente. Auffallend bei Balme ist der Umstand, dass er zunächst die Bezeichnung theatraler Raum

⁶ siehe Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.136.

verwendet und sein Kapitel auch als solches betitelt, später jedoch beschreibt er diesen als Theater- und/oder Aufführungsraum. Dies erklärt er mit einer Theorie Marvin Carlsons, der in seinem *Places of Performance* vom ‚Aufführungsraum‘ spricht, der gleichbedeutend mit Balme's theatralen Raum ist.

Der Begriff des Theaterraumes bezeichnet die architektonischen Gegebenheiten eines Theaters, also ein Theater im herkömmlichen Sinn, und so setzt auch Balme den Theaterraum mit dem Aufführungsraum gleich. In weiterer Folge verwendet er Theater- und Aufführungsraum als Synonym und konstatiert seine Übereinstimmung mit Carlson. Der Theaterraum ist an die architektonischen Vorgaben des Theaterbaus gebunden und beinhaltet den Bühnen- und Zuschauerraum. In Bezug auf den theatralen Raum gilt es noch weitere Vorschläge mit einzubeziehen, die bei der Festlegung der Begrifflichkeit hilfreich sein können.

Marko Pustisek schreibt in seiner Arbeit über Theaterräume von einem „gesamten Raum des theatralen Ereignisses“⁷, der sich aus vier Teilen zusammensetzt: Gebäude, Bühne beziehungsweise Spielfläche, Zuschauerraum und Nebenräume⁸. Während Pustisek zunächst den theatralen Raum in vier Teile aufgliedert, die er, wie gerade erwähnt, benennt, widmet er sich diesem anschließend exklusiv in einem Kapitel. Er setzt den theatralen Raum mit dem Ort des Theaters gleich, indem er sagt, dass dieser der „Ort des theatralen Ereignisses“⁹ ist. In seiner Einleitung erklärt er, wie zuvor angeführt: „der gesamte Raum des theatralen Ereignisses ist irreduzibel und konstitutiv: das Theatergebäude oder (allgemeiner) der Ort, an welchem Theater auch außerhalb eines spezifischen Gebäudes stattfindet, wie auch der Platz, welcher für die Zuschauer gedacht ist“¹⁰. Grundlegend lässt sich behaupten, dass sein theatraler Raum gleichbedeutend mit dem von Christopher Balme ist. Daraus kann geschlossen werden, dass die drei wesentlichen Elemente in der Bestimmung eines theatralen Raumes die Vereinigung der Räumlichkeit des theatralen Ereignisses, des Raumes des Akteurs und des Raumes des Zuschauers sind. Aber auch Pustiseks Definition lässt Unklarheit über den Begriff bestehen. Seine Bezeichnung suggeriert aber, dass obwohl kleinere Unterschiede in den Definitionen bestehen, dennoch drei Kernelemente den theatralen Raum ausmachen.

⁷ siehe Pustisek, *Die räumliche Konstellation der theatralen Hemisphären im 20. Jahrhundert*, S.11.

⁸ vgl. ebenda. S.11.

⁹ siehe ebenda, S.18.

¹⁰ siehe ebenda, S.11.

In Andreas Kottes *Theaterwissenschaft: Eine Einführung* wird der Begriff des theatralen Raumes nicht verwendet. Kotte formuliert auch keine genaue Definition des Theaterraumes. Er listet verschiedene Ansätze mit Grafiken auf, welche die Bühnen- und Zuschauerhältnisse visuell, den theoretischen Ausführungen entsprechend, darstellen. Es ist auffallend, dass er die Begrifflichkeit des Theaterraumes meidet und es stellt sich die Frage, inwieweit diese Kategorie von Relevanz ist, da die Essenz des Raumproblems im Verhältnis Zuschauer- und Bühnenraum klar geschildert wird.

Max Hermann beschreibt in seinem Text *Das theatralische Raumerlebnis* von 1931 einen Ansatz zur Raumtheorie, in der er zunächst vom theatralischen Raum spricht, der gleichbedeutend mit dem realen Raum eines Theaters ist. Er wechselt dann zum Terminus Theaterraum, wie es auch Balme in seiner *Einführung* gemacht hat. Hermann betont, dass sein Text keine Gegenüberstellung von Raumkonstellationen ist, sondern vielmehr eine Abhandlung über das Raumerlebnis im Theater.

Hermanns Raum ist einerseits der reale Raum, welcher mit Balmes Theaterraum verglichen werden kann. Er betont aber, dass sein Text von einem anderen theatralischen Raum handelt, der erst durch die „innerliche Verwandlung“¹¹ entsteht. Dieser theatralische Raum kommt durch das Erlebnis zustande, und folglich spricht Hermann von den Raumerlebnissen der vier Faktoren, die für die Gesamtauführung verantwortlich sind. Die Unterscheidung zwischen dem realen Raum, also bei Hermann vor allem Bühnenraum, und dem Kunstraum, ist der Raum, der durch das Erleben einer Inszenierung letztendlich geschaffen wird. Er ist als metaphorisch zu betrachten. Hermanns Ausführungen sind deswegen so bemerkenswert, weil sie sich mit einer metaphorischen Ebene der Theaterwissenschaft auseinandersetzen, die schwer beschreibbar, aber dennoch bedeutungsvoll für diese Wissenschaft sind. Denn in der Theaterkunst, wie Hermann sie bezeichnet, sind „[i]hre Raumerlebnisse [...] für die Gestaltung der Raumaufführung wesentlich.“¹² Das Theater generiert eine imaginäre Welt, demnach sind die nicht greifbaren Elemente ebenso wichtig wie die leichter darzustellenden. Folglich ist der reale Raum für Hermann einerseits der leicht definierbare Theaterraum, aber auch der Kunstraum, dessen es „mehr oder weniger große innerliche Verwandlungen bedarf.“¹³

¹¹ siehe Hermann, *Das theatralische Raumerlebnis*, S. 502.

¹² siehe ebenda, S. 502.

¹³ siehe ebenda, S. 502.

Es gilt nun die vier Faktoren zu beschreiben, die laut Hermann zum Schaffen eines theatralen Erlebnisses beitragen. Diese Faktoren sind „der dramatische Dichter, der Schauspieler, das Publikum [...] und [...] der Regisseur mit seinen Gehilfen.“¹⁴ Hermann führt seine Gedanken zum Raumerlebnis des Dichters aus und er beschreibt, wie Schriftsteller in verschiedenen Zeitaltern für ganz spezielle Schauplätze geschrieben haben. Folglich meint er, es sei „noch ein zweites Raumerlebnis des Verfassers nötig: die Übertragung seines rein wortkünstlichen Gebildes in den Bühnenraum, auf dem das Werk zur Darstellung kommen soll.“¹⁵ Für Shakespeare, den Hermann als Beispiel in diesem Kontext anführt, war es demnach notwendig, den theatralischen Raum in seine dramatische Dichtung mit einzubeziehen, auch wenn sich dies nicht vordergründig im Text äußert. In dem Aufsatz wird über einen Theaterraum reflektiert, der wenig mit dem bisher definierten in Verbindung steht. An dieser Stelle kann eine gute Brücke zum Shakespeare's Globe und seinem historischen Vorgänger geschaffen werden. Denn Shakespeare war mit dem theatralen Raum des historischen Globes bekannt, und er hat seine Stücke hinsichtlich der Gegebenheiten dieses Theaters verfasst.

2.1.2. Der theatrale Raum des Shakespeare's Globe

Wenn man nun die Überlegungen zum theatralen Raum auf die Rekonstruktion des Shakespeare's Globe überträgt, so ist es möglich über den theatralen Raum bezüglich der architektonischen Gegebenheiten des Baus zu schreiben.¹⁶ Dieser ergibt sich vor allem aber nicht ausschließlich aus der Architektur des Hauses. Für die Theatermacher, die im Shakespeare's Globe inszenieren dürfen, gilt es, sich das dichterische Raumerlebnis Shakespeares und seiner Zeitgenossen vor Augen zu führen und dies wird vor allem durch den Neubau erstmals ermöglicht. Das Umdenken der Regisseure und des ‚creative teams‘ ist bedingt durch das Bestehen dieses Gebäudes und es eröffnet sich daraus eine noch nie dagewesene Möglichkeit.

Wenn der theatrale Raum nun durch die architektonischen Gegebenheiten konstituiert wird, wird der Bühnen- und Zuschauerraum noch im Detail beschrieben.

¹⁴ siehe ebenda, S. 502.

¹⁵ siehe Hermann, *Das theatralische Raumerlebnis*, S. 503.

¹⁶ Auch wenn diese Arbeit nicht damit beschäftigt ist, sich den Fakten über das historische Globe zu widmen und einen Vergleich mit dem Neubau an dem Südufer der Themse zu widmen, ist es dennoch notwendig auf Literatur zu verweisen, die sich mit dem Prinzip der ‚Authentizität‘ und ‚Genauigkeit der Rekonstruktion, beschäftigen: vgl. Gurr, "Shakespeare's Globe. A History of Reconstructions and Some Reasons for Trying", S.27-47.

Fakt ist, dass die Rekonstruktion etwa 230 Meter vom geschätzten Ursprungsort entfernt errichtet wurde, was dem Ort des Theaters eine zusätzliche Bedeutung gibt. Wenn es auch trotz genauer Recherche und Berücksichtigung der vorhandenen Quellen niemals möglich sein wird, das Globe wieder so zu errichten, wie es einst in London vorzufinden war, ist es dennoch möglich diese Rekonstruktion als so ‚authentisch‘ wie möglich zu bezeichnen. Bestehende historische Theaterhäuser sind nicht vergleichbar mit dieser Nachahmung, da sie nicht den Versuch darstellen, eine nicht mehr existierende Theaterform wieder auferstehen zu lassen. Mit dem Gesagten soll nicht versucht werden, die Bedeutung ähnlicher rekonstruierter Projekte zu schmälern. Es ist nur im Shakespeare's Globe durch dessen Architektur und der Lage am Südufer der Themse gelungen, eine Nähe zum historischen Globe herzustellen, wie es keiner anderen der zahlreichen Rekonstruktionen möglich ist. Nicht bloß durch die räumliche Nähe zum Ursprungsort, sondern auch durch die Machart und anhand der Überlegungen, die in Shakespeare's Globe eingeflossen sind, wird dieser Theaterbau zu einem Unikat. Dies sind Aspekte, die zu den Überlegungen zum theatralen Raum mit einfließen müssen.

Mulryne und Shrewing erläutern in *Shakespeare's Globe Rebuilt* von 1997, dass die Bezeichnung des Theaters mit Shakespeare's Globe irreführend ist.¹⁷ Es wird erwähnt, dass, obwohl Shakespeare temporär Teilhaber am Theater war, er nicht als dessen Besitzer galt. Des Weiteren wird betont, dass, obwohl das Theaterprojekt Shakespeare's Globe sehr ambitioniert ist, man niemals das ‚Ideal‘, also das Original, wiederaufbauen können wird. Der Umfang der Rekonstruktion beträgt in etwa 91,4 Meter und der Durchmesser 30,5 Meter. Es gibt vier Eingänge in das Theater, die auch gleichzeitig als Notausgänge fungieren. Die Ausgänge führen zu einem Areal, das als zum Shakespeare's Globe dazugehörig angesehen werden kann, da es ohne Eintrittskarte nicht betreten werden darf.

Der theatrale Raum in Shakespeare's Globe ist durch die oben angeführten Eigenschaften einzigartig. Neben der Schwierigkeit, das historische Globe im Hinblick auf das elisabethanische Zeitalter zu rekonstruieren, gilt es natürlich auch, sich näher mit den Faktoren des Bühnenraumes zu beschäftigen und Überlegungen zur Aufführungspraxis anzustellen. Dies ist die Aufgabe des nächsten Kapitels. An dieser Stelle ist noch ein Zitat von Mulryne anzuführen, in dem es heißt:

¹⁷ vgl. Mulryne et al., "The Once and Future Globe", S.15.

„The Globe was the playhouse for which Shakespeare imagined some of his greatest plays, and its building affords the opportunity to situate them once more in conditions (spatial, visual and acoustic) akin to those he held in his mind’s eye while writing.“¹⁸

Es ist nicht möglich, sich diesem imaginären Auge des Dichters anzunähern. Durch Shakespeare’s Globe sind aber zweifelsohne die Grundbedingungen für eine experimentelle Auseinandersetzung mit diesem theatralen Raum geschaffen.

2.2. Der Bühnenraum

2.2.1. Theoretische Ausführungen zum Bühnenraum

Erika Fischer-Lichte schreibt in ihrer *Semiotik des Theaters* über Verhältnisse im Theater. Sie drückt in einer einfachen Formel aus, was Theater ist: „Theater reduziert auf seine minimalen Voraussetzungen, bedarf also einer Person A, welche X präsentiert, während S zuschaut.“¹⁹ In dieser Darstellung wird das Verhältnis zwischen dem Darsteller und dem Zuschauer schematisch beschrieben. Diese beiden Mitwirkenden im Theater, A und S, bekommen jeweils ihren eigenen Raum, der sich als Bühnenraum für die Person A und als Zuschauerraum für S bezeichnen lässt.

Es ist auffallend, dass bei den theaterwissenschaftlichen Ausführungen zum Thema Bühnenraum immer eine Relation zum Zuschauerraum geschaffen wird. Diese Relation, also das Verhältnis zwischen Bühne und den Zuschauern, macht die Essenz aus, ohne welche kein Theater zustande kommen kann. Dass sich dabei verschiedene Verhältnisse entwickeln, ist selbstredend. Eine ausführliche Behandlung der einzelnen Typologien ist an dieser Stelle nicht notwendig, denn es ergeben sich durch verschiedene Anordnungen verschiedene Bühnenräume, die frei variabel sind.

Dem Bühnenraum oder der Bühne im Raum²⁰ wird bei Balme und Kotte besondere Beachtung geschenkt. Er wird von Balme auch als szenischer Raum bezeichnet, der ihn generell als „Spielfeld der Akteure einschließlich des Bühnenbilds“²¹ beschreibt. In diese Definition ist das Bühnenbild mit einbezogen, mit dessen Hilfe der Akteur die Illusion aufrechterhalten oder vermitteln soll. Der Bühnenraum kann noch weiter aufgliedert werden, zum einen in den Spielraum der

¹⁸ siehe ebenda, S.17.

¹⁹ siehe Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S.16.

²⁰ siehe Andreas Kotte benennt so sein Unterkapitel zum Thema Bühnenraum.

²¹ siehe Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 136.

Darsteller und zum anderen in den Schauraum der Zuschauer. Balme bemerkt dazu: „Während der Schauraum (der für den Zuschauer sichtbare Raum) den Bewegungsraum (der von den Darstellern physisch genutzte Raum) meistens umfaßt, gilt dies nicht umgekehrt.“²² Diese Unterscheidung ist wesentlich, da der Darsteller in seinem Bewegungsraum eingeschränkt ist, während der Zuschauer einen weitläufigeren Raum zum Zusehen hat. In der herkömmlichen Guckkastenbühne, der gegenwärtig beliebtesten Bühnenform, wird eine klare Trennung von Schauspieler und Zuschauer evoziert und der Schauraum des Publikums nahezu auf den Bühnenraum reduziert. Dies ist durch Beleuchtungstechniken möglich, die den Zuschauerraum abdunkeln, um den Bühnenraum hervorzuheben.

Das Bühnenbild ist ein Teil des Bühnenraumes. Der Begriff bezeichnet einen oder mehrere Gegenstände, die aus verschiedenen Materialien hergestellt und an die Bühne angebracht werden. Das Bühnenbild kann entweder funktional oder dekorativ sein, wird aber immer als Teil der Bühne gehandelt und ist bei allen Bühnenformen zu finden. Selbstverständlich ist ein Bühnenbild nicht zwingend in eine Inszenierung zu integrieren. Es sind von opulenten bis kargen Bühnenbildern alle Variationen vorhanden und ihr Einsatz ist abhängig vom Theater-, Bühnen- und Zuschauerraum. Balme betont, dass es sich bei den beiden Letztgenannten um eine Wechselbeziehung handelt, die eine Vereinigung der beiden Räume ausschließt. Das Wort Beziehung in diesem Kontext ist sehr treffend, da der Bühnenraum, auch wenn er visuell scheinbar fixiert ist, niemals als starr betrachtet werden darf, ebenso wie eine Beziehung als Verhältnis zwischen zwei sozialen Lebewesen nie als völlig stabil angesehen werden kann. Es existieren zahlreiche Bühnenformen, deren Intention die Interaktion ist, wodurch besondere Zuschauer-Bühnen-Verhältnisse geschaffen werden.

Manfred Pfister macht in *Das Drama* einige Beobachtungen, die für die Überlegungen dieser Arbeit relevant sind. In seinem Kapitel über *Relation Bühne – Zuschauerraum* beschreibt er fünf verschiedene Relationen zwischen Bühnen- und Zuschauerraum und nennt als dritten Zeitabschnitt, nach der griechischen Klassik und dem Mittelalter, die Shakespearezeit. Bei dieser sind im Vergleich zu den früheren Theaterformen einige ähnliche Aspekte erkennbar, zum Beispiel der Freilicht-Charakter sowie „[d]er enge Kontakt mit dem Publikum.“²³ Eine damals existierende Bühnenform war die Raumbühne, die zu Shakespeares Zeit in einigen öffentlichen Theatern Bestand

²² siehe ebenda, S. 141.

²³ siehe Pfister, *Das Drama*, S.43.

hatte. Diese Form ist gekennzeichnet durch eine Bühne, die in einen anderen Raum, in diesem Fall Zuschauerraum, hineinragt. Dabei werden die Grenzen der Räume allerdings bewahrt, auch wenn Publikum und Akteure nicht mehr so klar getrennt sind wie beispielsweise bei der Guckkastenbühne. Die Trennung erfolgt durch die erhöhte Holzbühne und dem ebenerdig angelegten Stehparterre. Balme beschreibt diese Art Theaterraum als Vorbühne²⁴ und weist auf die veränderte Zuschauer-Darsteller-Beziehung hin. Der Aktionsraum für die Schauspieler scheint bei diesem Modell zunächst abgegrenzt. Im Zuge dieser Arbeit wird gezeigt, dass dies nicht der Fall sein muss. Das Verhältnis des Schauspielers zu den Zuschauern verändert sich dahingehend, dass der Akteur dem Publikum näher ist als der dem Bühnenraum angehörige Dekoration. Die Illusion einer fiktionalen Welt, die bei der Guckkastenbühne als wichtiges Element gilt, wird bei dieser Theaterform aufgehoben und ihre Essenz ergibt sich durch die Nähe zum Publikum. Diese Bühnenform ist in der Rekonstruktion des historischen Globes wiederzufinden

2.2.2. Shakespeare's Globe: die Raumbühne

Die Raumbühne im Shakespeare's Globe ist sicherlich eines der Kernelemente, das dieses Theaterhaus so attraktiv macht. Allgemein handelt es sich um eine in den Zuschauerraum hineinreichende Bühne. Der Effekt der Bühnenform ist, dass das Auditorium diesen von drei Seiten umgibt und die berühmte ‚vierte Wand‘, die durch das populäre Guckkastenmodell nahezu die moderne Norm im Theater konstituiert, dadurch nicht existiert. Durch das Eindringen des Bühnenraumes in den Zuschauerraum ergibt sich für Schauspieler und Zuschauer eine Situation, die die Interaktion der beiden evoziert. Diese Ausführungen sind allgemeiner Art und werden in Folge noch detaillierter diskutiert. Andreas Kotte verwendet den Begriff „Plattformbühne“²⁵, um die Shakespearebühne zu beschreiben und bezeichnet diese Form als „eine Abwandlung des zu allen Zeiten benutzten Podiums, jener Neutralbühne, auf welcher durch wenige andeutende Dekorationsteile oder Requisiten ein Spielort entsteht.“²⁶

Wenn man nun die Bühne im Shakespeare's Globe näher betrachtet, so lässt sich diese am besten als hölzerne Plattformbühne bezeichnen, die in den Zuschauerraum ragt

²⁴ vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 137.

²⁵ siehe Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, S.74.

²⁶ siehe ebenda, S.74.

und über 1,5 Meter hoch, 13,7 Meter breit und 9,1 Meter lang ist.²⁷ Sie ist aus Eiche gefertigt²⁸ und hat eine rechteckige Form. Die erhöhte Bühne schafft eine klare Trennung zwischen Bühnenraum und Publikumsraum, auch wenn ein Gefühl der Einheit zwischen den beiden bestehen bleibt. Diese Erhöhung kann als visuelle Abgrenzung der beiden Räume verstanden werden und ermöglicht ein gutes Hervorheben der Akteure. Generell kann der eben beschriebene Bühnenraum als konstante Spielfläche der Schauspieler im Shakespeare's Globe betrachtet werden. Im Hinblick auf den schon erwähnten Schauraum schreibt Mulryne:

„on the Globe stage the actor is exposed, not only by his three-dimensional presence within an embracing range of galleries, but as a result of sharing the same visual space with the audience, unmodified by the conditioning effect of illusionistic lighting.“²⁹

Dieser Zustand des Ausgesetztseins macht den Bühnenraum der Darsteller zum Schauraum für die Zuschauer. Der Zuschauerraum wird hingegen auch zum Schauraum für die Darsteller, die mit einer sehr speziellen visuellen Situation umgehen müssen. Man kann nahezu von einer doppelten Belastung für die Akteure sprechen.

Der hintere Teil der Bühne hat in der ‚frons scenae‘, also der Rückwand, drei Öffnungen integriert, die als Ein- und Ausgänge benutzt werden können. Über diesen Türen befindet sich ein langgestreckter Balkon, der zumindest so breit wie die Bühne ist. Es sind zwei Säulen in den äußeren Bereichen der Bühne vorhanden, die das Dach oberhalb der Plattformbühne tragen und deshalb nicht beweglich sind. Sie heben sich visuell stark vom Rest der Bühne ab und stellen eine Art Grenze auf der Bühne dar. Die soeben beschriebenen Elemente sind fest in den Bühnenraum integriert und nicht reduzierbar.

All diese Beobachtungen sind von allgemeiner Natur und dienen zur plastischen Beschreibung der Gegebenheiten im Shakespeare's Globe. Dass das Shakespeare's Globe ein Freilichttheater ist, ist wohlbekannt, und die Bühne ragt so weit unter dem Strohdach hervor, dass die Schauspieler im Falle eines Niederschlages nicht geschützt sind. Die Lichtverhältnisse in diesem Theater sind sehr speziell, da natürliches Licht als Hauptbeleuchtung bei den Tagesvorstellungen dient. Diese Überlegungen geben einen Eindruck von den speziellen Eigenschaften des Bühnenraumes. In Relation dazu kann

²⁷ vgl. Gurr, *Official Souvenir Guide*, S. 18.

²⁸ vgl. ebenda, S. 42.

²⁹ siehe Mulryne et al., "The Once and Future Globe", S. 21.

der Zuschauerraum auch viele Eigenheiten aufweisen, die in dieser Form nur im Shakespeare's Globe zu finden sind.

2.3. Der Zuschauerraum

2.3.1. Theoretische Ausführungen zum Zuschauerraum

In den theoretischen Ausführungen wird dem Zuschauerraum wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Grundsätzlich ist er der Raum in einem Theater, der dem Publikum zum Zuschauen einer Inszenierung dient. Die Bezeichnung dieses Raumes bezieht sich in jedem Fall auf den Aspekt des Zusehens. Das Beobachten der Akteure ist das gemeinsame Ziel in diesem Raum. Die Zuschauer bilden eine Einheit, ebenso wie die Darsteller eine Einheit in der von ihnen kreierten, fiktionalen Welt darstellen.

Der Zuschauerraum, dies wurde bereits erwähnt, wird in der Theorie häufig in Relation zu der Bühne gesetzt. Die verschiedenen Zuschauerraumkategorien sind demnach immer mit dem Bühnenraum in Relation zu bringen. Erika Fischer-Lichte erklärt in ihrer *Semiotik des Theaters*, dass ohne die Kernelemente, Schauspieler und Zuschauer, kein Theater entstehen kann, ebenso kann ohne Bühnenraum kein Zuschauerraum existieren.

In Balmes Raumkategorien erhält der Zuschauerraum keine eigene Nennung, sondern wird als Teil des theatralen Raumes angesehen. Bei seinen Beschreibungen der verschiedenen Theaterräume wird zum Beispiel die „Zuschauer–Darsteller-Beziehung“³⁰ als populäres Untersuchungsobjekt gehandelt. Balme meint, dass „die Verlängerung der Bühne in den Zuschauerraum hinein – für die Reformbewegung zumindest – als eine architektonische und metaphorische Überwindung der Publikum und Akteure trennende Rampe [galt].“³¹ Im Shakespeare's Globe sind die Gründe für die Trennung nicht in einer Reformbewegung zu suchen, sondern vielmehr in der Nachahmung und Rekonstruktion einer historischen Bühnenform. Die Abgrenzung der beiden Räume findet in den meisten Theaterformen statt und dient zur klaren Definition der Funktion der das Theater bedingenden Elemente. Eine Separation ist hierbei in der Regel gewünscht.

³⁰ siehe Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.137.

³¹ siehe ebenda, S.138.

Zum Zuschauerraum gibt es, wie bereits erwähnt, wenige theoretische Anhaltspunkte. Es ist für diese Arbeit nicht zielführend, eine Aufzählung verschiedener Formen von Auditorien anzuführen. Es soll aber gesagt sein, dass, obwohl das Hauptaugenmerk einer Inszenierung immer auf der Darstellung und den Schauspielern liegt, die Rolle des Publikums nicht zu vernachlässigen ist. Gerade im Shakespeare's Globe scheint der Zuschauer eine gewisse Vormachtstellung zu haben. Auf die Publikumssituation werde ich im folgenden Kapitel eingehen.

2.3.2. Shakespeare's Globe: der Raum für die Zuschauer

An dieser Stelle soll noch einmal auf Max Hermann und seinen Ausführungen zum Raumerlebnis hingewiesen werden. Denn während seine Überlegungen zum theatralen Raum hilfreich waren, so stellen sich seine Erläuterungen zum Raumerlebnis im Hinblick auf das Publikum als weniger zutreffend heraus. Hermann geht von einem Theatertypus aus, der der Guckkastenbühne gleicht und die Situation der Zuschauer als von den Schauspielern getrennt darstellt. Wenn er schreibt, „der Schauspieler >sieht< die Menschen kaum, er >fühlt< sie nur“³² kann man davon ausgehen, dass die Publikumskonstellation, von der hier gesprochen wird, von Hermann nicht in Betracht gezogen wird. Von der Raumbühne ausgehend ergibt sich ein Auditorium im Shakespeare's Globe, das als kreisrund bezeichnet werden kann. Es besteht zudem aus mehreren abgetrennten Bereichen. Zum einen gibt es den Bereich der stehenden *groundlings*, der die Bühne an drei Seiten umschließt. Der Platz ist für diese stehenden Zuschauer sehr flexibel, denn sie dürfen sich frei bewegen und sind demnach in ihrer Platzwahl während der Vorstellung nicht eingeschränkt. Die *groundlings* sind die Zuschauer, auf die nicht nur die Besonderheit der Raumbühne, sondern vor allem das kreisrunde, geebnete Auditorium wirkt. Denn während die anderen Zuschauer, auf deren Sitzplätze noch genauer eingegangen wird, eine verhältnismäßig herkömmlicher Zuschauersituation vorfinden, so ist die Beweglichkeit des stehenden Publikums einmalig. Im Shakespeare's Globe eröffnet sich die bemerkenswerte Situation, dass die der Bühne am nächsten stehenden Zuschauer nicht nur die beste Sicht auf die Bühne haben, sondern auch am wenigsten für ihre Karten zu bezahlen haben. Durch die fehlenden illusionistischen Effekte auf der Bühne büßt der seitlich stehende Zuschauer nichts von der visuellen Komponente der Stücke ein. Das Auditorium, auch als der

³² siehe Hermann, *Das theatralische Raumerlebnis*, S. 508.

„yard“ bezeichnet, ist ebenerdig. Üblicherweise sind die Sitzplätze neben der Bühne in herkömmlichen Theatern leicht ansteigend. Im Shakespeare's Globe ist dies anders.

Neben den groundlings gibt es drei Galerien, die überdachte Sitzplätze für die Zuschauer bieten. Diese werden in Folge als das Galerienpublikum bezeichnet. Die Plätze auf den Galerien waren im historischen Globe für Menschen von höherem sozialen Stand gedacht. Auch wenn diese Sitzplätze heute immer noch teurer sind, so ist es eine Besonderheit, dass die billigeren Stehplätze ein noch spezielleres theatrales Erlebnis garantieren.

Der Aspekt der die Bühne umschließenden Zuschauer wird im Shakespeare's Globe zu Recht großgeschrieben. Auf vielen Fotografien sind Massen an Zuschauern zu sehen, die an der Holzbühne lehnen, und diese Bilder sollen das einzigartige Gefühl dieses Theaters vermitteln.³³ Die Anwesenheit des Publikums und das Wissen um diesen Zustand, ist einer der wichtigsten Aspekte dieser Zuschauerkonstellation. Der Effekt ist gewünscht, sonst könnte man die Bühne wie beim Guckkastenmodell breiter machen und den Zuschauerraum parallel zum Bühnenraum anlegen. Mulryne beschreibt treffend: „[a] member of the audience will be acutely conscious in this daylight playhouse of all the other audience members“³⁴. Dieses Bewusstsein in Bezug auf die anderen Personen im Publikum existiert auch für die Schauspieler. Sie sind sich ihrer Kollegen auf der Bühne bewusst, aber vor allem auch der Menschen im Auditorium. Ein Schauspieler schildert seine Erfahrung mit der Schauspieler-Zuschauer-Beziehung im Globe: „There's this strange paradox that you feel almost a sense of shock with all those people around you, but when you go out there you have an intimacy with them which you don't have in other theatres.“^{35 36}

Shakespeare's Globe umfasst insgesamt bis zu 1500 Zuschauer, was die Hälfte der geschätzten Zuschauer des historischen Globes ausmacht.³⁷ Die größte Distanz zwischen einem Zuschauer und dem Zentrum der Bühne hat Pauline Kiernan mit circa 15 Metern errechnet. Diese Beobachtung zeigt, wie nahe die Schauspieler dem

³³ Ein Beispiel dafür ist der Bucheinband von *Shakespeare's Globe – A Theatrical Experiment*; Auf diesem kann man einen Darsteller auf der erhöhten Bühne sehen, und Zuschauer die sich auf die Bühne lehnen und stützen

³⁴ siehe Mulryne et al., "The Once and Future Globe", S.22.

³⁵ siehe Kiernan, *Staging Shakespeare at the New Globe*, S.12.

³⁶ “[Audience] intimacy, for all its importance as an element of the experience, is qualified at the rebuilt Globe by the epic scale of the place and the presence (ideally) of a full house of spectators” Mulryne et al., "The Once and Future Globe", S.21. Dieser Kommentar verweist auf den Umstand, dass bei den Beobachtungen immer von einem gefüllten Auditorium ausgegangen wird. Ohne das voll besetzte Auditorium muss man von einer gänzlich anderen Situation ausgehen.

³⁷ vgl. Kiernan, *Staging Shakespeare at the New Globe*, S.18.

Publikum während der Aufführung sind. Die Präsenz der Zuschauer ist für die Darsteller enorm beeindruckend.

An dieser Stelle kann ein guter Vergleich zum Swan Theater Projekt in Stratford-upon-Avon gemacht werden. Denn während die Bühnenverhältnisse ähnlich sind, handelt es sich bei diesem um ein ‚indoor‘ Theater, bei dem äußere Einflüsse wie Wetter oder natürliches Licht nicht zum Tragen kommen. Auch sitzt das Publikum, das die Bühne umkreist, anstatt zu stehen, was ihnen ein gänzlich anderes Gefühl gibt als im Shakespeare’s Globe. Auch wenn die Ambitionen dieser Theaterhäuser ähnlich aber dennoch differenziert sind, lässt sich doch sagen, dass im Shakespeare’s Globe der gewünschte Effekt einer authentischen Aufführung von Shakespeares Stücken eher dort erzielt wird als im Swan Theater. Dies bedeutet nicht, dass eines der beiden Projekte als wertvoller erachtet werden kann. Auch kann niemals von einer authentischen Aufführung in einem der beiden Häuser gesprochen werden. Es ist in jedem Fall nur im Shakespeare’s Globe möglich, die Perspektive eines elisabethanischen groundlings nachzuempfinden.

Das System der beweglichen Stehplätze und das Auditorium selbst haben Vor- und Nachteile. Einerseits ermöglicht es die schon bezeichnete besondere Zuschauersituation, die sicherlich genug Motivation schafft, um einem elisabethanischen Theaterstück beizuwohnen. Andererseits kann der Zuschauerraum durch die sichtbare Bewegung der anderen Zuschauer als unruhig wahrgenommen werden. Dies mindert die Theatererfahrung insofern, da die Illusion der Inszenierungen öfters unterbrochen wird.

Die Lichtverhältnisse im Shakespeare’s Globe wurden bereits angesprochen. Im Hinblick auf den Zuschauerraum muss darauf hingewiesen werden, dass eine Akzentuierung darauf stattfindet. Denn es ist nicht nur ein Faktum, dass durch die Raumbühne eine Annäherung von Zuschauer- und Bühnenraum stattfindet, sondern auch, dass die Zuschauer durch das Tageslicht eine stärkere Präsenz haben als in einem abgedunkelten Theatersaal. Das Auditorium ist also nicht nur durch seine Form einzigartig, sondern auch durch den Umstand der Helligkeit während der Nachmittagsvorstellungen. Bei Abendvorstellungen sind gänzlich andere Lichtverhältnisse gegeben und die groundlings werden weniger sichtbar. Dass sich das Publikum seit dem elisabethanischen Zeitalter massiv verändert hat und auch die Erwartungshaltung an das moderne Globe sehr differenziert betrachtet werden kann, ist

im Vergleich der Ansprüche, die an das historische Globe gestellt wurden, offensichtlich.³⁸

Abschließend lässt sich zu diesen auf Theorie bezogenen Ausführungen anmerken, dass im Shakespeare's Globe theatrale Bedingungen geschaffen werden, die auf dieser Welt einzigartig sind. Eine komparative Analyse der Inszenierungen in diesem Theaterhaus ist zwar nicht vorwiegend Thema dieser Arbeit, es werden aber immer wieder Vergleiche zu anderen Theater-, Bühnen- oder Zuschauersituationen gemacht werden. Mit den theoretischen Grundlagen zu den Inszenierungen kann man nun das Augenmerk auf einen völlig neuen Ansatz legen, welcher von mir als die additive Bühne bezeichnet wird.

2.4. Das Konzept der additiven Bühne

Dieses Kapitel dient der Präsentation des von mir entdeckten Konzeptes der additiven Bühne. Die Idee dazu ergab sich durch meine Überlegungen zu einigen Produktionen im Shakespeare's Globe, welche neben der Plattformbühne noch zusätzliche Bühnenelemente aufwiesen, die an die Plattformbühne angebaut waren. Es war auffällig, dass eine große Anzahl der von mir gesichteten Inszenierungen dieses Konzept enthielt. Deshalb habe ich es zu meiner Aufgabe gemacht, meine Überlegungen weiterzuverfolgen, um eine Theorie für dieses Phänomen zu erstellen. Die additive Bühne erhält ihren Namen durch ihr additives Attribut, das sich nicht nur auf die Erweiterung der Spielfläche bezieht. Das Konzept soll in diesem Kapitel zum ersten Mal ausführlich beschrieben und vorgestellt werden.

Wenn man von diesen theoretischen Überlegungen zu den Räumen eines Theaters und speziell zu denen des Shakespeare's Globe ausgeht, ist die Anordnung des Bühnen- und Zuschauerraumes so angelegt, dass die stabile Raumbühne als Spielfläche für die Schauspieler dient und dass der Raum für das Publikum ebenfalls fixiert ist. Obwohl der stehende Zuschauer sich frei bewegen kann, ist es ihm dennoch nicht möglich die anderen Zuschauerbereiche, wie die Galerien, zu betreten. Im Shakespeare's Globe sind eine Reihe an Produktionen darauf ausgerichtet, die bestehende Norm der Plattformbühne zu brechen. Dies geschieht durch die additive Bühne. Diese Bühnenform bezeichnet den im Shakespeare's Globe zu beobachtenden

³⁸ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Aspekt ist in Pauline Kiernans *Staging Shakespeare at the New Globe* im Kapitel *The Space of the Audience* zu finden.

Kunstgriff, an die bestehende Raumbühne noch eine zusätzliche Bühnenfläche anzuhängen. Der Bühnenraum wird dadurch nicht unterteilt, sondern vielmehr erweitert. Die Spielfläche der Schauspieler dringt noch beträchtlicher in den Zuschauerraum ein. Der Zuschauerraum, von dem in diesem Zusammenhang die Sprache ist, wird in der Analyse als Stehparterre oder yard bezeichnet.

Die so zu bezeichnende additive Bühne wird unabhängig von der bestehenden Bühne für jede Produktion neu konzipiert und aufgebaut. Sie ist aufgrund dieser Individualität in Form und Größe immer anders. Da sie ein additives Element ist, muss sie als Zusatz betrachtet werden und die Vergrößerung der Spielfläche scheint das primäre Ziel zu sein.

Die Intrusion in den Bereich der Zuschauer resultiert in einer häufigeren Interaktion zwischen den Darstellern und dem Publikum. Die Bühnenform ist darauf konzipiert, die Interaktion mit den Zuschauern zu fördern und bewerkstelligt dies, indem diese Bühnenelemente noch eindeutiger in den Zuschauerraum hineinragen als die Plattformbühne. Durch die additive Bühne ergeben sich meist auch multiple Öffnungen in den Zuschauerbereich, die von den Darstellern zum Betreten des Zuschauerraumes genutzt werden. Die Trennung des Bühnen- und des Zuschauerraumes, die aufgrund der Plattformbühne ohnehin marginal ist, wird noch weiter aufgehoben, indem Zutritte in den anderen Bereich geschaffen werden. Der Bewegungsraum für die Schauspieler wird also um den Zuschauerraum erweitert, während der Schauraum für das Publikum gleich bleibt.

Das Publikum bleibt zwar der passive Part während einer Vorstellung, es ist jedoch auch Mitgestalter. Zum einen durch die Interaktion mit den Darstellern, die vor allem die groundlings in ihr Schauspiel integrieren und zum anderen auch durch eine metaphorische Bedeutung, die durch das Stehparterre geschaffen wird und die den groundlings in einigen Inszenierungen zuteil wird. Durch die Inklusion der Zuschauer wird ein Element in die Vorstellungen einbezogen, welches unberechenbar ist. Kontrollierbare Zustände, die sich beispielsweise durch die Trennung des Zuschauer- und Bühnenraumes bei der Guckkastenbühne ergeben, finden sich bei Produktionen mit der additiven Bühne nicht.

Inszenierungen, die die additive Bühne enthalten, werden vor allem visuell umgestaltet. Dabei wird die Spielfläche nicht mehr nur auf das Rechteck der Plattformbühne beschränkt. Den Einfluss zu ermitteln, den die additive Bühne auf die Produktionen hat, ist mitunter das Ziel dieser Arbeit.

Im Shakespeare's Globe werden aber nicht ausschließlich Stücke gezeigt, die sich dieser innovativen Bühnenform bedienen. Es gibt auch ‚original practice‘³⁹ Produktionen, als ‚op‘ bezeichnet, die laut den Bestimmungen der ursprünglichen Aufführungspraxis zu Shakespeares Zeiten inszeniert werden und besondere Aufmerksamkeit dem Aspekt der Authentizität schenken. Auch Inszenierungen, die eine ‚free hand‘⁴⁰ Herangehensweise anwenden, stehen am Programm. Die ‚freie Hand‘, die die Verantwortlichen bei diesen Inszenierungen haben, kann sich unter anderem durch den Einsatz einer additiven Bühne bemerkbar machen. Diese stellt nicht das einzige Kriterium einer ‚free hand‘ Produktion dar, ist aber dennoch eine der innovativsten Formen, um den Stücken visuell einen anderen Charakter zu geben.

Die Plattformbühne bildet ein dem Shakespeare's Globe intrinsisches Element, das nicht nur die Theaterform, sondern auch den Theaterbau charakterisiert. Eine Abweichung, beziehungsweise der Ausbau jenes Elements bedeutet eine Art der Weiterentwicklung, wie sie womöglich an keinen anderen Häusern realisierbar war, die die Shakespearebühne nachzuempfinden versuchen. Im Zuge dieser Arbeit soll einerseits das Konzept der additiven Bühne anhand von Inszenierungen erklärt und andererseits sollen die Effekte dieser Bühnenform erläutert werden.

2.5. Überlegungen zu den DVD Produktionen

Die Beobachtungen in diesem Kapitel sind essentiell für das Verständnis der Analysen, die diesen Ausführungen folgen. Generell gesagt, ist diese Arbeit eine Inszenierungsanalyse, die auf Aufnahmen ausgewählter Produktionen aus dem Shakespeare's Globe basiert. Diese Aufzeichnungen sind käuflich zu erwerben und dienen vermutlich primär als Werbung für das Theater, aber sicherlich auch zur Archivierung dieser Inszenierungen.

Vom Konzept der additiven Bühne wurde im vorangehenden Kapitel bereits geschrieben. Wenn man die Auswahl der Inszenierungen der DVD-Aufzeichnungen betrachtet, ist auffallend, dass diese meistens eine additive Bühne enthalten.⁴¹ Wird diese Bühnenform nun als Innovation des Theaterhauses gesehen, dann sind die DVDs ein geeignetes Werbemittel, um das Konzept nicht nur aufzuzeichnen, sondern auch

³⁹ vgl. Tiramani, "Exploring early modern stage and costume design", S. 58.

⁴⁰ vgl. Rylance, "Research, materials, crafts: principles of performance at Shakespeare's Globe", S. 105.

⁴¹ Es waren zu Beginn meiner Recherchearbeiten 6 Inszenierungen erwerblich, von denen fünf eine additive Bühne enthalten.

einem Publikum vorzustellen, das keinen Aufführungen in London beiwohnen kann. Der Gründe für die Aufzeichnungen können also, wie bereits darauf hingewiesen, im Promotionszweck als auch in der Archivierung gefunden werden.

Die Aufnahmen sind geprägt von einer nicht zu ignorierenden Sprunghaftigkeit. Dabei wird das zentral Geschehene eingefangen, aber durch das Schnittverfahren und den gewählten Einstellungen wird das Gezeigte nicht nur reduziert, sondern auch selektiert. Bei der Betrachtung des Videomaterials darf also nicht vergessen werden, dass, wenngleich eine gesamte Inszenierung gezeigt wird, diese für den Filmzuschauer dennoch nur unvollständig existiert.

Was nicht aus der Acht gelassen werden darf, ist die Tatsache, dass der Schnitt beim Film immer subjektiv ist. Der Cutter besitzt die Macht über das Material. Er entscheidet zuletzt, was der Filmzuschauer sehen darf und was nicht gezeigt werden soll. Insofern sollte nicht vergessen werden, dass bei der folgenden Analyse beschränktes Material zur Verfügung steht. Auch wenn die Länge der Inszenierung visuell vollständig gegeben ist, so sind nicht immer alle Geschehnisse auf der Bühne zu beobachten. Dennoch ermöglichen es die Aufnahmen die Inszenierungen hinreichend darzustellen, was sie demnach zu einem geeigneten Analysematerial werden lassen.

Durch die Schnitte kommt es also zu einem Selektionsverfahren der Ereignisse auf der Bühne. Ein positiver Faktor bei diesem Vorgang des Schneidens ist allerdings die Vielzahl an Einstellungen, die gezeigt wird, denn pro Inszenierung gibt es eine Reihe an verschiedenen Blickwinkeln, die von mehreren Kameras eingefangen werden. In diesem Punkt spiegelt sich der große Gewinn dieser Aufzeichnungen wider. Die Produktionen werden aus verschiedenen Perspektiven gezeigt. Diese sind zum Teil auch Blickwinkel, die sich für die Globe Besucher nicht ergeben, wie zum Beispiel die ‚birdview‘-Perspektive, die Zuschauer- und Bühnenraum frontal und fast vollständig zeigt. Die Präsenz der 1500 Zuschauer wirkt auf die Darsteller enorm. Dieser Eindruck wird durch verschiedene Einstellungen auf den DVDs gut vermittelt. Vor allem die Perspektive, die die Zuschauer auf die Bühne lehnend zeigen, vermittelt einen nahezu authentischen Eindruck von den Geschehnissen im Globe, da sie eine Zuschauersituation wiedergibt, wie sie im Theater alltäglich ist.

Eine interessante Parallele zwischen den Perspektivenwechseln und den groundlings kann an dieser Stelle gemacht werden. Während es für die groundlings jederzeit möglich ist, innerhalb ihres Auditoriums ihren Blickwinkel zu verändern, ist es ebenso im Medium Film möglich diesen Perspektivwechsel durchzuführen. In den

Aufnahmen der Inszenierung von *The Merry Wives of Windsor* wird eine Kamera eingesetzt, die aus der Sicht eines groundlings im yard filmt. Die Aufnahmen dieser Kamera sind aus dem Grund besonders hervorzuheben, da sie die ohnehin schon besondere Sichtweise eines groundlings einfangen und es für das Heimpublikum möglich machen, dieses Gefühl zumindest ansatzweise nachzuempfinden. Es ist selbstverständlich, dass das Ansehen einer Inszenierungsaufnahme nie mit dem Erlebnis einer Live-performance vergleichbar ist. Dennoch ermöglicht dieser Aufnahmemodus ein Nachempfinden der Geschehnisse inmitten der Stehplätze.

Über die spezifischen Inszenierungen soll an dieser Stelle keine Informationen mehr gegeben werden. Im Zuge der Analysen wird auf einzelne Perspektiven eingegangen, wenn es notwendig ist. Eine Aufzählung der einzelnen Perspektiven erscheint an dieser Stelle deshalb nicht angemessen, da sich die Relevanz erst aus dem Gezeigten ergibt.

Im Aufnahmemodus, vor allem die Perspektiven betreffend, ähneln sich alle Aufzeichnungen sehr. In manchen Fällen gibt es kleine Unterschiede in der Darstellung der Situationen vor und zwischen der Vorstellung. Es entsteht der Eindruck, dass sehr viel Augenmerk auf die groundlings gelegt wird. Weiters möchte ich darauf hinweisen, dass über das Auswahlverfahren der Inszenierungen, die auf DVD veröffentlicht werden, an dieser Stelle nur spekuliert werden kann. Der Gesamteindruck der additiven Bühne soll, sofern dies möglich ist, vermittelt werden, denn es ist es sicherlich kein Zufall, dass eine große Anzahl der produzierten DVDs Inszenierungen enthalten, die die teilweise opulenten Bühnen sehr gut in Szene setzen.

3. *As you like it* (2009)

3.1. Die Einführungssequenz von *As you like it*

Dieses Kapitel widmet sich der Einführungssequenz von *As you like it*, einer Shakespeare's Globe Produktion, die für den Zuschauer der DVD sowohl eine Hinführung zum Theaterstück als auch eine visuelle Einführung in das Theatergebäude darstellt. Die Sequenz ist deshalb so bemerkenswert, weil sie inhaltlich nichts zur darauffolgenden Inszenierung beiträgt, sondern eine gänzlich andere Aufgabe zu erfüllen hat. Die Einführung dauert 01:37 Minuten und enthält bis zu ihrem Ende insgesamt neun verschiedene Einstellungen.

Die ersten 25 Sekunden zeigen Außenaufnahmen des Shakespeare's Globe, auf denen Touristen und Zuschauer erkennbar sind, die sich vor dem Theater aufhalten. Diese ‚establishing shots‘ dienen zur Annäherung an das Theatergebäude. Die Aufnahmen ermöglichen es dem Heimpublikum einen ersten Eindruck des Theaterhauses von außen zu bekommen. Da die Perspektive der Einstellungen von unten gewählt ist, wird die Größe des Gebäudes maximiert. Dieser Effekt ist beabsichtigt, denn die DVD darf als Promotionsmittel betrachtet werden und die imposante Darstellung des Theaterhauses ist demnach zweckerfüllend. Die Aufnahmen vermitteln des Weiteren einen Gesamteindruck vom Vonstattengehen der Ereignisse vor einer Nachmittagsvorstellung. In Sekunde 26 wird das Shakespeare's Globe dann erstmals von innen präsentiert. Die visuelle Annäherung an den Theaterbau von außen nach innen kann wie eine Simulation eines tatsächlichen Theaterbesuches verstanden werden. Vor allem die Außenaufnahmen, die eine Einstimmung auf das folgende Programm darstellen, sind ein Beweis dafür, dass die Aufnahmen darauf ausgelegt sind, den Zuschauer zu unterhalten und ihn die räumlichen Gegebenheiten vorzustellen.

Die erste Einstellung innen ermöglicht einen genauen Blick auf die oberen beiden Galerien. Das Herannahen an das Theatergebäude durch die verschiedenen Schnitte lässt auf die Wichtigkeit des gesamten Gebäudes schließen, sonst würde es nicht in dieser Form gezeigt werden. Die nächste Einstellung zeigt das erste Mal die groundlings, also die wartenden Zuschauer des Stehparterres, die die Bühne umstellen und dabei wie eine Einheit wirken. Der Ersteindruck ist gelungen, da die Präsenz der Zuschauer in Relation zur Bühne, auf welcher sich zu diesem Zeitpunkt noch keine Schauspieler befinden, imposant ist. Dies ist ein Anblick, wie er sich nicht in

herkömmlichen Theatern bietet. Über den Zuschauerraum wurde in den vorangegangenen Kapiteln schon ausführlich berichtet und in Einstellungen wie diesen lässt sich das eigentümliche Verhältnis zwischen den beiden Räumen schon antizipieren. Diese Aufnahmen fungieren als eine Werkeinführung. Sie tragen weder zur Etablierung der Inszenierung bei, noch sind sie eine Notwendigkeit in Hinblick auf die Handlung. Sie dienen einerseits zur Einführung in die Welt dieses speziellen Theaters, aber andererseits auch, um einen Eindruck des speziellen theatralen Ereignisses zu vermitteln. Denn bei jedem Besuch eines Theaters gilt es für den Zuschauer sich mit dem Theatergebäude zu beschäftigen, und dies geschieht schon durch das Betreten des Gebäudes. Insofern sind diese ‚establishing shots‘ eine gute Art der Einleitung, auch wenn sie inhaltlich nicht von Bedeutung sind. Im Hinblick auf die Inszenierung lässt sich die Frage stellen, ob eine Einführung dieser Art tatsächlich zum Verständnis der folgenden Produktion notwendig ist. Dennoch ist argumentierbar, dass sich der Zuschauer der Filmaufnahmen nicht entsprechend auf den Anfang des Stückes konzentrieren kann, wenn er noch damit beschäftigt ist, sich mit dem Theatergebäude auseinanderzusetzen. Auch werden die Namen der Hauptverantwortlichen dieser Produktion eingeblendet.

Es folgt eine Reihe an Aufnahmen, die die groundlings im yard dabei zeigen, wie sie sich in diesem verhalten. Der Fokus dieser Einführungssequenz liegt gewissermaßen auf den groundlings, da diese in fast jeder Einstellung zu sehen sind. Auch wenn die Bühne das erste Mal als Totale gezeigt wird, sind die Zuschauer an allen Seiten der Bühne sichtbar. Die additive Bühne dieser Produktion wird noch ausführlicher beschrieben, dennoch kann an dieser Stelle hingewiesen werden, dass sie in diesen ersten Aufnahmen schon recht eindeutig erkennbar ist, was die Funktion hat den Zuschauern das Konzept vorzustellen. Das Potential der additiven Bühne entfaltet sich im vollen Ausmaß erst im Laufe der Produktion, wenn die Schauspieler agieren.

Die folgende Aufnahme dieser Einführungssequenz ist die Halbtotale aus der zweiten Galerie. Sie wirkt wie eine Aufnahme von oben, zeigt aber nicht den gesamten Theaterraum. Die additive Bühne ist deutlich erkennbar und alle ihre Elemente sind sichtbar. Auf Abbildung 1 ist das Dach nicht zu sehen. Aufgrund dieser Aufnahme ist ohne die vorhergehenden Bilder nicht erkennbar, dass es sich um ein Freilichttheater handelt. Das Licht lässt vielleicht darauf schließen, aber Sicherheit würde diese Aufnahme alleine nicht geben. Die vorhergehenden Aufnahmen sind deshalb zur Orientierung für das Heimpublikum hilfreich.



Abb.1 01:22 Frontalansicht der Bühne⁴²

Hier wird zum ersten Mal ein Gesamteindruck des Inneren dieses Theatergebäudes vermittelt, obwohl es durch diese Perspektive auch nicht möglich ist, den gesamten Innenraum des Shakespeare's Globe zu zeigen. Es ist davon auszugehen, dass diese Art von Perspektive dazu dient, den Filmzuschauern einen möglichst aufregenden und authentischen Eindruck der Geschehnisse kurz vor dem Beginn der Inszenierung aufzuzeigen. An dieser Stelle endet die Einführungssequenz in der Minute 01:36 mit dem Ertönen von Trommelwirbel, der von Musikern erzeugt wird, die in diesem Moment die Bühne betreten.

Die Beschreibung der Einführungssequenz hat gezeigt, dass sich die Macher dieser DVD filmische Mittel angeeignet haben, um eine Vorstellung des Theatergebäudes zu erstellen. Des Weiteren wurde eine Art des Spannungs- oder Antizipationsgefühls kreiert, das dem Zuwarten eines Zuschauers vor dem Beginn einer Theaterinszenierung gleicht. Dies ist vor allem gelungen, indem die wartenden Zuschauer gezeigt werden. Die Einführung ist insofern geglückt, da sich der Zuschauer der DVD über die speziellen Gegebenheiten des Theaterhauses bewusst wird. Durch die ausschnittshafte Art, mit der der Innenraum des Shakespeare's Globe gezeigt wird, hat das Heimpublikum die Möglichkeit, sich das Innere des Theaters vorzustellen.

⁴² In Folge werden die Abbildungen nach diesem Schema beschriftet: Abbinungsnummer, genauer Zeitpunkt auf der DVD Aufnahme und eine Beschreibung der Ansicht.

Ergänzend muss an dieser Stelle eingeräumt werden, dass nach dem Abtreten der Schauspieler von der Bühne am Ende der Inszenierung eine abschließende Sequenz von Aufnahmen zu sehen ist, die zeigt wie sich das Stehparterre und die Galerien leeren. Im Hinblick auf einen Theaterbesuch können diese Aufnahmen als Visualisierung dessen Endes verstanden werden. Es wäre zweifellos möglich gewesen, mit der Verabschiedung der Schauspieler die DVD enden zu lassen. Doch die Aufnahmen erfüllen einerseits den Zweck eines visuellen Hintergrunds des Abspans und andererseits schließen sie den durch die Einführungssequenz vermittelten Eindruck eines vollständigen Theaterbesuches ab. Die Umsetzung der Abschlussequenz ist gleichzusetzen mit der der Einführung und sie lässt den Bogen der Vorstellung schließen.

Es ist eine Entscheidung der Verantwortlichen der DVD, diese Aufnahmen am Anfang und Ende einzufügen und diese DVD zu mehr als einer reinen Aufzeichnung der Theaterproduktion zu machen. Die Entscheidung einen Vor- sowie Aspann zu integrieren macht noch einmal deutlich, was das Ziel dieser DVD- Produktion ist: Die Inszenierung eines Theaterbesuches im Shakespeare's Globe, der durch verschiedene Komponenten arrangiert ist, sodass das Heimpublikum einen größtmöglichen Eindruck der Geschehnisse dieses Theaterhauses bekommt.

3.2. *As you like it*: Die Rezensionen

In diesem Kapitel soll kurz auf allgemeine Informationen zu *As you like it* eingegangen werden sowie auf die Rezeption der Produktion im Hinblick auf die Bühne und Aufführungspraxis. *As you like it* wurde von William Shakespeare um 1600 geschrieben, genaue Angaben zur Entstehung dieser Komödie gibt es wenige. In der Adaption für das Shakespeare's Globe hat Thea Sharrock Regie geführt und Dick Bird war für das Design der Bühne verantwortlich. Es war eine Produktion, die 2009 auf dem Spielplan stand und in traditionellen, also elisabethanisch nachempfundenen Kostümen aufgeführt wurde. Die Dauer der Produktion beträgt in etwa 2 Stunden und 20 Minuten. In der Inszenierung gibt es weibliche und männliche Darsteller, was einen Bruch mit der elisabethanischen Aufführungspraxis darstellt.⁴³ Abgesehen von geringfügigen

⁴³ Auf der offiziellen Shakespeare's Globe Homepage erhält man die Namen von Besetzung und Kreativteam unter <http://www.shakespearesglobe.com/education/discovery-space/previous-productions/as-you-like-it-2>

Änderungen des Textes und manchen Kürzungen von Textpassagen, ist das Stück so angelegt, dass es nahe am Original von Shakespeare bleibt. *As you like it* umfasst fünf Akte sowie einen Epilog, der von der Protagonistin Rosalind gesprochen wird. Das Ende ist, gemäß der Norm für Komödien, gut und mit dem letzten Teil werden alle offenen Handlungsstränge geschlossen. Eine genaue Inhaltsangabe wird für die Analyse dieses Stückes nicht benötigt. Es ist aber erforderlich ein paar Observationsen bezüglich der Rezeption dieser Inszenierung zu präsentieren. Charles Spencer vom *The Telegraph* hebt hervor, wie gut die Referenzen zum Theaterbau im Stück ausgearbeitet sind.⁴⁴ Auf die Plattformbühne oder auf die additive Bühne geht der Journalist nicht ein, was auch bei den meisten anderen Reviews, die ich gefunden habe, zu beobachten ist. In etlichen Kommentaren wird auf den Bühnenraum und dessen Nutzung eingegangen wird. Ein Beispiel dafür ist dieser Ausschnitt aus Lyn Gardners Review in *The Guardian*:

„Sharrock uses the Globe space to terrific effect, whether it is in the staging of the wrestling match, which spills out into the yard [...] or the blizzard of love letters that falls from the roof.“⁴⁵

In dem Review werden zwei Beispiele erwähnt, die mit der Theaterraumnutzung in Verbindung stehen und die in dieser Analyse noch genauer behandelt werden. Auch in den Beobachtungen dieser Rezensentin kommt der additiven Bühne keine Beachtung zuteil. Zwar ist beschrieben, wie sich der Ringkampf auf das Stehparterre ausweitet, aber näher wird dieses Ereignis nicht kommentiert.

Die Reviews dieser Inszenierung fallen positiv aus, und es ist der Einsatz der Bühne, der unter anderem gelobt wird. Unter allen Rezensenten verweist niemand auf die eigentümliche Form der Bühne. Es scheint, als hätte dieses Element der Produktion, obwohl es gerade dafür ausschlaggebend ist, noch nicht das Potential erfüllt, das ihm augenscheinlich innewohnt. Denn während es der Bühnen- und der Zuschauerraum sind, die Innovationen im Globe zulassen, wird die additive Bühne in den Rezensionen nicht als Teil von diesen behandelt. Von diesen öffentlichen Meinungen ausgehend, folgt nun die Analyse, die die Räume, die in dieser Produktion geschaffen werden, beschreibt.

⁴⁴ vgl. Spencer, "As you like it, at Shakespeare's Globe - review", und Jones, "As you like it, Shakespeare's Globe, A feelgood night in the forest".

⁴⁵ siehe Gardner, "As you like it".

3.3. Der Ort der Handlung, der Bühnenraum und das Bühnenbild

Dieses Kapitel hat den Bühnenraum, also die Spielfläche der Schauspieler zum Thema. Die additive Bühne wird im darauffolgenden Kapitel behandelt und in diese Überlegungen weitgehend nicht mit einbezogen. Zunächst sollen die Handlungsorte des Stückes bestimmt und auf deren Darstellung auf der Plattformbühne eingegangen werden.

Der Handlungsort von *As you like it* ist im Stück in zwei Teile geteilt. Der erste Akt findet in ‚Oliver’s orchard‘ statt. ‚Orchard‘ lässt sich mit Obstgarten übersetzen, der als Teil eines Gartens zu einem Landhaus gehörig verstanden werden kann.⁴⁶ Regieanweisungen oder eine genauere Beschreibung des Handlungsortes gibt es in diesem Stück keine. Die Bestimmung des Ortes erfolgt in diesem ersten Akt durch Dialogzeilen. In *As you like it* passiert sie in Zeile 39, als Oliver Orlando fragt „Know you where you are, sir?“⁴⁷ Orlando erwidert darauf: „O, sir, very well: here in your orchard.“⁴⁸ Der Handlungsort, der hier erwähnt wird, trägt die Handlung nur für kurze Zeit. Es ist vor allem der darauffolgende Schauplatz, der für das Stück größere Bedeutung hat. Es ist fraglich, ob der Handlungsort dieser Produktion tatsächlich einen Obstgarten darstellt. Im Bühnenbild gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass sich die Szenen in einem solchen zutragen. Es lässt sich jedoch behaupten, dass die Anfangsszenen einen urbaneren Ort zum Schauplatz haben als der Rest des Stückes. Diese undefinierte urbane Örtlichkeit wird schließlich in den Wald von Arden verwandelt. Der Szenenwechsel wird durch eine teilweise Bühnenbildveränderung dargestellt. Diese Veränderung passiert durch das Enthüllen der bis zu diesem Zeitpunkt mit schwarzen Tüchern verkleideten Säulen. Bevor ich auf die Signifikanz der Säulen näher eingehen werde, soll kurz erwähnt werden, dass die Bedeutung des Bühnenbildes und der Kulisse zu Shakespeares Zeit nicht vergleichbar war wie in den Theaterpraxen späterer Zeiten, in denen es wichtig war üppige Versionen von ihnen zu zeigen und zahlreiche Kulissenwechsel durchzuführen. Es war zu Shakespeares Lebzeiten angemessen, weitgehend auf Bühnenbild, Kulisse und Dekoration zu verzichten. Kiernan bemerkt dazu:

⁴⁶ siehe ebenda, S. 149.

⁴⁷ siehe ebenda, S. 152.

⁴⁸ siehe ebenda, S. 152.

„[t]he early modern amphitheatre’s unlocalized stage worked to provoke the audience’s imagination and their participation in creating ‘place’ or location. The imaginative creation of onstage forests, prisons, studies and tombs in the minds of the playgoers played a substantial part in producing the dramaturgical significance of a particular locale, what might be called creating something out of nothing.”⁴⁹

Sie beruft sich dabei auf die Idee, dass sich die verschiedenen Handlungsorte der Stücke vor allem durch die Vorstellungskraft des Publikums ergeben. Das ‚Nichts‘, welches sie als Kulisse beschreibt, sind in *As you like it* die zusätzlich eingefügten Holzsäulen. Der Wald von Arden ist ab Minute 28 der Ort des Geschehens im Stück⁵⁰ und wird unter anderem durch dünne Holzsäulen symbolisiert, die sich im hinteren Teil der Bühne befinden. Es gibt neben den beiden fixierten Säulen noch eine Anzahl von sieben dünneren Säulen, die im Hintergrund gelegen sind.⁵¹ Diese sind nicht mit den beiden stabilen Säulen des Globes gleichzusetzen, die fester Bestandteil jeder Inszenierung sind und in den Stücken meist nicht nur das Dach stützen, sondern einen zusätzlichen Zweck erfüllen. Diese dünnen Säulen sind zunächst nicht als Wald erkennbar, sie werden aber im Laufe des Stückes einen solchen symbolisieren. An dieser Stelle lässt sich die Problematik des Bühnenbildes im Shakespeare’s Globe gut beschreiben. Es wird offensichtlich angestrebt, innovative Formen in dieses Theater zu bringen und dabei aber auch auf alte Aufführungspraktiken Rücksicht zu nehmen. In diesem Punkt sind an diesem Konzept aber Zweifel zulässig. Denn die Säulen, die als Teil der Inszenierung auf der Bühne angebracht sind, erfüllen am Anfang keinen Zweck und sind scheinbar nur schwarz verhüllt. Auch wenn sie augenscheinlich die Inszenierung nicht behindern, lässt sich dennoch anmerken, ob es keine effektivere Methode gegeben hätte, die Anfangsszene darzustellen und mehr Aufwand zu betreiben, um den urbanen Handlungsort darzustellen. Möglicherweise war es beabsichtigt, durch die kurze Sequenz mit der Krönung eine örtliche Bestimmung zu ermöglichen. Zumindest soweit, dass es für die Zuschauer möglich ist zu erkennen, ob es sich um einen urbanen Ort handelt, im Gegensatz zum späteren Handlungsverlauf, der sich ausschließlich in der Natur zuträgt. Das Schwarz, das den Anfang dominiert, kann aber auch so verstanden werden, dass es den Gemütszustand unter der Herrschaft des Usurpators visualisiert. Der Kontrast, der durch den warmen Ton des Holzes geschaffen

⁴⁹ siehe Kiernan, *Staging Shakespeare at the New Globe*, S.71.

⁵⁰ Es gibt noch eine Anzahl an kleineren Szenen im Stück, die nicht im Wald von Arden stattfinden. Für diese wird das Bühnenbild jedoch nicht mehr verändert.

⁵¹ Auf Abb. 1 im Kapitel 3.1 *Einführungsequenz von As you like it* sind die schwarz eingehüllten Säulen, sowie die beiden fixierten Säulen gut erkennbar.

wird, wirkt wesentlich attraktiver und natürlicher. Duke Frederick hat ein schwarzes Gewand, was den Eindruck verstärkt, seine Person stehe stark im Gegensatz zu den sympathischen Charakteren, die in helleren Farben gekleidet sind. Sein Reich ist durchzogen von schwarzen Schleiern, die erst dann gelüftet werden, wenn die Charaktere in den Wald flüchten. Sein gestürzter Bruder, Duke Senior, ist in Braun gekleidet und demnach an den Wald von Arden, in dem er lebt, angepasst. Der Umstand, dass der gute Orlando nicht den Vorstellungen von Duke Frederick entspricht, wird durch sein Kostüm, das aus braunen Leder besteht, schon früh angedeutet. Hier endet der Exkurs in die Welt der Farben von *As you like it*.

Es gibt noch eine weitere Art Säulen, auf die bislang noch nicht eingegangen wurde: die Stützsäulen der hinteren Wand. Die Rückwand ist genauso fixiert wie die beiden Säulen, die sich auf der Plattformbühne befinden und ist demnach automatisch ein Teil der Inszenierung. In Stücken, die in Städten oder urbanen Gegenden situiert sind, ist die Wand passend. Für *As you like it*, das zum größten Teil in einem Wald spielt, trägt sie wenig zum Erhalt der Illusion bei, sich in einem solchen zu befinden. Es lässt sich argumentieren, dass diese von keiner Relevanz sind und als ein Spezifikum dieses Theaters fungieren. Und diese Argumentation ist einleuchtend. Es stellt sich aber bei vielen Inszenierungen dennoch die Frage, ob es nicht möglich wäre, den hinteren Teil der Bühne mehr als in dieser Produktion in Szene zu setzen. In der Analyse von *The Merry Wives of Windsor* wird auf diesen Punkt noch einmal eingegangen, da hier die Rückwand optisch sehr passend ist und in vielen Szenen die Handlung unterstützt.

Der Wald von Arden ist als neuer Handlungsort nicht durch Szenenanweisungen oder einer Erläuterung unterhalb der ‚drammatis personae‘ angegeben. Shakespeare beschreibt keinen genauen Übergang und inkludiert die Szenerie in die Dialoge, wie er es auch bei dem Obstgarten gemacht hat. Es ist möglich den Wald auf einer metaphorischen Ebene zu diskutieren, da es keine Einigkeit darüber gibt, ob der Wald von Arden tatsächlich existiert oder dieser eine utopische Welt darstellt.⁵² Auch kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob sich der Wald, so es einen Wald gibt, der Shakespeare als Vorbild gedient hat, in England oder Frankreich befindet, da Anspielungen auf beide Länder im Stück enthalten sind.⁵³

⁵² vgl. Shakespeare, *The Arden Shakespeare As you like it*, S. 50.

⁵³ In *The Arden Shakespeare As you like it* in der *Introduction* gibt es ein Kapitel, das sich auf die Problematik des Wald von Arden bezieht und diese genauer diskutiert. Es wird darin immer wieder erwähnt, dass es keine eindeutigen Antworten zu den Fragen nach dem genauen Standort des Waldes gibt.

In diesem Kapitel ist es unumgänglich, auf Kameraeinstellungen der DVD einzugehen. Während die Problematik des Schneidens in dem vorhergehenden Kapitel angesprochen wurde, stellt sich beim Betrachten der Aufnahmen an manchen Stellen das Gefühl der Orientierungslosigkeit ein. Eine weitere Kritik ist auch, dass die Einstellungen oftmals nicht das Gefühl vermitteln, sich in einem Wald zu befinden. Diese Illusion kann meistens nicht entstehen, da das Bühnenbild dafür nicht konzipiert ist und auf die Ansprüche des Mediums Film keine Rücksicht genommen werden konnte. Darin besteht auch der wesentliche Unterschied zu einem Film, in welchem Kunstgriffe wie Kamerafahrten und andere Einstellungen dazu benutzt werden, um diese Art von Illusion zu kreieren.

Es gibt in Minute 1:11:30 eine gelungene Aufnahme, die einfängt, wie Orlando sich hinter einem Baum versteckt und hinter diesem hervorschaut. Dadurch wird die Magie des Theaters mit der Magie des Mediums Film gezeigt. Die Illusion wird so gut vermittelt, dass der Zuschauer kurzfristig das Gefühl bekommt, sich tatsächlich in einem Wald zu befinden. Die Holzsäulen, die sonst geringe Bedeutung haben, sind in dieser Szene ein notwendiges Element, welches sich nicht mehr nur als Dekoration beschreiben lassen kann. Sie dienen zur Indikation eines Szenenwechsels. An zwei Stellen werden sie direkt in die Handlung integriert. Zum ersten Mal wenn Orlando seine Liebesverse an Rosalind auf die Bäume nagelt, und dies auch buchstäblich in dieser Inszenierung macht, und zum zweiten Mal wenn am Schluss feierliche Gestecke als Dekoration an den Säulen angebracht werden, um den festlichen Charakter der Szene zu unterstreichen. Der Ort, an dem sich die Figuren befinden, wird für die Zuseher optisch zugänglicher gemacht. Diese Integration des Bühnenbildes in die Welt der Figuren funktioniert einwandfrei. Das Hauptaugenmerk der Inszenierung ist dennoch die additive Bühne, die neben offensichtlichen praktischen Funktionen auch eine metaphorische Ebene kreiert. Auf diese Funktionen sowie den erweiterten Raum, der durch die additive Bühne entsteht, wird im nächsten Kapitel im Detail eingegangen.

Während die hintere Bühnenwand hauptsächlich zur Dekoration genutzt und nur kurzweilend in das Schauspiel integriert wird⁵⁴, haben die beiden fixierten Stützsäulen auch einen funktionalen Zweck. Kiernan beschreibt in ihrem Buch *Staging Shakespeare at the new Globe*, dass die Säulen eine teilende Funktion haben, indem sie als räumliche

⁵⁴ Orlando benutzt die Rückwand der Bühne als Spielfläche in der Szene 2.7. und die Musiker verwenden es zum größten Teil als Spielfläche.

Abgrenzung zwischen Schauspielergruppierungen auf der Bühne dienen.⁵⁵ Durch die additive Bühne wird der Raum der Schauspieler erweitert und muss neu definiert werden. Folglich kommen durch die zusätzliche Spielfläche nicht alle ursprünglichen Aufführungspraktiken zur Geltung, die bei ihren Beobachtungen noch gültig waren. Die Säulen ermöglichen dennoch ‚Lauschaktionen‘, auch ‚eavesdropping‘ genannt, und fungieren als ein Ort zum Verstecken. Der Eintritt einer Figur aus dem Versteck hinter der Säule in die Handlung wird durch die Säulen realisierbar. Dies wird in einer kurzen Sequenz in *As you like it* dargestellt. In dieser schleicht der Hofnarr Touchstone von seiner Position hinter der Säule hervor, um sich in das Gespräch zwischen Celia und Rosalind einzubringen.⁵⁶ Dieser versteckt sich zunächst hinter einer der beiden fixierten Säulen, wo er zwar für die Zuschauer im Theater gut sichtbar ist, aber für die beiden Figuren auf der Bühne nicht. Als Touchstone hervortritt, um sich in das Geschehen einzubringen, winkt ihn Celia kurzerhand ab, ohne ihn eines Blickes zu würdigen und zeigt damit, dass sie sich seiner Anwesenheit von Anfang an bewusst war. Die Säulen bieten also eine Versteckmöglichkeit, die durchaus als komisches Mittel einsetzbar ist. Dass die Säulen kein gutes Versteck sind, ist für die Figur Touchstone nicht begreiflich, für die Zuschauer jedoch schon.

Es gibt einen weiteren Punkt, der im Hinblick auf die Bühne erwähnenswert ist. Am Anfang des Stückes findet ein Ringkampf zwischen Orlando und Charles, dem Ringkämpfer von Duke Frederick, statt. Um den Ort des Kampfes abzustecken, wird ein Kreidekreis auf den Holzboden der Bühne gemalt. Dieser Kreis wird zunächst tatsächlich als Handlungsort für den Kampf verwendet, ihm kommen im Wald von Arden jedoch noch weitere Funktionen zu. Dieser Kreis ist für die *groundlings* nicht erkennbar, für das Galerienpublikum jedoch schon. Es ist ein einfacher Trick, der hier angewendet wird. Der Kreis bildet einen Mittelpunkt auf der Bühne, der in mehreren Szenen als solcher verwendet wird. In einer Szene wird im Wald ein Lagerfeuer bereitet, an welchem Orlando und Adam in einer Szene sitzen.⁵⁷ Er verbindet in gewisser Weise den urbanen Handlungsort mit der Natur und ist eine Konstante im Stück, also ein Anhaltspunkt, der im Laufe der Handlung öfter verwendet wird.

⁵⁵ Kiernan beschreibt "the pillar has the effect of separating the corner spot from the rest of the stage. It is a natural place from which to deliver a soliloquy and other methods of direct address to the audience." siehe Kiernan, *Staging Shakespeare at the new Globe*, S.63.

⁵⁶ Dies ereignet sich zwischen Minute 9:00 bis 10:30.

⁵⁷ Diese Szene ist in Minute 56:00 zu finden.

Ausgehend von den Elementen, die in diesem Kapitel beschrieben wurden, lässt sich erkennen, dass die Spielfläche der Akteure recht konventionell genutzt wird. Natürlich gibt es einige Faktoren, die diese Bühne zu einer besonderen Spielfläche machen. Aber es sind vor allem die Elemente, die in den nächsten beiden Kapiteln angesprochen werden, die Innovationen für dieses Theater bedeuten. Der folgende Teil widmet sich der additiven Bühne.

3.4. Die additive Bühne in *As you like it* – Wege im Wald der Zuschauer

Das vorhergehende Kapitel hat sich mit der Bühne und dem Bühnenbild beschäftigt und es wurde beschrieben, wie diese in der Produktion für *As you like it* verwendet und umgestaltet wurden. Es geschieht aber vor allem durch die additive Bühne, dass die ursprüngliche Form der Shakespearebühne aufgebrochen und erweitert wird.

Die Bühne in dieser Produktion kann in mehrere Elemente aufgeteilt werden. Zuerst in die fixierte Plattformbühne, die wie bei allen anderen Produktionen die Basis der Bühne ist und damit ein fixer Bestandteil des Theaterhauses. An diese fixierte Bühne sind vier zusätzliche Bestandteile angebaut, die für die Inszenierung von *As you like it* einzigartig sind. Es gibt zwei Stege aus Holz, die schräg von der Vorderseite der Bühne in das Stehparterre hineinreichen und dieses an zwei Stellen teilen. Die beiden Stege sind symmetrisch angeordnet und verfügen über dieselbe Länge und Breite. Sie schaffen eine größere Spielfläche für die Schauspieler, auch wenn diese sehr schmal und deshalb nicht leicht bespielbar ist. Die Stege symbolisieren schon auf den ersten Blick eine Art Zerspaltung des Stehparterres. Die sonst gegebene Einheit der *groundlings* wird durch die additive Bühne gebrochen. Diese Spaltung ist eines ihrer Hauptmerkmale. Ein weiteres Element der additiven Bühne ist die Treppe, die zwischen den beiden Stegen von dem tiefgelegten Platz der *groundlings* hinauf auf die Plattformbühne reicht. Sie ist ein Verbindungsstück zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum und kann als Brücke der beiden verstanden werden. Eine Treppe symbolisiert immer einen Übergang und die Bedeutung der Treppe dieser additiven Bühne lässt sich klar erkennen. Sie dient als Auf- und Abgang zur Plattformbühne. Sie stellt keinen Übergang von einem Raum zum anderen im klassischen Sinn dar. Denn der *yard*, dies wird in Folge noch genauer behandelt, fungiert in dieser Produktion ebenso wie der Bühnenraum als Spielfläche. An die beiden Stege sind an deren Enden

kleine Stiegen angebracht, was den Schauspielern den Auf- und Abstieg erleichtern soll. Die mittlere Treppe darf also wie die Stege nicht nur als Übergang gesehen werden, sondern als Bühnenelement, das als solches auch benutzt wird. Dies ist in einer Szene erkennbar, in welcher ein Schauspieler auf der Treppe sitzt und einem Gespräch lauscht. Es ist keine Notwendigkeit, den Schauspieler ausgerechnet auf der mittleren Treppe sitzen zu lassen, und doch wird dies gemacht. Es wird durch Darstellungen wie diese offensichtlich, dass die additive Bühne nicht nur als Verbindungselement verstanden werden darf, sondern als eigenständiges Element, das zur vielseitigen Benutzung motiviert. Natürlich fungiert die Treppe auch als Übergang, wie etwa in der Szene des Ringkampfes, in welcher sie von beiden Kontrahenten benutzt wird, um zu ihren nächsten Kampfplatz zu gelangen. Die Dualität der Funktion der additiven Bühne wird durch diese Treppe klar erkennbar.

Das letzte Element der additiven Bühne ist die Erweiterung der Plattformbühne. Von der Sicht der *groundlings* aus ist es schwer bemerkbar, dass die Bühne in dieser Produktion nach vorne hin durch Holzbretter erweitert wurde. Das Stehparterre ist durch die Form der additiven Bühne in dieser Produktion erheblich verkleinert. Die Spielfläche der Schauspieler ist wesentlich größer und der Zugang zum *yard* wird erleichtert. Diese Vergrößerung der Bühne ist rund und damit so geformt, dass die Plattformbühne gut mit den Stegen und der Treppe verbunden werden kann.



Abb. 2 2:09:01 Die additive Bühne aus einer Ansicht von der Rückwand.

Jedes der zusätzlichen Bühnenelemente bedingt das Eindringen des Bühnenraumes in den yard. Dies wird schon in der zweiten Minute der Produktion dargestellt, indem ein Bediensteter die Bühne über die mittlere Treppe betritt. Der Weg zur Spielfläche führt den Schauspieler demnach durch das Stehparterre.⁵⁸ Was an diesen ersten Momenten der Produktion erkennbar wird, ist das Stattfinden einer Art Einführung der additiven Bühne, indem ein Handlungsakt gezeigt wird, der in der originalen Textversion nicht vorkommt. Der Page, der die Bühne von den groundlings betritt und ein Kissen vor die Füße eines anderen Charakters legt, ist der Erste, der die zusätzliche Bühnenfläche betreten darf. Auf ihn folgt Duke Frederick, der unter der Artikulation lateinischer Verse gekrönt wird. Mit zwei weiblichen Darstellerinnen, bei denen es sich um die Protagonistinnen Rosalind und Celia handelt, verlässt er die Bühne. Die Häufigkeit der Benutzung der Treppe in dieser zusätzlichen Szene ist auffällig. Sie trägt wenig zur Handlung bei und reflektiert unter anderem das Verhältnis der beiden weiblichen Charaktere, die dem frisch gekrönten Patriarchen gehorsam folgen.

In Minute 5 wird der Kampf zwischen den beiden Brüdern Orlando und Oliver gezeigt. Er findet nahe an den groundlings statt und trägt sich unter anderem in einem Eck am Rand der Bühne zu. Die beiden Stege werden nicht benützt, obwohl dies eine passende Möglichkeit für eine Zuschauerinteraktion wäre. Doch bei den Aufnahmen wird klar, dass der Kampf auch auf der Plattformbühne entsprechend gut funktioniert, weil sie durch ihre Nähe zum Publikum dieses auch ohne zusätzliche Interaktion einnimmt. Es ist womöglich der bessere Ort, da er gut sichtbar für die Zuschauer der Galerien ist, die ansonsten eine nicht so klare Sicht auf die Ereignisse hätten. Dies ist bedingt durch die Schmalheit der Stege und die große Anzahl an Zusehern, die sich an den Stegen anlehnen. Die Kampfszene macht die Nähe der Schauspieler zu den Zuschauern erkennbar, denn von einem abgegrenzten Umfeld für die Schauspieler kann nicht die Rede sein, wenn das Publikum so nahe an deren Spielfläche platziert ist. Es sind jene Szenen, die die spezielle Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum zeigen. Die Zuschauer können von den Schauspielern bei dieser räumlichen Nähe unmöglich unbeachtet gelassen werden.

Die gewählte Kampfhandlung muss in einen weiteren Kontext gestellt werden. Der Kampf der beiden Brüder ist ein Ereignis, das den Konflikt der beiden visualisieren

⁵⁸ Da sich dieses Kapitel exklusiv der additiven Bühne widmet, werden die Ein- und Ausgänge auf die Bühne durch die Öffnungen in der Rückwand in diesen Überlegungen nicht berücksichtigt.

soll. Wenige Momente später, etwa in Minute 16:20, kämpft Orlando schließlich gegen einen Handlanger seines Bruders, Charles, mit welchem der Kampf viel spektakulärer verläuft als mit seinem vorigen Gegner. Um den Spektakelcharakter dieses Kampfes zu vergrößern, findet die Hälfte des Ringens im yard statt. Ab 17:32 kämpfen die beiden in einem kreierten Halbkreis, der von Statisten durch einen Strick abgegrenzt wird. Der Kampf, der zuvor nur auf den Brettern der Bühne zu sehen war, wird nun auf demselben Boden ausgetragen, auf welchem die Zuschauer stehen. Die Doppelfunktion, die sie zu erfüllen haben, ist offensichtlich. Denn während sie als Zuschauer der Inszenierung ihre konventionelle Rolle vollführen, entsprechen sie auch der des Publikums des Kampfes in der Welt von *As you like it*.

Es stellt sich die Frage, ob dieser Ringkampf im Stehparterre auf einer additiven Bühne stattfindet oder nicht. Denn es lässt sich argumentieren, dass sich der Kampf im Zuschauerraum zuträgt. Doch hier ist ein essentieller Unterschied zu erkennen. Die mittig angebrachte Treppe, die die Bühne mit dem Raum der *groundlings* verbindet, dient in dieser Szene als Verbindungselement zu einem abgegrenzten Bereich im Stehparterre. Die Statisten, die den Bereich durch eine Leine abgrenzen, schaffen eine direkte Verbindung zur Bühne. Der dramatische Effekt, der durch die Verlegung der Aktion inmitten der Zuschauer geschaffen wird, ist auch in anderen Szenen gut festzustellen. Wenn Orlando später mit seinem Bediensteten Adam durch den Zuschauerraum der *groundlings* wankt, so bricht Adam auf dem Steg zusammen.⁵⁹ Diese Szene ist geprägt von der räumlichen Nähe zu den Zuschauern und damit auch ein Indiz für deren Unmittelbarkeit. Es ist außergewöhnlich, Szenen inmitten eines Publikums inszenieren zu können, und dies ist mit Sicherheit eine Besonderheit der additiven Bühne. Denn während diese Unmittelbarkeit auch auf der Plattformbühne entstehen kann, wie schon im beschriebenen Kampf zwischen Orlando und Oliver gezeigt wurde, so ist es einzigartig, diese inmitten der Zuschauer zu inszenieren wie bei der Szene von Adams Zusammenbruch. All diese Szenen vermitteln den Eindruck, dass bei dieser Inszenierung auf die Integration des Stehparterres besonderes Augenmerk gelegt wurde.

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass die Stege, also die additive Bühne in *As you like it* vor allem die folgenden Funktionen haben: Ein- und Ausgänge sowie Auf- und Abgänge für die Darsteller auf die Bühne, die Erweiterung der Spielfläche für

⁵⁹ Diese Szene ist in Minute 44:35.

die Schauspieler und dabei die Umfunktionierung der Stehfläche für die Zuschauer in Schauffläche und die konstante Aufbrechung der bestehenden Räume durch die vermehrte Interaktion zwischen den Akteuren und dem Publikum. Durch diese Ausführungen lässt sich argumentieren, dass die Begrenzungen der Räume, wie durch Theorien belegt und durch Fachvokabular benannt, für das Shakespeare's Globe nicht ausschließlich gültig sind. Natürlich ist ein Zuschauerraum vorhanden, doch dieser ist nicht gleichbedeutend mit dem Zuschauerraum in anderen Theatern, da vor allem das Stehparterre zu einer interaktiven Fläche wird. Die additive Bühne ist ein Hilfsmittel, diese Interaktion zu veranschaulichen. Sie ist eine Inkarnation des Bestrebens des Theaters eine alte Theaterform innovativ umzugestalten.

Die Funktion der additiven Bühne als Bindeglied zwischen dem Bühnenraum und dem Zuschauerraum ist deren wichtigste Eigenschaft. Die Verbindung ist eine eingefügte Fläche, die als Erweiterung des Spielraums dient, aber dabei auch den Schauraum der Zuschauer vergrößert. Diese additive Bühne ist ein besonders deutliches Beispiel dafür, wie die additive Bühne im besten Fall wirken kann. Ihre Funktion als Weg im metaphorischen Wald der Zuschauer wird im nächsten Kapitel erklärt. Es ist schwierig, die Beschreibung des Zuschauerraumes von der der additiven Bühne zu trennen. Im folgenden Kapitel wird es Stellen geben, die ebenso in dieses Unterkapitel integriert hätten werden können. Im Hinblick auf den bestehenden Zusammenhang der beschriebenen Elemente ist es allerdings wenig problematisch, über Beobachtungen der additiven Bühne auch im nächsten Kapitel zu berichten.

3.4. Das Stehparterre als der Wald der Zuschauer

Der Zuschauerraum wirkt durch die additive Bühne nicht wie eine geschlossene Einheit, da er durch die Expansion des Bühnenraumes eingeschränkt und unterbrochen wird. Die Theatererfahrung für die Zuschauer im Stehparterre verändert sich maßgebend, während die Auswirkungen auf das Publikum in den Galerien weniger bedeutungsvoll sind. Natürlich wirkt die additive Bühne auf das Galerienpublikum spektakulär. Die Neuerungen im yard wurden vorwiegend für dieses Publikum gemacht. Die anderen Zuschauer dürfen als Beobachter an der additiven Bühne teilhaben.

Es sind Überlegungen darüber anzustellen, ob das Publikum im Shakespeare's Globe differenziert zu betrachten ist oder nicht. Es ist ein Faktum, dass die räumliche Anordnung der Zuschauer im historischen Globe soziale Schichten aufzeigte. Dies ist

nicht mehr auf ein heutiges Publikum übertragbar. Denn während es heutzutage immer noch soziale Unterschiede gibt, so ist es keine Funktion des Theaters mehr diese durch ihre Positionierung im Theaterbau darzustellen. Die Besucher der Galerien im historischen Globe mussten mehr bezahlen, und es gab auch Sonderplätze für Menschen aus höheren sozialen Schichten in Logen hinter der Bühne. Das Galerienpublikum des Shakespeare's Globe besucht dieses Theater nicht, um sich am Geschehen bei den *groundlings* zu erfreuen, so wie es im elisabethanischen Zeitalter üblich war. Die Stehplätze wurden auch nicht als besondere Zuschauerkonstellation angesehen, so wie das heute üblich ist, sondern waren ein derogativer Ort des Zusehens. Heutzutage ist dieses System im Shakespeare's Globe nicht mehr gültig.

Das Stehparterre ist ein Konglomerat verschiedenster Menschen, welche sich sogar durch ihre Motivation unterscheiden. Denn der Shakespeare-Begriff haftet so stark an dem Theater, dass viele Zuschauer es besuchen, um ein Stück des bekanntesten englischen Autors zu sehen. Zu elisabethanischen Zeiten war nicht Shakespeare, sondern Unterhaltung der primäre Grund einem Theaterstück beizuwohnen. Der *yard* hat heute eine andere Bedeutung als der des früheren Globes. Obwohl es nicht möglich ist zu wissen, wie eine damalige Aufführung von statten gegangen ist kann man aufgrund der heutigen Quellenlage behaupten, dass sich im Zuschauerraum grundlegend keine Handlung vollzogen hat. Im heutigen Globe wird vor allem das Stehparterre um eine Funktion erweitert.

Der *yard* im Shakespeare's Globe wird zur Spielfläche des Publikums. Eine Gegenüberstellung zu einer anderen Theaterform illustriert dies passend. Während die Zuschauer einer Guckkastenbühne normalerweise an einen Ort gebunden sind und nicht dazu motiviert werden, sich während der Vorstellung zu bewegen, ist dies im Shakespeare's Globe gänzlich anders. Die Zuschauer müssen sich bewegen, denn durch das extensive Stehen sind sie gezwungen ihre Position immer wieder zu adaptieren. Durch die räumliche Konfrontation der Zuschauer mit den Schauspielern im Stehparterre müssen sie auf die Akteure körperlich reagieren. Zu beobachten sind zum Beispiel Ausweichbewegungen, die von den *groundlings* gefordert werden, die aber nichts zu dem Ablauf der Aufführungen beitragen. Diese sind dennoch notwendig, um eine erfolgreiche Vorstellung stattfinden zu lassen. Denn wenn die Zuschauer nicht mitspielen, sondern sich den Schauspielern in den Weg stellen würden, hätte dies eine Unterbrechung der Handlung zur Folge. Diese wäre dann kurz und nicht so bedeutungsvoll, dass es zu einer *Interruptio* der Aufführung käme. Dennoch wäre der

Handlungsverlauf gestört. Demnach hat das Publikum im Stehparterre eine Handlungsaufgabe, zu dieser es durch die räumlichen Gegebenheiten verpflichtet ist und welcher es nachzugehen hat. Es besteht sozusagen ein unsichtbarer ‚Vertrag‘ zwischen Schauspielern und Zuschauern, der im Shakespeare’s Globe für die Zuschauer im Stehparterre besteht und dieser ist einer der Besonderheiten dieses Theaters. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass eine besondere Form der Interaktion im Shakespeare’s Globe vorherrscht. Die additive Bühne dient einer Erweiterung der Möglichkeiten und der Zweck scheint die erhöhte Integration der Zuseher zu sein. Die Zuschauer sind keine passiven Beobachter der Handlungen sondern Mitagierende.

Es gibt auch andere Aktionen, die die Integration der Zuschauer in der behandelten Inszenierung beschreiben. In *As you like it* gibt es in 1:54:30 beispielsweise eine Szene, in der Oliver Rosalind ein blutiges Taschentuch zuwirft. Rosalind, auf einem Steg der additiven Bühne inmitten der Zuschauer stehend, fängt aus Versehen das Taschentuch nicht, wodurch es auf einen Zuschauer fällt. In diesem Moment sagt Rosalind „Excuse me“; eine Zeile, die an den betroffenen Zuschauer gerichtet und improvisiert ist. Demnach existiert dieser Satz mit großer Wahrscheinlichkeit in keiner anderen Aufführung dieser Inszenierung. In der Aufnahme ist zu sehen, dass die Zuschauerin nicht reagiert. Es besteht auch wenig Handlungsbedarf, da das Taschentuch nicht auf den Boden des Stehparterres fällt. Diese Integration der Zuschauerin ist zufällig und improvisiert. Die kurze Handlung trägt inhaltlich nichts zum Stück bei und dennoch ist sie Teil dieser speziellen Aufführung. Sie birgt eine Signifikanz, die erst bei näherer Überlegung erkennbar wird. Denn die Zuschauerin wird in die Welt des Stückes mit einbezogen, in welcher sie aufgrund ihrer Funktion als Zuseherin in diesem Theaterhaus bereits eine spezielle Rolle zu erfüllen hat. Durch die Aktion mit dem Taschentuch wird sie automatisch in die Welt des Stückes integriert und ist somit nicht nur ein Teil der aktiven Zuschauer, sondern beinahe eine mithandelnde Person der Aufführung. Der Ort der Interaktion zwischen Schauspielerin und Zuschauerin ist in diesem Fall die additive Bühne, die diese Handlung erst ermöglicht.

Für *As you like it* müssen weitere Überlegungen im Bezug auf die Zuschauer adressiert werden. Diese betreffen den Wald als Ort der Handlung. Auf die Bedeutung des Bühnenbildes wurde im vorhergehenden Kapitel bereits eingegangen. Das Publikum hat in dieser Inszenierung eine spezielle Funktion zu erfüllen. Zwei Schauspieler bahnen sich in der Eröffnungsszene ihren Weg durch das Publikum und es findet eine Krönungszeremonie statt, die in der literarischen Vorlage nicht vorhanden

ist. Als außenstehender Betrachter dieser Szene bekommt man den Eindruck, dass das Publikum in dieser Szene nicht nur die Zuschauer im Shakespeare's Globe sind, sondern dass ihnen zusätzlich in der imaginären Welt des Theaterstückes auch die Funktion der Beobachter der Krönungszeremonie innewohnt. Es ist möglich diese kurze Eröffnungsszene deshalb in die Produktion einzufügen, um die Zuschauer gleich zu Beginn auf ihre mehrfachen Funktionen aufmerksam zu machen. Im Laufe der Inszenierung haben die *groundlings* eine weitere metaphorische Bedeutung zu erfüllen.

Die Zuschauer in *As you like it* sind räumlich wie der Wald von Arden angelegt, indem sie die Spielfläche vollständig umgeben. In diesem Sinne können die Zuschauer als der Wald betrachtet werden, in dem das Stück stattfindet. Dies ist selbstverständlich metaphorisch auszulegen, da Menschen niemals mit einem echten Wald gleichzusetzen sind. Dennoch funktioniert diese Annahme in dieser Inszenierung sehr gut. Die Stege der additiven Bühne können als Waldwege gedeutet werden, die den Schauspielern einen Weg durch den Wald der *groundlings* bahnen. Diese Waldwege werden von den Akteuren oft als solche benutzt, wenn sie beispielsweise vom *yard* über die Stege auf die Bühne gehen. Der kreisrunde Zuschauerraum eignet sich gut, um sich dieses Szenario vorzustellen und es erlaubt den *groundlings* definitiv eine Identifikation mit dem Ort der Handlung. Es gibt im Laufe des Stückes mehrere Stellen mit Textzeilen, in denen die Schauspieler vom Wald von Arden sprechen und dabei in das Publikum schauen, welches sie damit adressieren. Die Bühne ist ideal für diese Form der Zuschaueradressierung, die in allen besprochenen Inszenierungen verwendet wird. Viele Textstellen sind darauf ausgelegt, um sie direkt vor einem Publikum zu sprechen, das sich damit angesprochen fühlen muss. Die „All the world's a stage“⁶⁰ Rede von Jaques ist vergleichbar beliebt wie die ‚Wooden O‘ Passage aus *Henry V.*

Es gibt eine Textstelle in *As you like it*, die in diesem Kontext der Zuschaueradressierung besonders hervorgehoben werden muss. Jaques überreicht dem Sänger Amiens einen Text, den dieser singen soll. Er hat die Verszeilen selbst verfasst und diese enthalten das Wort ‚*duc-dame*‘. In *The Arden Shakespeare* für *As you like it* ist eine Erklärung für diese Bezeichnung in der Fußnote wie folgt gegeben: „trissyllabic, a nonsense word to summon the Lords“.⁶¹ Jaques ‚*duc-dame*‘ ist dementsprechend eine Kreation, die aus seinen Überlegungen entspringt und er beschreibt diese selber mit der

⁶⁰ siehe Shakespeare, *The Arden Shakespeare As you like it*, S. 227.

⁶¹ siehe ebenda, S. 213.

Übersetzung: „'Tis a Greek invocation to call fools into a circle.“⁶² In dem Moment, in dem Jaques die Worte spricht, zeigt er mit einem Finger deutlich auf das ihn umgebende Publikum und macht dabei eine halbkreisförmige Bewegung.⁶³ Dabei dreht er sich entlang eines imaginären Halbkreises, der parallel zu dem Kreidekreis auf der Bühne verläuft. Die Adressierung des Publikums ist durch die Gestik in dieser Szene unbestreitbar und die Zuschauer können nicht anders als sich angesprochen zu fühlen und manche lachen. Die Reaktion auf Jaques Mimik und seine scherzhafte Beleidigung des Publikums als Dummköpfe trägt sehr zu deren Erheiterung bei. Die Komik ergibt sich aus der Doppeldeutigkeit des Wortes und der Tatsache, dass sich das Publikum, das die Bezeichnung hört, sich in einem Kreis befindet. Es sind Momente wie diese, die zeigen, dass Shakespeares Texte in diesem Theaterhaus größte Wirksamkeit zeigen und es wird vorstellbar, dass diese auch zu seinen Lebzeiten bei dem Publikum beliebt waren. Die beschriebene Szene zeugt also vom Interaktionscharakter zwischen Publikum und Schauspieler, welche durch Gestik und Text stattfindet. Es ist ein weiteres Beispiel dafür, dass die Bühne im Shakespeare's Globe - und damit ist nicht nur die additive Bühne gemeint - als interaktive Fläche gebraucht wird. Die verbale und gestische Adressierung des Publikums lässt sich auch an anderen Beispielen beschreiben. Diese Produktion ist durchzogen von Anspielungen auf Kreise, die mit der Form des Theatergebäudes vergleichbar sind. Referenzen, wie zum Beispiel der Kreidekreis, die eben beschriebene Andeutung von Jaques und auch die runde Form der Säulen kreieren den Eindruck, dass sie die Form des Theaters widerspiegeln und diese dadurch hervorheben. Der Kreis ist demnach ein Motiv, das sich durch die ganze Produktion zieht.

Es sind vor allem die Figuren Jaques und Touchstone, die immer wieder Unterredungen mit dem Publikum führen. Dabei ist diese Interaktion nicht nur auf das Wort reduziert. Die Figur des Hofnarren Touchstone ist dabei besonders hervorzuheben. In der ‚drammatis personae‘ wird er einfach als „a clown“⁶⁴ bezeichnet, eine Figur, deren Existenz sich aus Unterhaltung und Komik ergibt. Shakespeares Figur ist nicht nur wortgewandt und wild gestikulierend. Der Dichter hat in seinem Text wenige Regieanweisungen hinterlassen, demnach offen ist auch die Ausführung der Gestikulation der Figuren. Im Fall Touchstones gibt es einige Szenen, in denen er mit

⁶² siehe ebenda, S. 213.

⁶³ Diese Aktion findet zwischen 43:55 bis 44:06.

⁶⁴ siehe ebenda, S.145.

den groundlings zu interagieren beginnt, was bei dem Publikum erheiternde Reaktionen hervorruft.

Am Beginn des zweiten Teils der Produktion werden mehrere Musikstücke von den Musikensemble gespielt. Diese dienen vermutlich zur Unterhaltung des Publikums und zur Erhaltung der guten Stimmung in der Pause. Nach den Musikstücken betritt Touchstone durch eine Falltür in der Mitte der Plattformbühne die Spielfläche. Er unterhält das Publikum durch spielerische Tanzeinlagen und macht Bocksprünge. Seine Figur integriert in Folge dieser Unterhaltungsstücke das Publikum einmal mehr, indem er den Zuschauern seine Hand entgegenstreckt und diese ermutigt, sie zu schütteln.⁶⁵ Zwei Mal traut sich aus dem Publikum niemand die Hand zu nehmen, bei dritten Mal versucht ein Zuschauer den Clown zu berühren. In diesem Moment zieht der Schauspieler provokant seine Hand weg und macht eine Geste, die klarstellt, dass er den Zuschauer reingelegt hat. Zwei Punkte sind in dieser Szene zu beachten. Erstens ist es keine spontane Interaktion, die stattfindet, sondern eine geplante, die dazu dient die Zuschauer zu unterhalten und mit großer Wahrscheinlichkeit in jeder Vorstellung vorkommt. Zweitens scheint es, als träte der Schauspieler aus seiner Figur heraus, damit sich diese Interaktion ereignen kann. Der Grund dafür ist, dass die Interaktion im Rahmen des Stückes möglicherweise nicht leicht bewerkstelligbar ist. Der Unterhaltungscharakter dieser Aktion ist deutlich und scheint der primäre Grund für diese zu sein, da sie nichts zum Handlungsverlauf des Stückes beiträgt. Die Interaktion ist in diesem Falle nicht von der Spielfläche oder der additiven Bühne abhängig.

Eine weitere Figur, die vermehrt auf Zuschauerintegration angelegt ist, ist Jaques. Die Einführung dieser Figur erfolgt in Minute 40, in der er auf der unteren Galerie auf einem Holzgerüst, das ein Teil des Theatergebäudes ist, sitzt.

⁶⁵ Diese kurze Aktion findet zwischen 1:21:40 und 1:21:54 statt.



Abb. 3 41:04 Jaques sitzt auf der untersten Galerie.

Die Reaktionen der Zuschauer um ihn herum sind auf der Aufnahme gut erkennbar. Sie wirken sehr amüsiert. Die Figur benützt in dieser Szene nicht nur den yard, um letztendlich durch die additive Bühne auf die Spielfläche zu gelangen, sondern verwendet auch einen sonst nicht als Spielfläche geeigneten Teil des Theatergebäudes als ihre Bühne. Diese Aktion hebt Jaques Bedeutung für das Publikum hervor, da es keine räumliche Trennung zwischen dem Ort seines Schauspiels und dem Ort des Zusehens gibt. Der Schauraum des Publikums wird um den Zuschauerraum erweitert. Es scheint, als wäre die Figur wie geschaffen, um kontinuierlich eine Verbindung zum Publikum aufzubauen, da viele ihrer Aktionen an die Zuschauer gerichtet sind.

Ein weiteres hervorzuhebendes Beispiel findet sich kurz nach der eben beschriebenen Szene. Wenige Minuten später hält Jaques eine Rede, bei welcher er sich durch den Zuschauerraum bewegt. Es wurde bislang auf einige Szenen eingegangen, in denen die Benutzung des Stehparterres durch Schauspieler beschrieben wurde. Doch diese Aktion von Jaques ist speziell, weil er die Zuschauer so stark in seine Rede integriert, dass er eine Zuschauerin fast berührt. Er spricht über Frauen und deutet im Zuge seines Vortrags direkt auf eine ausgewählte weibliche Person, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit angesprochen fühlt. Dabei geht es weniger darum, dass die Zuschauerin aufgrund des Textes direkt adressiert wird, sondern vielmehr, dass sie sich durch die Gestik des Schauspielers als ein Teil der Aufführung versteht. Ebenso gelingt

es Jaques eine zweite Zuseherin Momente später in sein Schauspiel mit einzubeziehen.⁶⁶ Jaques schafft es an mehreren Stellen, die Zuschauer zu amüsieren, indem er diese direkt anspricht. Er macht dies, ähnlich wie Touchstone, durch Wort und Gestik und trägt damit dazu bei, dass die Zuschauer nicht nur durch die Geschehnisse auf der Bühne unterhalten werden, sondern durch die geplanten, kurzen Aktionen, die sich im Zuschauerraum zutragen. Es ist immer der yard, der für diese besonderen Handlungen verwendet wird und die Besonderheit wird durch die geteilte Raumnutzung unterstrichen. Der Ort des Zusehens wird in einen Ort der Handlung verwandelt. Eine Verschmelzung der beiden Bereiche ist die Folge.

An dieser Stelle möchte ich nochmal zu der Interpretation zurückkehren, laut welcher die Zuschauer bei dieser Produktion wie eine Repräsentanten des Waldes von Arden wirken. Dieser Eindruck wird durch Jaques unterstrichen, der das Stehparterre wie einen Wald benutzt, in dem er auftauchen und wieder verschwinden kann. Auch Rosalind und Orlando sind dabei zu beobachten, wie sie einmal durch den Wald der Zuschauer rennen und sich dabei wie Verliebte verhalten. Diese Impression wird vor allem durch die Spaziergänge von Jaques und durch die visuell dargestellten Waldwege der additiven Bühne kontinuierlich verstärkt. Durch die additive Bühne und die Benutzung des yards wird demnach eine imaginäre Welt geschaffen, in der die Zuschauer als ein fixer Bestandteil gewertet werden können. Sie sind notwendig, um die Illusion aufrecht zu erhalten. Dies führt zu einer Aufwertung des Zuschauerraumes im Rahmen dieser Produktion, in der die Zuschauer eine aktive sowie eine metaphorische Aufgabe haben. Die Zuschauer sind keine passiven Beobachter mehr.

Als Orlando seine Verse im Wald verteilt, werden von den oberen Galerien Blätter abgeworfen, die die Verteilung der Liebesbriefe im Wald symbolisieren. Einmal mehr wird hier vor allem das Stehparterre in die Illusion eingefügt. Diese Aktion integriert die Galerien in die Handlung, was im Rahmen der vier besprochenen Inszenierungen ein Unikum ist. Ein anderes Beispiel hat gezeigt, dass auch das Theatergebäude als Spielfläche verwendet wurde. Alles bisher Besprochene berücksichtigend, wird ersichtlich, dass diese Inszenierung reich an innovativen Formen der Raumnutzung ist.

Der Wald von Arden in *As you like it* ist nicht der einzige, der im Zuge dieser Arbeit diskutiert wird. In *Love's Labour's Lost* ist auch ein Wald ein Ort des

⁶⁶ Diese kurze Aktion findet zwischen 48:54 bis 49:26 statt. Es ist durch den Schnitt nicht klar ersichtlich, ob der Schauspieler die Zuschauerin tatsächlich berührt. Es wird jedoch dieser Anschein erweckt.

Geschehens, was zu einem Vergleich in der Interpretation einlädt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in dieser Produktion von *As you like it* die Räume auf sehr vielfältige Weise verändert und genutzt werden.

4. *Love's Labour's Lost* (2009)

4.1. Die *Love's Labour's Lost* Produktion von 2009

Dominic Dromgooles Produktion *Love's Labour's Lost* von 2009 basiert auf einer Inszenierung, die schon 2007 konzipiert und im Shakespeare's Globe aufgeführt wurde. Es ist nicht möglich zu sagen, welche Änderungen es zwischen der Produktion 2007 und der von 2009 gab, außer den nachweisbaren Veränderungen in der Besetzung.⁶⁷ Auf Produktionsfotos von 2007,⁶⁸ die in Püplichhuysens Diplomarbeit einsehbar sind, lässt sich erkennen, dass es sich bei dem Bühnenbild bei den beiden Produktionen um dasselbe handelt. Bei dieser Analyse wird nur noch von der Produktion von 2009 gesprochen, die für die DVD aufgezeichnet wurde.

Der Titel von Shakespeares *Love's Labour's Lost* reflektiert eines der Hauptaugenmerke des Stückes: das der Sprache. Das Wortspiel mit den dreifachen ‚L‘ verweist auf den spielerischen Charakter des Stückes und dabei auch auf dessen Handlung. Es ist auffällig, dass bei vielen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Stück die Analyse der komplizierten Sprache zu Recht im Vordergrund steht. In dieser Inszenierung ist Jonathan Fensom für das Bühnenbild verantwortlich. Die Dekoration sowie die additive Bühne können als ein Handlungsträger gedeutet werden, wie später ausführlich dargestellt wird.

Bei dieser Inszenierung wurde auf der DVD auf eine Einführungssequenz verzichtet. In den ersten Einstellungen ist ein Ensemble von Musikern mit traditionellen Musikinstrumenten zu sehen, die sich auf der additiven Bühne platzieren und dort Lieder spielen. Eine Vorstellung des Theaterhauses ist nicht vorhanden. Dafür wird in den ersten Momenten der Fokus auf die Musik gelegt, die in dieser Inszenierung von Wichtigkeit ist. Die Orientierungshilfe für den Zuschauer, die durch die Einführungssequenz von *As you like it* gegeben war, findet sich in *Love's Labour's Lost* nicht. Die letzte Einstellung am Ende der Inszenierung zeigt auch nicht des Leeren des Zuschauerraumes, sondern das kreisrunde Dach des Theaters und den Nachthimmel. Durch die Beleuchtung des Theaterinnenraumes während der Inszenierung und die Dunkelheit wird bereits am Anfang klar, dass es sich bei der aufgenommenen

⁶⁷ Nachweis für 2007: <http://www.shakespearesglobe.com/education/discovery-space/previous-productions/love-labour-lost>; Nachweis für 2009: <http://www.shakespearesglobe.com/education/discovery-space/previous-productions/love-labour-lost-1>

⁶⁸ siehe: Anhang von Püplichhuysens Diplomarbeit *Renaissance and Revolution?*

Aufführung um eine Abendvorstellung handelt. Die Länge der Inszenierung ist gemäß der des DVD-Filmes 2 Stunden 46 Minuten mit einer Pause. Die Kostüme sind jakobinisch-elisabethanisch und verweisen damit auf die Ästhetik der Renaissance.⁶⁹ Sie sind traditionell konzipiert, unterstreichen die Ständezugehörigkeit der Figuren und deuten teilweise auf die Pärchenkonstellationen im Stück hin.⁷⁰

Rezensionen zu dieser Inszenierung gibt es wenige, da hauptsächlich über die Produktion im Aufführungszyklus 2007 geschrieben wurde. In diesen Rezensionen wird kaum auf die Bühnenform eingegangen, obwohl sie für beide Produktionen gleich bleibt. Es ist abermals Lyn Gardner von *The Guardian*, die in diesem Zusammenhang folgende Bemerkung macht:

„The production spills out into the yard courtesy of Jonathan Fensom's zigzag catwalk design, which takes the play straight into the heart of the audience. As so often is the case at the Globe, it is the audience who lift the production rather than vice versa, but that is nothing to complain about.“⁷¹

Er erwähnt dabei eines der Kernstücke dieser Produktion: den Verlauf zweier Stege, die durch das Stehparterre führen. Diese Eigenheit wird im Kapitel über die additive Bühne genauer behandelt. Gardner bemerkt den Umstand, dass es vor allem die Zuschauer sind, die das Besondere dieser Inszenierung hervorrufen. Die Wichtigkeit des Publikums als formendes Element der Aufführung wird beschrieben. Gardners abschließender Satz bezieht sich auf die Tatsache, dass dies nicht als Negativum gewertet wird. Dies ist selbstverständlich eine Meinungsäußerung, die als subjektiv beurteilt werden muss. Die Wichtigkeit der Zuschauer und die spezielle Form der additiven Bühne in dieser Inszenierung wird, wie in *As you like it*, in dieser Arbeit im Detail behandelt werden.

4.2. Das Schlachtfeld der Liebenden

In *Love's Labour's Lost* gibt es wie in *As you like it* keine genaue Handlungsortsvorgabe. Diesem Stück sind keine Regieanweisungen beigelegt, die über den Ort der Handlung Auskunft geben. Im ersten Akt wird lediglich das Wort ‚court‘ zur räumlichen Bestimmung des Handlungsortes verwendet. Es sind keine näheren Beschreibungen dieses Hofes vorhanden, allerdings lässt der Umstand, dass eine der

⁶⁹ siehe Pülplichhuysen, *Renaissance and Revolution?*, S. 116.

⁷⁰ siehe ebenda, S.117.

⁷¹ siehe Gardner, "Love's Labour's Lost".

Figuren der König von Navarre ist, darauf schließen, dass sich dieser an einem solchen aufhält. Durch diese offen gelassene Angabe den Ort betreffend, lässt das Stück viel Interpretation bei den Überlegungen zum Ort der Handlung zu. Dominic Dromgoole hat sich dazu entschieden, den Fokus auf einen Handlungsort zu legen, der erst später genannt wird. Bevor auf die Textstellen eingegangen wird, die diesen beschreiben, möchte ich die Gestaltung des Bühnenbildes von *Love's Labour's Lost* näher beschreiben.

Der erste Eindruck, der beim Anblick der Bühne und der sich dort befindenden Dekoration entsteht, ist, dass es sich um einen Ort in der Natur handelt. Es sind mehrere weißer Tücher und Banner als Teile des Bühnenbildes vorhanden, die mit Illustrationen von Bäumen bemalt sind. Diese Tücher vermitteln einen sehr komfortablen und freundlichen Eindruck, anders als die schwarzen Tücher des ersten Teils von *As you like it*. Der Ort wirkt von Anfang an energetisch und frühlingshaft und spiegelt dabei die Energie und Dynamik des Stückes wider, welche sich durch das Zusammenspiel der Figuren und der verzweigten Handlungssträngen ergeben. Die Farbwahl ist kongruent mit dem komödiantischen Wesen und dem Ton dieses Stückes. Die Weichheit und die fließende Bemalung sind ein Indiz dafür, dass sich im Verlauf des Stückes nichts Böses zutragen wird. Dieser Eindruck täuscht nicht.



Abb. 4. 00:39 Der erste Eindruck der Bühne

An den Spitzen der fixierten Säulen sind zwei Banner befestigt, die diese wie Bäume wirken lassen. An den unteren Enden der beiden Säulen sind ebenfalls

Bemalungen zu sehen, die Grasgewächse oder Ähnliches darstellen. Das Geschehene ereignet sich demnach in einem Park, was einen Gegensatz zu dem oben beschriebenen Hof darstellt. Jedoch kann argumentiert werden, dass der Hof nie detailliert beschrieben wird und dass sich in den Dialogen keine Verweise auf das Aussehen von diesem befinden.

Die Darstellung der Natur kann mit der von *As you like it* verglichen werden. Während die Natur durch die Holzsäulen, die offensichtlich Holzstämme repräsentieren, angedeutet wird, so sind es die Zeichnungen von Zweigen und Blätter, die den Ort der Handlung in *Love's Labour's Lost* auf der Bühne darstellen. Es gibt in dem Stück keinen Ortswechsel und die gesamte Handlung trägt sich „auf dem freien Feld“⁷² zu. Dass der handlungstragende Ort ein Wald ist, wird nicht so eindeutig beschrieben wie in *As you like it*. Der Wald von Arden wird unverkennbar zum zentralen Ort im Stück. Eine so genaue Definition findet sich in *Love's Labour's Lost* nicht. Es wird jedoch von einem ‚park‘ gesprochen, in welchem sich die vier Protagonistinnen niederlassen und wo folglich alle Szenen stattfinden. Dies wird in der Produktion durch das sich nicht verändernde Bühnenbild dargestellt.

Als die vier Frauen eintreffen, machen sie ihr Begehren bekannt, am Hof des Prinzen zu verweilen. Sie warten „in the field“⁷³ auf den Beschluss des Prinzen, ob er ihnen Unterkunft gewährt oder ihnen eine Absage erteilt. Er erscheint mit seinen drei Gefährten persönlich, um die Damen willkommen zu heißen, lädt sie aber nicht dazu ein, seinen Hof zu betreten. Der Handlungsort ist von nun an der Ort in der Natur, der durch das Bühnenbild dargestellt wird. Die Bäume deuten darauf hin, dass es sich mehr um einen Park als um ein Feld handelt. In *The Arden Shakespeare Love's Labour's Lost* wird ‚field‘ mit „open country, battleground“⁷⁴ übersetzt. Die Bezeichnung Schlachtfeld ist im Hinblick auf die Thematik des Stückes als Kampf der Geschlechter sehr treffend. Das Stück enthält eine hohe Anzahl an Vokabular, das mit Kriegsführung zusammenhängt und im Kontext von Liebe von den Figuren verwendet wird. Ein Beispiel dafür ist Armados Rede im ersten Akt:

⁷² siehe Püplichhuysen, *Renaissance and Revolution?*, S. 119.

⁷³ siehe *Love's Labour's Lost*, S. 148.

⁷⁴ siehe ebenda, S.148.

„I will hereupon confess I am in love. And as it is base for a soldier to love, so am I in love with a base wench. If drawing my sword against the humour of affection would deliver me from the reprobate thought of it, I would take desire prisoner and ransom him to any French courtier for a new-devised curtsy. I think scorn to sigh; methinks I should outswear Cupid. Comfort me, boy. What great men have been in love?“⁷⁵

Diese Textstelle illustriert, wie im Stück über Liebe gesprochen wird. Es ist weit entfernt von der romantischen Liebe, die beispielsweise in *Romeo and Juliet* von den Protagonisten deklariert wird. Der Kampf wird in *Love's Labour's Lost* vor allem verbal ausgetragen, wobei die Frauen ihren Gegenspielern in vielen Aspekten überlegen scheinen. Diese Schlacht findet auf der Bühne statt, die deshalb auch als Schlachtfeld bezeichnet werden kann. Das Bühnenbild erweckt mehr den optischen Eindruck eines Parks als des eines offenen Feldes. An beiden vorderen Ecken der Plattformbühne, also jenen, die in das Publikum hineinreichen, sind zwei kleine Podeste angebracht. Diese wirken wie Sitzgelegenheiten, die in einer Parkanlage platziert wurden. Zwei weitere Podeste finden sich hinten an der Rückwand. Im Laufe der Produktion werden sie mehrmals von den Figuren verwendet, um intimere Räume für kurze Szenen zu schaffen.

Die Rückwand wird in dieser Inszenierung mehr in die Handlung integriert als in *As you like it*. Dies geschieht vor allem durch die Verwendung des sich an der Rückwand befindenden Balkons. Sie dient insbesondere als Spielplattform für das Musikensemble. In einer Szene in Akt 4 wird die Scheinheiligkeit des Königs und seinen drei Lords aufgedeckt.⁷⁶ Die Szene ist sehr komisch inszeniert und erzeugt höchste Belustigung beim Publikum. Die beiden äußeren Vorhänge, die die Rückwand teilweise verhängen, werden im Laufe dieser Szene nach innen verschoben, um den Figuren eine Versteckmöglichkeit zu bieten. Des Weiteren klettert Berowne auf einer Leiter hinter einem der Vorhänge in die Höhe und setzt sich auf dem Balkon hin, um das Geschehen zu beobachten. Diese Inklusion des Balkons ist einmalig in der Produktion. Es werden in der Szene einige andere Bühnenelemente als Versteckmöglichkeit von den Figuren verwendet. Der schon erwähnte Vorhang wird vom König und von Berowne gebraucht, die fixierten Säulen vom König und von Longaville und das rechte Podest von Longaville.⁷⁷ Die Komik dieser Szene entsteht unter anderem durch das gekonnte Einsetzen dieser Bühnenelemente. Alles zur

⁷⁵ siehe *The Arden Shakespeare Love's Labour's Lost*, S. 135.

⁷⁶ Dies ist ab Minute 1:15:00 auf der DVD zu sehen.

⁷⁷ Rechts aus der frontalen Sicht der Zuschauer.

Verfügung Stehende wird von den Männern als Versteck genutzt, teilweise auch von zwei Figuren gleichzeitig. Das Podest ist ein schlecht gewählter Ort eines Versteckes und doch wird es von Longaville in seiner Verzweiflung als solches verwendet. Er kauert neben dem Podest und muss akzeptieren, dass Dumaine in seiner Liebestollheit auf seinen Rücken steigt und ihn dabei nicht bemerkt. Diese Szene ist ein Höhepunkt der Produktion und zeigt die Möglichkeiten der Raumnutzung im Shakespeare's Globe. Die Bühne wirkt wie ein Spielplatz für die Figuren, die diesen kreativ nutzen. Es muss im Zusammenhang mit dieser Szene kurz auf deren Machart auf der DVD aufmerksam gemacht werden. Die Aufnahmen zeigen alle Handlungen, sodass sie für das Filmpublikum verständlich sind, und auch die Schnitte sind nachvollziehbar. Die Geschehnisse werden chronologisch gezeigt. Berowne ist von der Handlung aufgrund seines Versteckes weitgehend ausgeschlossen. Er fungiert als Beobachter von oben und nimmt eine ähnliche Position wie das Galerienpublikum ein. Dennoch können die Handlungen der Einzelnen immer nachvollzogen werden, was bei der Dichte der Aktionen hervorzuheben ist.

Es existiert noch eine weitere Bedeutungsebene der Ästhetik dieser Inszenierung. Dorothee Püplichhuysen beschreibt einige Elemente der Produktion, die auf das Zeitalter der Renaissance hinweisen. Dazu gehört unter anderem die Abbildung eines heliozentrischen Kreises mit der Erde als Mittelpunkt des Universums.⁷⁸ Diese Zeichnung befindet sich auf der Rückwand des Balkons, wie auf Abbildung 1 erkennbar ist. Dorothee Püplichhuysen schreibt über die Inklusion dieser Renaissance Referenz:

„Dies ist ein ironischer Kommentar auf die noch mittelalterliche Wertvorstellung, da Kopernikus im Jahr 1543, entgegen der verbreiteten Auffassung, wissenschaftlich beweisen konnte, dass nicht die Erde, sondern die Sonne im Zentrum des Kosmos steht. [...] Dies erschüttert zwar einerseits das Weltbild des Menschen, impliziert andererseits aber auch den fundamentalen und allumfassenden Umbruch, der in der Epoche der Renaissance seine Manifestation findet.“⁷⁹

Diese Anspielung auf die Renaissance lässt die Inszenierung in einem sehr klassischen Sinn deuten. Dennoch stellen die Nutzung der Bühne und vor allem der Einsatz der additiven Bühne eine große Veränderung von der ursprünglichen

⁷⁸ siehe Püplichhuysen, *Renaissance and Revolution?*, S. 120.

⁷⁹ siehe ebenda, S. 120. An der Stelle, an dem in diesem Zitat ein Auslassungszeichen eingefügt ist, befindet sich im Originaltext der Verweis auf Brotton: *The Renaissance*, S. 99. Brotton, Jerry: *The Renaissance. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2006.

Raumnutzung im historischen Globe dar. Püplichhuysen findet in den Kostümen ein weiteres Zeichen, das in der Produktion auf die Ästhetik der Renaissance hindeutet.⁸⁰

In *Love's Labour's Lost* werden wenige Requisiten verwendet. Zu beobachten ist der Einsatz von Reh- und Hirschpuppen aus Pappmaché, die vor dem eigentlichen Beginn der Haupthandlung des Stückes eingesetzt werden. Die Wildstappuppen werden von den Schauspielern zweier Nebenfiguren aus dem Stück betätigt und schaffen durch ihre Anwesenheit die Illusion sich in der Natur zu befinden. Da sich Hirsche und Rehe auf Feldern sowie im Wald aufhalten, tragen sie nicht zu einer näheren Bestimmung des Handlungsortes bei. Die Puppen haben mehrmalige Auftritte und begleiten so die Handlung. Sie repräsentieren eine der wichtigsten Thematiken im Stück: die Jagd. Denn sowohl die weiblichen Figuren als auch die männlichen werden bei der Jagd gezeigt. Diese Puppen sind ein interaktives Element der Inszenierung und schaffen eine Nähe zum Publikum, was in dem Kapitel über den Zuschauerraum noch einmal analysiert wird.

Abschließend lässt sich behaupten, dass das Bühnenbild und der Einsatz der Plattformbühne in *Love's Labour's Lost* nicht übertrieben wirken. Durch den Ausschluss von Requisiten und der Inklusion des Bühnenbildes in der Inszenierung wird die Illusion erzeugt, sich einerseits auf dem freien Feld, aber andererseits auch in einem Park zu befinden. Das Kernstück der Bühne ist jedoch die additive Bühne, die wiederum eine zusätzliche Bedeutungsebene schafft.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal zum Anfang des Stückes zurückkehren, der bei dieser Produktion im Zeichen der Musiker steht. Nachdem das Musikensemble die Musiknummern beendet hat, tritt die Darstellerin der Figur Moth auf den Balkon und adressiert die Zuschauer mit der folgenden Rede:

„Ladies and gentlemen, welcome to the court of Navarre. So as not to startle the deer please switch off all of your mobile phones and please do not sit down in the king of Navarre's knotted garden. Enjoy the show.“⁸¹

Die Schauspielerin begrüßt in dieser nicht im Originaltext vorkommenden Rede das Publikum am Hof des Königs und macht, ganz den Konventionen der heutigen Theater entsprechend, auf das Ausschalten der Mobiltelefone aufmerksam. Sie bewerkstelligt es in dieser kurzen Ansprache, den Ort des Geschehens zu benennen und eine Erklärung für die Stege abzugeben. Denn die additive Bühne, die im folgenden

⁸⁰ vgl. ebenda, S. 116.

⁸¹ Diese kurze Rede findet sich auf der DVD von Minute 3:36 bis 3:46.

Kapitel beschrieben und analysiert wird, ist der ‚knotted garden‘. Das ist eine Referenz, die im Hinblick auf das schon beschriebene Bühnenbild nur allzu verständlich wird. Das zeigt auch das folgende Kapitel.

4.3. Die gezackten Stege der additiven Bühne

Die additive Bühne dieser Produktion ist auffälliger gestaltet als in *As you like it*. In beiden Produktionen wurden Holzgerüste an der Plattformbühne angebracht und damit die Spielfläche der Schauspieler um einige Meter vergrößert. In *Love's Labour's Lost* sind einige Unterschiede zur schon besprochenen additiven Bühne erkennbar.

Die signifikanteste Eigenheit dieser Bühne ist unbestreitbar ihre Form. Es gibt auf der DVD keine Aufnahme, die die additive Bühne im Detail zeigt. Die Bühne wird in den Aufnahmen visuell nie hervorgehoben und erlangt somit wenig Beachtung. Dies kann mit der fehlenden Erwähnung in den Rezensionen verglichen werden. Der Leser der Rezensionen kann ohne eine Erwähnung nicht von der besonderen Bühnenform wissen. Beim Betrachten der Aufzeichnung wird der Eindruck erweckt, dass dem Heimpublikum die Besonderheit der Bühne automatisch bewusst ist, da die Bühne in keiner Aufnahme in den Vordergrund gestellt wird. Lediglich in der Überblicksansicht, die in Abbildung 4 zu sehen ist, wird sie gezeigt. Durch diese fehlende visuelle Einführung prägt sich die additive Bühne nicht in dem Ausmaß in das Gedächtnis des Heimpublikums ein, wie es möglich wäre, um ihre Dynamik im Stück zu verstehen. Insbesondere bei dieser Filmproduktion lässt sich diesbezüglich ein Mangel feststellen. Der Zuschauer im Shakespeare's Globe kann sich jederzeit von der Struktur und den Effekten der additiven Bühne vor Ort überzeugen. Diese Möglichkeit hat das Heimpublikum nicht. Anders als in *As you like it*, bei dem die additive Bühne in der Einführungssequenz visuell vorgestellt wird, liegt der Fokus, wie schon erwähnt, auf der Einblendung von Musikinstrumenten und der Platzierung der Musiker. Es findet keine visuelle Hervorhebung der Bühne statt, obwohl diese der eigentliche Blickfang der Inszenierung ist. Es ist beim Vergleich der beiden Produktionen auffällig, wie unterschiedlich die Präsentation der Räume erfolgt. Während bei *As you like it* eine visuelle Einführung in die Räume, also den Theaterraum sowie Bühnen- und Zuschauerraum erkennbar ist, ist in *Love's Labour's Lost* der musikalische Einstieg in die Produktion gewählt, der auf eine mögliche Unwissenheit eines Heimpublikums keine Rücksicht nimmt. Aus der Perspektive der Zuschauer betrachtet wird bei dieser

Produktion weniger mit den Einstellungen experimentiert. In *As you like it* gab es, dies wurde durch die gezeigten Screenshots betont, etliche Einstellungen und Perspektiven, die das Raumerlebnis aufbrechen und andere Blickwinkel auf die Bühne und den Zuschauerraum ermöglichen. Dieser Umstand macht die Aufnahmen von *As you like it* zu einem bemerkenswerteren räumlichen Erlebnis für das Heimpublikum.

Die additive Bühne in dieser Produktion setzt sich abermals aus mehreren Elementen zusammen. Diesmal sind es zwei Stege, die diesmal gezackt in den Zuschauerraum hinführen. Die Bezeichnung als „zigzag catwalk“⁸² ist insofern treffend, weil die beiden Stege tatsächlich wie ein Laufsteg von den Figuren genützt werden. Diese expandierte Spielfläche wird in der Inszenierung oft verwendet. Der Schauraum der Zuschauer erweitert sich dadurch um einige Meter. Aufgrund dieser Laufstege ist eine Teilung des Stehparterres gegeben. Diesmal ist die vorgegebene Form des Stehparterres, in denen sich die Zuschauer einfinden müssen, räumlich sehr eigenwillig. Auf dem folgenden Bild ist erkennbar, wie sich ein Teil des Publikums beinahe an die Stege schmiegen muss, um Raum zum Stehen zu finden.



Abb. 5. 12:31 Das Publikum im Stehparterre

Weiter ist auf dieser Abbildung zu sehen, dass die groundlings die additive Bühne nicht nur umstellen, sondern regelrecht belagern und dadurch beinahe in die Bühne integriert worden sind. Durch die gezackte Form der additiven Bühne werden Plätze in der Mitte der beiden Stege geschaffen, die exklusiv sind. Der beschränkte

⁸² Siehe in der Rezension von Lyn Gardner im Kapitel 6.1.

Platz kann für die Zuschauer beengend wirken. Die Besucher in diesem Bereich können als ‚exklusive groundlings‘ bezeichnet werden. Der Spielraum der Darsteller wird von den groundlings als Anlehn- und Stützmöglichkeit verwendet und dies wird durch die additive Bühne ermöglicht. Der Effekt, den diese additiven Bühnenelemente bewirken, ist eine deutliche Nähe zu den Zuschauern. Sie ist durch die Plattformbühne ohne der additiven Bühne zwar auch gegeben, aber hier wird diese Nähe noch eindeutiger, weil sie an mehreren Orten für noch mehr Zuseher besteht. Die Wege, die die Schauspieler auf diesen Stegen zurücklegen, sind deutlich länger als im Vergleich zu *As you like it* und das Resultat davon ist, dass sich die Schauspieler häufiger inmitten der Zuschauer befinden. Dies erhöht den Unterhaltungsfaktor der Produktion, nicht nur für die Zuschauer im Stehparterre, sondern auch für die in den Galerien. Es herrscht ständige Bewegung unter den Schauspielern und dadurch, dass es sich bei den vier handelnden Pärchen um eine große Anzahl an Figuren handelt, die oft gleichzeitig auf der Bühne agieren, kann diese zusätzliche Spielfläche häufig eingesetzt werden und wirkt nicht überflüssig. Die Aktionen, die sich inmitten der Zuschauer zutragen, sind so inszeniert, dass sie sehr gut in die Komödie passen, weil sie diese durch Ortswechsel und der Benutzung der additiven Spielfläche sehr schwungvoll machen.

Diese additive Bühne ist in ihrer Anordnung sowohl unkonventionell als auch konventionell. Letzteres weil sie eine klassische Verlängerung der Bühne darstellt. Eine Bühne durch Stege zu erweitern ist eine naheliegende Entscheidung und dennoch wird klar, dass die Vergrößerung der Spielfläche nicht das einzige Ziel dieser additiven Bühne ist. In *As you like it* wurde deutlich, dass die Stege die metaphorische Bedeutung eines Waldes in dieser Produktion hatten und zugleich den Blick auf die groundlings veränderten, die auch metaphorisch betrachtet werden konnten. *Love's Labour's Lost* lädt in diesem Punkt zu einem Vergleich ein, da sich die additiven Bühnen scheinbar ähneln. Hier lässt sich die Innovation und Vielfältigkeit dieser Bühnenform erkennen. Die Stege haben in *Love's Labour's Lost* eine andere Bedeutung als in *As you like it*. Der gezackte Verlauf der Stege ist opulent und zieht unmittelbar Aufmerksamkeit auf sich. Die Holzwege sind länger und breiter und bieten, anders als in *As you like it*, eine Sitz- und Aufenthaltsmöglichkeit für die Figuren im Stück. Als solche werden sie in der Inszenierung auch häufig verwendet. Die beiden Holzwege funktionieren wiederum als Auf- und Abgänge, wobei sie nicht so oft als solche in Anspruch genommen werden wie in *As you like it*. Dies ist einer näheren Betrachtung wert. Die Stege in *As you like it* sind so angeordnet, dass sie als Verlängerungen der Bühne in Richtung zweier Ein- und

Ausgänge des Theaters betrachtet werden können. Sie wirken durch ihren geraden Verlauf wie direkte Verbindungsstücke zu diesen und können somit in funktioneller Hinsicht als Hilfe für Auf- und Abgänge auf die Bühne gedeutet werden. Die Treppen am Ende der Stege sind wiederum ein Indiz dafür, dass diese tatsächlich eine solche Funktion haben. In *Love's Labour's Lost* lässt sich dies nicht so eindeutig feststellen. Es sind zwar auch Stege, aber gleichzeitig auch Aufenthaltsmöglichkeiten, die von den Figuren als solche verwendet werden.

Anders als in *As you like it* sind optische Verzierungen auf der additiven Bühne angebracht. Diese haben in Bezug auf die Thematiken des Stückes eine eindeutige Bedeutung, auf die später noch genauer eingegangen wird. Die Stege aus *As you like it* sind aus Holzbrettern gefertigt. Sie sind im Stil der Inszenierung sehr natürlich gehalten, und es ist für die Produktion bedeutend, dass sie als Holzstege erkennbar sind, um den ästhetischen Eindruck eines Waldes zu unterstreichen. Es wurde schon darauf aufmerksam gemacht, dass bei der Darstellung der Natur in beiden Inszenierungen große Unterschiede bestehen. Die Stege in *Love's Labour's Lost* schaffen indes eine Verbindung zwischen der Plattformbühne und der additiven Bühne, die sehr eigenwillig und funktional sind. Die Verzierungen, die auf dünnen Holzplatten gemalt sind, überbrücken die additive Bühne und die Plattformbühne. Dies dient vor allem der optischen Verbindung der beiden Bühnen.⁸³ Die Muster, die auf den Holzplatten angebracht sind, erinnern an ein Design, das von Thomas Hill in *The gardeners labyrinth* 1577 gezeichnet wurde.⁸⁴ In diesem Teil der *Introduction* in *The Arden Shakespeare* wird das Knotendesign aus den Zeichnungen des Künstlers Thomas Hill mit dem Stil der Komödie verglichen:

„*Love's Labour's Lost* is a play that delights in the use and abuse of language. Full of parallels and patterns, it is often compared to Amado's 'curious-knotted garden' (1.1.239) in which arrangement and ornament are ends in themselves [...] Its characteristic style shows a pleasure not just in carefully worked-out and formal structural devices [...] or in playful punning, rhyming and metrical experimentation, but in the verbal texture of repetition and allusion.“⁸⁵

⁸³ Im Anhang von Pülichhuysens Diplomarbeit gibt es eine Anzahl von Fotografien, auf denen erkennbar ist, dass es dünne Holzplatten sind, die einzeln aneinandergesetzt eine optische Einheit ergeben. Durch diese Platten entsteht eine Erhöhung, die auf den DVD Aufnahmen nicht erkennbar sind.

⁸⁴ Dieses Bild ist in *The Arden Shakespeare Love's Labour's Lost* auf Seite 47 in der ‚Introduction‘ einsehbar.

⁸⁵ siehe Shakespeare, *The Arden Shakespeare, Love's Labour's Lost*, S. 47-48.

Die Komplexität der Sprache spiegelt sich folglich in dem Bühnenbild wider, in dem die Ornamente auf der Bühne einen Kommentar auf den labyrinth-artigen Charakter der Sprache im Stück repräsentieren. Die Verzierungen auf der additiven Bühne zeigen die Knoten, die für Renaissance-Gärten konzipiert wurden. In dieser Hinsicht wird der Eindruck, sich in einem Park zu befinden, weiter bestärkt und die Ästhetik des Stückes in Bezug auf die Renaissance um ein Element erweitert. Die optische Annäherung der Zeichnungen an ein Labyrinth wird durch die gezackte Form der additiven Bühne bekräftigt, die als Ecken eines Gartenlabyrinths gedeutet werden kann. Wie auch in *As you like it* schafft die additive Bühne in dieser Inszenierung mehrfache Bedeutungsebenen und ihre Funktion kann nicht nur auf die räumliche Erweiterung der Bühne beschränkt werden. Es ist der Umgang mit dem neu kreierten Raum, der dieser Produktion zu einer Spannung verhilft, die ohne die additive Bühne nicht zustande kommen könnte.

In Minute 25:29 in der Produktion findet sich eine kleine Aktion, in der die additive Bühne sehr eigenwillig verwendet wird. Dabei springt Don Armado, der den anderen Figuren im Verhältnis sehr unterlegen ist, von einem Steg auf den anderen. Don Armado deutet den sich dort befindenden exklusiven *groundlings* auf die Seite zu weichen und diese folgen ihm. Dies ist eine außergewöhnliche, raumüberschreitende Handlung, wie sie nur auf dieser Bühnenform im Shakespeare's Globe stattfinden kann. Der Kontakt zum Publikum wird durch die räumliche Nähe aufgenommen. Es versteht durch diese direkte Adressierung sofort, was von ihm gefordert wird. Hier findet eine Interaktion mit dem Publikum statt, die für dieses Theater spezifisch ist. Die Zuschauer müssen, ebenso wie in *As you like it*, dem Schauspieler folgen, um den erfolgreichen Ablauf der Szene zu garantieren. Der Sprung und Armados pathetisches Gehabe davor und danach tragen zur Charakterisierung der Figur bei. Einige Zuschauer reagieren mit Gelächter auf diese Aktion, was intendiert zu sein scheint.



Abb. 6 25:29 Armados Sprung

Abbildung 6 zeigt die additive Bühne in ihrer ganzen Ausführung. Der Sprung, der hier gezeigt wird, kann nur an dieser einen Stelle stattfinden. Akrobatisch ist es ein Leichtes den yard dort zu überspringen. Es ist nicht einfach den Raum zu benennen, in dem sich der Schauspieler befindet, nachdem er die additive Bühne nicht mehr berührt. Es kann die Frage nach einem zusätzlichen Raum gestellt werden, der in diesem Moment kreierte wird. Gehört der Luftraum, in welchem sich die Figur für eine Sekunde befindet, zum Zuschauerraum oder ist er ein Teil der additiven Bühne? Oder gelingt es durch diese innovative Bühnenform die Grenzen der Räume, wie sie bislang in dieser Arbeit beschrieben und benannt wurden, aufzubrechen und Kategorisierungen obsolet zu machen? Pauline Kiernan schreibt in ihrem Kapitel *Dramaturgy, 3-D Staging and Daylight Space*: „One important practical question which quickly emerged once performances began at the new Globe was to do with terminology for the physical dimensions of the space“⁸⁶ und sie bemerkt später „a new terminology will probably need to be found.“⁸⁷ Sie kommentiert die Problematik der Benennungen von Raumdimensionen im Shakespeare’s Globe und beschreibt die Schwierigkeiten der Bezeichnungen, die in der Theorie verwendet wurden, die aber in der Praxis zu Problemen führen können. In diesem Sinn müsste auch eine neue Terminologie für die Räume im Shakespeare’s Globe geschaffen werden. Die additive Bühne ist ein Schritt in Richtung einer Neukategorisierung. Auch das nächste Kapitel, das den

⁸⁶ siehe Kiernan, *Staging Shakespeare at the New Globe*, S. 60.

⁸⁷ siehe ebenda, S. 60.

Zuschauerraum behandelt, wird - wie schon zuvor - zeigen, dass der Raum vielfältig genutzt werden kann und auch genutzt wird. Die Besonderheit der Inszenierung im Shakespeare's Globe passiert durch das Zusammenspiel der Räume. Die additive Bühne ist dabei das wichtigste und innovativste Element, das dieses Theaterhaus aufweisen kann.

4.4. Die gezackte Interaktion mit den Zuschauern

Das Stehparterre in *Love's Labour's Lost* ist durch die Größe der Stege deutlich verkleinert. Eine Anzahl an Zuschauern drängt die sich in dem vorhandenen Raum neben den Holzgerüsten. Im vorigen Kapitel über *As you like it* wurde beschrieben, wie exzessiv der Zuschauerraum als Spielfläche für die Schauspieler genutzt wurde. Eine so klare Verschmelzung der beiden Räume gibt es in *Love's Labour's Lost* nicht.

Es sind an den Enden beider Stege Treppen vorhanden, die eine Verbindung zwischen Bühne und dem Stehparterre schaffen. Diese Treppen ermöglichen die Auf- und Abgänge für die Darsteller. Der Zuschauerraum wird immer wieder als Ort des Eintrittes auf die Bühne verwendet, er wird allerdings selber kaum zur Spielfläche für die Schauspieler. Dies war eines der Hauptmerkmale der Produktion von *As you like it*, in welcher die Schauspieler den yard für viele verschiedene Handlungen genutzt haben. Die Auslagerung der Handlung erfolgt hier nicht in den Zuschauerraum, sondern vermehrt auf die additive Bühne.

In Minute 51:52 erscheint eine Stab-Rehpuppe inmitten des Stehparterres. Es folgt die Darstellung des Königs mit seinen drei Lords, die sich auf die Jagd begeben. Die Rehpuppe, die von einem Mann betätigt wird, überquert den yard. Leider ist aufgrund fehlender Perspektivenwechsel nicht erkennbar, wohin die Rehpuppe während der Jagdszene bewegt wird. Der Fokus liegt auf dem Schauspiel der vier Männer, die sich halb tanzend zur Musik fortbewegen und dann über die additive Bühne von der Spielfläche verschwinden. Hier ist es ein Ereignis, das sich im Zuschauerraum zuträgt, welches das Schauspiel auf der Bühne auslöst. Zu einem späteren Zeitpunkt werden die Damen bei der Jagd gezeigt.⁸⁸ Auch für diese erscheint die Stab-Rehpuppe im Stehparterre. Im Unterschied zu den Männern ‚erlegen‘ die Frauen eine Rehpuppe, was deren Vormachtstellung im Stück repräsentiert. Dass die Puppen mehrmals im yard auftauchen deutet darauf hin, dass diesem Raum wieder eine metaphorische Bedeutung

⁸⁸ Dies findet in 1:01:54 statt.

zukommt. Während die Bühne zum Jagdrevier für die männlichen Figuren wird, die dort versuchen die weiblichen Jägerinnen zu erbeuten, so wird der yard zur Jagdfläche. Der yard wird in diesen Momenten zum Schauraum für das Publikum und kurzfristig zur Spielfläche für die Handlung. Diese kurzen Aktionen sind keine Schlüsselszenen, tragen aber dennoch zum Handlungsverlauf bei, indem sie die Thematik der Jagd auf visuelle Art darstellen.

Einige Beispiele in dieser Produktion für die Interaktion mit den Zuschauern dürfen nicht unberücksichtigt gelassen werden. In der Pause spielen die Musiker wie vor Beginn des Stückes Lieder. Diesmal befinden sich die vier weiblichen Darstellerinnen auf der Bühne und imitieren ein Picknick. Zunächst wird der Eindruck vermittelt, dass sie in ihrem intimen Kreis bleiben, zusammen essen und dabei von den Musikern unterhalten werden. In diesem Falle können nicht nur die Zuschauer im Shakespeare's Globe als das Publikum für die Musik betrachtet werden, sondern auch die vier Frauen. Diese Illusion wird unterbrochen, indem die Schauspielerinnen aufstehen und Weintrauben an das Publikum im Stehparterre verteilen. Dafür benutzen sie sowohl die Plattformbühne als auch die additive Bühne. Es handelt sich bei dieser Aktion um eine Integration der Zuschauer in die Welt des Stückes. Diese Handlungen sind aber nicht im Stück vorgesehen. Die Szene ist vergleichbar mit der schon beschriebenen mit Touchstone in *As you like it*, in der er sich mit einem Zuschauer einen Spaß erlaubt, indem er ihm die Hand hinstreckt und sie immer wieder wegzieht. Es passiert auch in *Love's Labour's Lost*, dass die Zuschauer direkt adressiert werden. Diesmal bekommen sie von den Darstellern sogar etwas zu essen. Es stellt sich die Frage nach dem Zweck dieser Handlungen. Sie dienen sicherlich zur Unterhaltung der Zuschauer während der Pause, vor allem für die groundlings in unmittelbarer Nähe. Es wird ohne Zweifel eine Nähe zwischen Schauspielerinnen und Publikum kreierte, indem die Akteurinnen mit den Zuschauern interagieren. Nur ist fraglich, ob es letztendlich die Schauspielerinnen in ihren Rollen oder doch außerhalb ihrer Rollen sind, wenn sie diese Handlungen durchführen. Es wird dadurch womöglich der spielerische Unterton des Stückes unterstrichen, der sonst durch die Figuren im Stück verdeutlicht wird. Dennoch findet sich keine eindeutige andere Antwort für diese Handlungen, als die der Unterhaltung und der Integration der Zuschauer. Ob sich aus diesen zwei Gründen letztendlich die Notwendigkeit für das Heraustreten der Figuren aus ihren Rollen ergibt, bleibt ungewiss. Touchstone, in seiner Rolle als Clown und Entertainer, hat mehr Grund für seine Interaktion mit dem Publikum als die vier Frauen, die sonst wenig Verbindung

zu diesem schaffen. Als Unterhaltungsfaktor außerhalb des Stückes, wie es auch die Musiker mit ihren Liedern sind, können sie jedenfalls gewertet werden. Diese Aktion unterscheidet sich von anderen insofern, als dass sie in der Pause stattfindet und nicht als ein Teil des Handlungsverlaufes betrachtet werden kann. Die Interaktion verliert dadurch an Bedeutung für die Handlung, während sie die Zuschauer auf der Unterhaltungsebene besonders anspricht, die dadurch besonders hervorgehoben wird. Das Konzept der additiven Bühne unterstützt den Unterhaltungsfaktor der Inszenierungen, denn durch sie können innovative Formen der Zuschauerintegration geschaffen werden. Das oben beschriebene Beispiel zeugt davon. Dessen Relevanz in Bezug auf die Handlung von Shakespeares Theaterstück ist dennoch fraglich.

Die Position der *groundlings* als stehendes Publikum lädt zur Interaktion ein. Sie sind in ihrer Platzwahl frei und werden bei ihrem Theaterbesuch nicht auf einen Ort beschränkt, sondern können individuell entscheiden, wo sie sich im Stehparterre aufhalten wollen. Jeder, der das Shakespeare's Globe schon einmal besucht hat und einen Platz unter den *groundlings* einnehmen durfte, weiß, dass die Zuschauer im Stehparterre unruhiger sind, aber dabei auch williger mit den Schauspielern auf der Bühne zu interagieren. Die nicht fixierte Position der einzelnen *groundlings* ermöglicht es, auf die Schauspieler zu reagieren, nicht nur wenn sich diese im Zuschauerraum aufhalten, sondern auch wenn sie auf der Bühne stehen und das Publikum durch Mimik und Text adressieren. Die additive Bühne schafft durch ihren bühnenvergrößernden Charakter noch mehr Fläche der Interaktion mit den Zuschauern. Die Schnittstellen mit den *groundlings* sind zahlreicher und werden in den beiden bereits besprochenen Produktionen häufig genutzt. Die Zahl der Zuschauer, die sich direkt an der Bühne befinden, wird durch die additive Bühne ebenfalls vergrößert. Es gibt, und dies wurde bereits angesprochen, eine Anzahl an exklusiven *groundlings*, die sich inmitten der additiven Bühne befinden. Diese sind demnach nicht nur durch ihre Position als *groundlings* besonders, sondern weil diese Plätze nur in dieser einen Inszenierung vorhanden sind. Der Einsatz des *yard* als Spielfläche funktioniert deswegen, weil dieser nicht ständig als solche verwendet wird. Es ist ein schmaler Grat zwischen übertriebener und genügender Benutzung und *As you like it* sowie *Love's Labour's Lost* können zu den erfolgreichen Beispielen dieses Einsatzes gezählt werden. Es ist fraglich wie sich die Dynamik einer Inszenierung ändern würde, wenn der Fokus auf solchen interaktiven Handlungen liegen würde. Die additive Bühne könnte dann auch als

übertrieben angesehen werden und die Grenzen dieser Bühnenform und ihrer Vorteile müssen noch erkundet werden.

In Minute 1:18:57 lässt sich ein Beispiel für Zuschauer-Schauspieler-Interaktion entdecken, dem das Gefühl von Spontanität anhaftet. Diese Aktion findet sich in der bewusst komisch dargestellten Szene, in der die vier Männer ihre Liebe zu den Frauen erklären. Dabei wissen sie jedoch nicht, dass sie jeweils von einem oder mehreren ihrer Eidgenossen beobachtet werden. Die Darstellung dieses mehrere Minuten dauernden Versteckspiels der Figuren spitzt sich immer weiter zu, bis Longaville scheinbar keine andere Wahl hat, als sich durch das Stehparterre fortzubewegen, um sich dort zu verstecken. Dies wirkt wie eine spontane Entscheidung der Figur, die sich Momente davor auf dem Boden kauern von seinem Freund Dumaine versteckt hat. Dabei zeigt sein Kopf in Richtung der nur wenige Zentimeter entfernten *groundlings*. Sein einziger Fluchtweg scheint der durch den *yard* zu sein. Longaville deutet den Zuschauern mit einer Handbewegung, sich ruhig zu verhalten und ihn nicht zu verraten. Er bahnt sich nach einem Sprung durch die stehenden Mengen im Stehparterre seinen Weg zu einem der beiden Stege. Das folgende Gelächter ergibt sich aus der Spontanität dieser Aktion und an der Komik der Bewegungen, mit welchen sich der Schauspieler durch die Zuschauer bewegt. Die Anerkennung des Publikums durch die zuvor erwähnte Geste ist vergleichbar mit der in dem Kapitel zu *As you like it* beschriebenen Interaktion Jaques mit den beiden Zuschauerrinnen im *yard*. In beiden Aktionen befinden sich die Figuren bereits im Raum mit den Zuschauern oder gerade beim Eintritt in ihren Bereich wie in der Szene mit Longaville. Longaville packt eine Zuschauerin, um sich vor seinen Freunden zu verstecken. In seiner Welt existieren also die Zuschauer als fassbare Elemente, genauso wie für Jaques, der eine Rede über Frauen hält und dabei reale Zuschauerinnen adressiert und diese auch berührt.

Die beiden Szenen sind deshalb hervorzuheben, weil sie die Zuschauer in ihrem ihnen zugeteilten Bereich als Teil der Stücke integrieren. Diese Aktionen können nur in den jeweiligen Stücken vorkommen, weil es Text, Figuren und die Gegebenheiten des Theaters ermöglichen. Das Zusammenspiel dieser Elemente ist wesentlich für den Erfolg dieser kurzen interaktiven Szenen. Sie geben den Zuschauern das Gefühl, etwas Besonderem beizuwohnen, da diese Art der Interaktion in wenigen Theatern stattfinden kann. Einmal mehr entsteht der Eindruck, dass die Stücke geschrieben sind, um sie auf einem so vielschichtigen Theater zu inszenieren. Die Inklusion des Zuschauerraumes erscheint folgerichtig. Die Offenheit des Raumes, in dem sich die Zuschauer befinden,

erscheint wie eine Einladung ihn für andere Funktionen zu öffnen. In einer Szene setzen sich die Figuren auf die additive Bühne, um sich ein kurzes Theaterstück anzusehen. In diesen Momenten werden sie zu Zuschauern, die sich durch ihre Positionierung auf der additiven Bühne dem Publikum im Theater anpassen. Sie betrachten das Schauspiel in einem Raum, der üblicherweise für die *groundlings* bestimmt ist. Das Publikum im Shakespeare's Globe kann sich mit den zusehenden Figuren identifizieren. Es entsteht in dieser Szene ein Doppelpublikum, das sich aus dem Theaterpublikum und den Figuren zusammensetzt. Solche Aktionen ereignen sich nicht häufig und deshalb bleibt ihr besonderer Stellenwert erhalten. In *Love's Labour's Lost* wurde eine Szene für die Interaktion gewählt, in der die Komik augenscheinlich darin gipfelt, dass seine Figur keinen anderen Ausweg vor seinen Freunden zu flüchten sieht, als sich in den Zuschauerraum zu stürzen, der nur für ihn und nur in dieser Situation als solcher existiert. Die verbalen Adressierungen der Zuschauer, die durch die Reden der Figuren häufiger passieren, aber diese nicht als Einzelpersonen ansprechen, ereignen sich häufiger. Sie haben aber im Vergleich zu diesen wenigen körperlichen und räumlichen Interaktionen weniger Signifikanz. Das Eindringen der Figuren in den *yard* ist in beiden Fällen mit Komik verbunden. Durch diese Handlung ergibt sich abermals die Frage nach der Bedeutung des Zuschauerraums und dessen Funktion. Durch die additive Bühne und die Plattformbühne kommt es zu einer Transformation des Raumes der Zuschauer, der nicht mehr nur als Ort des Schauens verstanden werden kann.

Diese Produktion zeigt, wie vielschichtig und kreativ mit der additiven Bühne und den Räumen dieses Theaterhauses umgegangen werden kann und wie dabei neue Fragen über die Terminologie gestellt werden können. Shakespeare's Globe ist gewiss ein Ort, der durch die kreative Raumnutzung neue Parameter schafft und dabei hilft die additive Bühne als verbindende Instanz. In dieser Arbeit folgt nun die Besprechung von Inszenierungen von *The Merry Wives of Windsor* und *Romeo and Juliet*.

5. *The Merry Wives of Windsor* (2010)

5.1. Die lustigen ‚Weiber‘⁸⁹ im Shakespeare's Globe

Diese Produktion von *The Merry Wives of Windsor*⁹⁰ ist ursprünglich 2008 entwickelt und 2010 leicht verändert im Shakespeare's Globe wiederaufgenommen worden. Die DVD entstand durch das Filmmaterial der späteren Produktion.⁹¹ Als Regisseur zeichnet sich Chris Luscombe verantwortlich und das Bühnenbild wurde von Janet Bird kreiert. Diese Version von *The Merry Wives of Windsor* war als Tourneeproduktion für mehrere Vorstellungen in den USA zu sehen. Es handelt sich demnach um eine Inszenierung, die über mehrere Jahre entwickelt wurde. Dies erklärt die Diskrepanz der Reaktionen auf die beiden Versionen dieses Stückes.⁹²

Der Titel des Stückes benennt den Ort der Handlung, Windsor, und verweist auf die weiblichen Figuren im Stück, die für das Geschehen von größter Wichtigkeit sind. Die Hauptfigur von *The Merry Wives*⁹³ ist jedoch der alte, beliebte Ritter Falstaff, der von seiner Lüsterheit und Gier getrieben die Handlung vorantreibt. Rudolf Bader schreibt, dass „die Komödie leider in der akademischen Kritik und in der Shakespeare-Forschung lange unter der Fehleinschätzung gelitten [habe], daß es sich dabei um eine unbedeutende Farce handle.“⁹⁴ Diese Meinung ergibt sich vor allem durch den Umstand der Prosaschreibweise und der possenhaften Handlung des Stückes.⁹⁵ Bader erklärt, dass die Kritiken, die die Komödie verrissen haben, längst überholt wurden. Auch die Rezensionen dieser Produktion sind unterschiedlich, was wiederum den umstrittenen Charakter des Stückes widerspiegelt.

⁸⁹ In der Einleitung der Englisch-deutschen Studienausgabe von *The Merry Wives of Windsor* kommentiert Rudolf Bader den Umstand, dass der Begriff ‚Weiber‘ gegenwärtig abwertend verwendet wird. Üblicherweise wird er jedoch im Titel beibehalten, indes sonst mit ‚Frauen‘ ersetzt. Siehe Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor = Die lustigen Weiber von Windsor: englisch-deutsche Studienausgabe*, S. 31.

⁹⁰ Informationen zu dieser Produktion finden sich auf der offiziellen Homepage des Shakespeare's Globe: <http://www.shakespearesglobe.com/education/discovery-space/previous-productions/the-merry-wives-of-windsor-1>

⁹¹ Wenn nicht spezifisch darauf hingewiesen, wird in diesem Kapitel von der Produktion 2010 geschrieben. Die Veränderungen, die es zwischen den Inszenierungen gegeben hat, können nicht weiter berücksichtigt werden.

⁹² Ein Beispiel dafür sind die beiden Rezensionen von Maxwell Cooter. Siehe Cooter, "The Merry Wives of Windsor".

⁹³ Aufgrund der Länge des Titels wird er in den folgenden Kapiteln von nun an zu *The Merry Wives* abgekürzt.

⁹⁴ Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor = Die lustigen Weiber von Windsor: englisch-deutsche Studienausgabe*, Seite 27.

⁹⁵ vgl. ebenda, S.27.

„Merry Wives is a unique example of representation of a cross-section of contemporary English social structure; as Walter Cohen puts it, the play creates ‘the impression of life in an English provincial town as it is being lived at the moment of the play’s first performance’; ‘it retains a contemporary, domestic, and nonaristocratic feel unique in Shakespearean drama’”⁹⁶

Die beschriebene Faktoren des Zeitgenössischen und Heimischen können auch in gegenwärtigen Sitcoms gefunden werden. Diese Parallele ist von verschiedenen Kritikern bemerkt worden und sie betrachten *The Merry Wives* als einen Vorreiter der Sitcom.

Einige Kritiken enthalten Kommentare, die die additive Bühne dieser Produktion beschreiben. Auch hier sind sich die Rezensenten nicht einig, ob Janet Birds Design ein Kunstgriff oder unnötig ist, wie von Maxwell Cooter behauptet wird.⁹⁷ Tatsächlich ist diese additive Bühne sehr aufwendig. Sie gewinnt im Vergleich zu den bisher Besprochenen an Komplexität. Charles Spencer reflektiert über das Bühnenbild im *The Telegraph*:

„But the whole cast shine in Luscombe’s staging, played in Elizabethan dress, and with a delightful design involving walkways, bridges and the ingenious revelation of a flower-garden with love-seat.”⁹⁸

Für Spencer ist die additive Bühne aus mehreren Elementen zusammengesetzt. Die von ihm beschriebenen Teile sind zu einer Einheit zusammengefasst, ein Umstand der, in dem Kapitel zur additiven Bühne näher erläutert wird. Spencers Rezension vermittelt das Gefühl, dass das Design der Produktion, zu dem das Bühnenbild sowie die additive Bühne gehören, zum Erfolg dieser Inszenierung beitragen und gesteht ihm damit Signifikanz zu.

5.2. Ein Haus auf der Bühne

Die ersten Momente dieser Produktion werden auf der DVD wiederum auf andere Weise dargestellt als in den bereits besprochenen Inszenierungen. Zunächst ist ein Lied zu vernehmen, das für diese Inszenierung in weiterer Folge charakteristisch wird. Die Musiknummer hat eine verbindende Funktion, da es an einigen Stellen

⁹⁶ siehe Shakespeare, *The Arden Shakespeare, The Merry Wives of Windsor*, S.4; Norton cf: The Norton Shakespeare, ed. Stephen Greenblatt, with Walter Cohen and Katherine Eiseman Mars. Based on the Oxford edition (New York, 1997) S. 1225.

⁹⁷ vgl.: Cooter, "The Merry Wives of Windsor".

⁹⁸ siehe Spencer, "The Merry Wives of Windsor, Shakespeare's Globe, review".

während des Stückes zu hören ist. Der erste Screen der Aufzeichnung zeigt zuerst eine verkleinerte Aufnahme von der Bühne, neben der einige wartende groundlings zu sehen sind. Kurz danach wird diese Aufnahme durch zwei andere erweitert, die jeweils die Ansichten der sich neben der Bühne befindenden Seiten zeigen. Daraus entsteht eine Panoramaaufnahme des Bühnen- und Zuschauerraumes, von dem jedoch nur Teile zu sehen sind. Die Galerien werden in den Aufnahmen nie vollständig gezeigt. Die Einführung des Theaterhauses in dieser Produktion beschränkt sich auf diese kurzen Momente, bevor eine erste Frontalaufnahme der Bühne sichtbar wird. Auch für diese Produktion wurde keine längere Sequenz erstellt, um das Theatergebäude vorzustellen. Dies ergibt eine Parallele zu den ersten Aufnahmen zu *Love's Labour's Lost*. Doch selbst diese Panoramaaufnahme kann als eine Einführung verstanden werden, wenngleich diese nicht so ausführlich ausfällt wie in *As you like it*. Es ist nur durch diesen ‚split-screen‘ möglich, ein solches Panorama vom Innenraum zu zeigen und den Betrachtern der DVD wird ein einzigartiger Blick auf das Innere des Shakespeare's Globe geboten. Der folgende Ausschnitt, der auf dem mittleren Screen zu sehen ist, wurde aus Highlights aus der Produktion zusammengesetzt und soll eine amüsante Einstimmung für das Heimpublikum sein. Die ausgewählten Szenen sind lustige und populäre Szenen aus der Inszenierung und dienen durch ihren komischen Charakter der Genrebestimmung des Stückes. Gerade weil es sich bei *The Merry Wives* um eine Komödie handelt, ist diese erste Sequenz mit Vorgriffen auf Schlüsselszenen eine angebrachte Vorwegnahme des heiteren Tons des Stückes. Die fröhliche Musik unterstützt die Impression, dass eine Komödie gezeigt werden wird. Das Konglomerat dieser Elemente hat das Potential, um die Zuschauer aufzulockern. Die Einführung ist 13 Sekunden lang und auf sie folgt ein direkter Einstieg in das Stück.

Die erste Einstellung zeigt eine Gesamtaufnahme der Bühnen mit einem Musikerensemble, das sogleich die Bühne verlässt, und drei Darstellern, die ihren Eintritt in das Stück durch die additive Bühne beschreiten. Der additiven Bühne wird an dieser Stelle bereits Wichtigkeit eingeräumt, indem sie zum ersten Ort der Handlung wird. Diese Inszenierung verfügt über ein opulentes Bühnenbild, in der die additive Bühne eine große Präsenz aufweist. Die Perspektive der Aufnahme setzt den Fokus auf das Holzkonstrukt, das in den Zuschauerraum des Stehparterres eingebettet ist:



Abb. 7 00:00:15 Der erste Eindruck der additiven Bühne

Die spezielle Form der additiven Bühne in dieser Produktion ist sehr innovativ und aufwendig gestaltet. Auch die Rückwand tritt in dieser Inszenierung in den Vordergrund. Auf der Plattformbühne befindet sich die Fassade eines englischen Hauses. Dies trägt zur Charakterisierung des Handlungsortes bei. Die Hausfassade stellt das wichtigste Element auf der Bühne dar und wird an mehreren Stellen in die Handlung integriert.

Der Ort der Handlung wird bereits im Titel genannt, was seine Bedeutung unterstreicht. Es ist der genannte Ort Windsor, in dem sich die Geschehnisse zutragen. Die Szenen sind einerseits in Räumen situiert und finden demnach an urbanen Orten statt, aber im gleichen Maße spielen sie auch in der Natur. In der Inszenierung werden diese räumlichen Unterschiede aufgegriffen und berücksichtigt. Die Szenen in der Natur werden primär auf der additiven Bühne gespielt, während jene, deren Handlungsort die Räume in einem Haus sind, auf der Plattformbühne dargestellt werden. Die Abwechslung dieser Räume, sowohl der urbanen als auch die natürlichen, wird durch die additive Bühne ermöglicht. Sie kreiert einen zusätzlichen Raum, der durch seine Erscheinung und den Handlungen, die in ihm vollzogen werden, definiert wird.

Der Ort Windsor, der bekanntlich westlich von London in England liegt, existiert auch heute und er dürfte Shakespeare als Inspiration für seine Komödie gedient haben. Im Stück selbst wird wenig über den Handlungsort gesprochen, auch wenn er an manchen Stellen erwähnt wird. Rudolf Bader schreibt zusammenfassend: „Die Thematik zielt auf die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung im

Bürgermilieu der Kleinstadt Windsor zu Shakespeares Zeiten.“⁹⁹ Damit kommentiert Bader die Wichtigkeit des Handlungsortes, welcher durch die Verhaltensweisen und Sitten seiner Bewohner geprägt wird. Es ist die Gefahr der Destabilisation der gegebenen Ordnung in Windsor, die die Frauen der Kleinstadt handeln und dadurch Falstaff mokieren lassen. Dementsprechend ist der Handlungsort von großer Wichtigkeit im Stück, auch wenn es in der Inszenierung keinen visuell eindeutigen Bezug zum realen Ort Windsor gibt. Diese Beobachtungen berücksichtigend, wird das Bühnenbild auf der Plattformbühne zu einem signifikanten Element. Die Darstellung der Kleinstadt geschieht durch die Rückwand.

Dieses Element, das in den bereits besprochenen Inszenierungen nur wenig in die direkte Handlung miteinbezogen wurde, erhält in dieser Produktion größere Bedeutung. An der Rückwand ist ein Holzvorbau befestigt, der wie die Vorderseite eines Hauses aussieht, aber auch als Innenwand eines solchen gelten kann. Der optische Eindruck, den dieser Teil des Bühnenbildes schaffen soll, ist jedenfalls der eines Hauses. Der Aufbau dieser Häuserwand verkleinert die Spielfläche auf der Plattformbühne. Sowohl in *As you like it* als auch in *Love's Labour's Lost* stehen dem Schauspielerteam die gesamte Spielfläche auf der Plattformbühne zur Verfügung. Die Illusion, die durch den Aufbau einer zusätzlichen Rückwand in Form einer Häuserwand kreiert wird, ist eine visuelle Unterstützung, um die Themen des Stückes, die sich auf die Ideale des Bürgertums einer Kleinstadt beziehen, glaubhaft darzustellen. Dieser Teil des Bühnenbildes wirkt simpel, ist aber sehr funktional. Die Treppen zum Balkon, das kleine Klosett und der Wandvorhang sind zusätzliche Elemente, die in die Rückwand integriert sind. Sie werden im Stück mehrmals eingesetzt und unterstützen die Illusion eines Hausinnenraumes.

Weiters enthält die Rückwand auch eine Doppeltüre, die sich bei Bedarf öffnen und schließen lässt. In den meisten Produktionen in diesem Theater bleibt die mittlere Öffnung in der Rückwand geöffnet, um sie als Ein- und Abtrittsmöglichkeit für die Darsteller zu nutzen. In dieser Inszenierung werden die in die Häuserwand eingebauten Türen nur in manchen Szenen geöffnet, zum Beispiel um den Innenraum des Gartner Inns zu repräsentieren. In diesen Szenen wird ein großer Holztisch in die Mitte der Bühne gestellt, der das visuelle Zentrum der Handlung ist. Im Hintergrund ist ein weiterer Holztisch aufgebaut, an dem andere Schauspieler zu sehen sind, die sich

⁹⁹ siehe Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor = Die lustigen Weiber von Windsor: englisch-deutsche Studienausgabe*, Seite 35.

unterhalten oder Karten spielen. Die sich daraus ergebende Illusion ist die eines tatsächlichen Wirtshauses. Der hintere Teil der Bühne wird damit dafür genutzt, um einen speziellen optischen Eindruck zu verschaffen. Im letzten Kapitel wird noch einmal auf die Mitteltüre eingegangen werden.

Zur Aufführungspraxis lässt sich sagen, dass die Ein- und Ausgänge auf den beiden Seiten, genauso wie in den anderen Produktionen, zahlreich für die Auf- und Abtritte der Schauspieler verwendet werden. Der Eingang in das Haus von Mr. Page und Mr. Ford ist immer ein Seiteneingang und nicht die Mitteltüre. Wenn sich die Figuren im Inneren des Hauses befinden, entsteht durch das Bühnenbild der Eindruck, dass sich die Szene tatsächlich in einem Innenraum zuträgt. Eine dieser hier angesprochenen Szenen befindet sich im dritten Akt, in der der eifersüchtige Mr. Ford sein Haus nach Falstaff durchsuchen lässt. Dieser befindet sich in einem großen Wäschekorb, der auf Befehl von Mistress Ford von zwei Dienern hinausgeschoben wird, um den Inhalt in einen Tümpel zu entleeren.

„Marry, as I told you before, John and Robert, be ready here hard by in the brew-house: and when I suddenly call you, come forth, and without any pause or staggering take this basket on your shoulders: that done, trudge with it in all haste, and carry it among the whitsters in Datchet-mead, and there empty it in the muddy ditch close by the Thames side.“¹⁰⁰

In dieser Szene der Inszenierung wird die Illusion eines Raumes gekonnt aufrechterhalten. Durch das Gewicht von Sir John Falstaff, der sich im Korb versteckt, wird das Hinaustragen für die beiden Träger ein schwieriges Unterfangen. Die beiden gehen durch einen Ausgang auf der linken Seite und verlassen dabei das Haus. Der ‚ditch‘, also der Wassergraben, von dem hier die Sprache ist, könnte eine Anspielung auf die Form eines Teils des Stehparterres sein. Die Entleerung des Korbes findet nicht auf der Bühne statt.

Die beiden fixierten Säulen werden auch in dieser Inszenierung in das Schauspiel integriert. Es gibt eine Szene, in der sich Mr. Ford als sein Alter Ego Master Brook in Falstaffs Unterkunft begibt, um dessen Pläne auszuhorchen. Als er von Falstaff erfährt, dass sich dieser abermals Zutritt in sein Haus verschaffen will, verschwindet er kurz hinter der linken Säule, um sich aus Sir Johns Blick zu entfernen.

¹⁰⁰ siehe Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor* = *Die lustigen Weiber von Windsor: englisch-deutsche Studienausgabe*, Seite 147.

Nur für die Zuschauer sichtbar, zeigt er hinter dieser Säule seinen Ärger, indem er die Fäuste ballt und sich zu Wutausbrüchen hinreißen lässt.¹⁰¹ Dies wird sehr ironisch dargestellt und die Zuschauer reagieren amüsiert, was sie durch Gelächter zum Ausdruck bringen. Die Säulen werden immer wieder in die Handlung eingebaut und können als Teil der Interieurs des Hauses betrachtet werden. In der Abschlusszene verstecken sich die beiden Frauen Mistress Ford und Mistress Page hinter den Säulen, die an dieser Stelle Bäume repräsentieren. Während die beiden Frauen ihre Konversationen in verschiedenen Räumen führen, rennen sie immer wieder um die Säulen herum, sodass die beiden funktionalen Stützen als ein Teil der Ausstattung betrachtet werden können.

Ein weiteres integratives Element auf der Bühne ist der Balkon. Dieser wird in den schon besprochenen Inszenierungen von den Schauspielern wenig genutzt und stellt auch in dieser Produktion keinen bevorzugten Ort der Handlung dar. Er ist zumeist ein Aufenthaltsort des Musikerensembles. Nur eine Szene kann erwähnt werden, in der der Balkon als hervorgehobenen Schauplatz und als Ort der Enthüllung verwendet wird. Diese Szene¹⁰² befindet sich am Ende der Produktion und dient zur Aufklärung des Verwechslungsspieles um Anne Page. Zwei von Anne Pages drei Verehrern glauben, diese von dem Elfenspiel fortgebracht zu haben, um sie zu ehelichen. Tatsächlich hat die junge Frau aber ihren zukünftigen Ehemann selber gewählt und zwei Bedienstete mit den anderen beiden fortgeschickt. In dieser Szene kommen die aufgebrachten Männer mit ihrer ‚Braut‘ zum Ort des Geschehens zurück, um das Missverständnis aufzuklären. Zuerst kommt Slender und präsentiert seine ‚Frau‘ und gleich folgend Caius, der selbst einen Mann als seine vermeintliche ‚Frau‘ zeigt. In der Inszenierung betreten sowohl Slender als auch Caius hintereinander auf den Balkon, der damit zur Spielfläche und zum Mittelpunkt der Handlung wird. Der doppelte Einsatz des Balkons in dieser Szene sorgt für einen komischen Effekt, da die beiden betrogenen Figuren damit auf dieselbe räumliche Ebene gehoben werden, aber sich auch metaphorisch auf derselben befinden, da sie beide von derselben Frau hintergangen wurden. Der Balkon wird in Romeo and Juliet von großer Bedeutung sein. Er ist ein Beispiel für die Vielseitigkeit der Spielflächen in diesem Theaterhaus, die sich nicht auf die Plattformbühne reduzieren lässt.

¹⁰¹ Dies ereignet sich in 1:25:28.

¹⁰² Der Beginn dieser Szene ist 2:09:49.

5.3. Spazierwege in Windsor

Die additive Bühne in dieser Produktion hat ein sehr eigenwilliges Design. Sie beschreibt die Form eines ovalen Kreises, der aus Holzbrettern besteht und sich aus drei Elementen zusammensetzt. Zwei Teile sind runde Stege, die in der Mitte zu einem Mittelstück zusammenführen. Der mittlere Teil der additiven Bühne ist rechteckig und stellt eine kleinere Bühne dar. Die beiden runden Stege sind an zwei Stellen an den Ecken der großen Plattformbühne angebaut und formen somit den Kreis. Die additive Bühne ist aus Holzbrettern gefertigt und entspricht damit dem Stil der Plattformbühne. Es handelt sich wieder um eine additive Bühne, die als eine direkte Verlängerung der Spielfläche betrachtet werden kann und damit einen zusätzlichen Spielraum kreiert. Auf die genaue Funktion dieser Spielfläche wird zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen.

Es gibt drei Elemente, die in den Holzkreis der additiven Bühne integriert und deshalb hervorzuheben sind: zwei kleine Brücken und eine breitere Plattform in der Mitte. Auf der kleinen Plattform befindet sich ein Bühnenelement in der Mitte, auf dem in verschiedenen Szenen in der Produktion verschiedene Versatzstücke zu sehen sind. Die verschiedenen Gegenstände, die darauf sichtbar sind, stehen immer im thematischen Bezug zu den einzelnen Szenen. Beispielsweise ist manchmal auf dem Mittelelement eine Holzbank mit Blumenbeeten zu sehen, die von den Schauspielern als Sitzgelegenheit genutzt wird. Teilweise sind keine Elemente darauf angebracht und die Fläche bleibt somit leer. Diese Spielfläche ist für die Darsteller besonders gut benutzbar, da sie eine praktische Größe hat und damit eine alternative Spielfläche bietet.

In der Schlusszene ist auf dem Mittelstück der additiven Bühne der Stumpf einer Eiche zu sehen. Die Eiche wird von den Figuren im Stück angesprochen und ist somit ein Teil der Dichtung, der direkt auf der Bühne gezeigt wird. Da es technisch nicht möglich wäre einen ganzen Baum auf dem mittleren Element anzubringen und weil der Baumstumpf eine Sitzmöglichkeit für die Schauspieler auf dieser kleinen Spielfläche schafft, ist die Wahl gut nachzuvollziehen. Die Inklusion dieses im Text vorkommenden Elementes ist ein Kunstgriff in dieser Produktion.

Die beiden Brücken der additiven Bühne, die an den Stegen angebracht sind, haben primär die Aufgabe den Eindruck zu schaffen, dass sie über ein Gewässer führen. Diese Holzübergänge vermitteln das Gefühl von Harmonie, der dem Kleinstadtmilieu von Windsor entspricht, vor allem in Kombination mit dem Gartenbänkchen und den sich daneben befindenden Pflanzen und Sträuchern. Bei dem ersten Erscheinen dieser

zusätzlichen Bühnenelemente in Minute 25 wird der Szenenwechsel mit Musik untermalt. Der Eindruck von einem idyllischen englischen Garten wird verstärkt und steht im Gegensatz zu der Hausfassade auf der Plattformbühne. In dieser Beobachtung spiegelt sich die große Errungenschaft dieser Bühnenbildkonstellation wider. Die Szenen im Stück, die vor oder in einem Haus stattfinden, werden auf der Plattformbühne dargestellt. Im Gegensatz dazu werden alle anderen Szenen, die in einem Garten oder Wald spielen, auf die additive Bühne verlegt, was den klaren Gegensatz der Schauplätze unterstreicht. Einem Stück, das besonders auf die Darstellung des Kleinstadtmilieus ausgelegt ist, kommt diese räumliche und visuelle Trennung der Handlungsorte sehr zugute.

Ein großer Teil der Handlung wird auf der Spielfläche der additiven Bühne dargestellt und es werden nicht nur kürzere Sequenzen auf die additive Bühne ausgelagert, wie es bei den bisher besprochenen Produktionen üblich war. Sie wird in *The Merry Wives* zu einem gleichwertigen Spielort für die Darsteller. Die additive Bühne kann als eine Einheit betrachtet werden, obwohl sie optisch in mehrere Elemente unterteilbar ist. Das Zentrum ist das Mittelstück, zu dem die Stege eine Verbindung herstellen. Der Kern dieser additiven Bühne ergibt sich aus der direkten Verbindung zwischen der kleinen mittleren Bühne und der Plattformbühne.

Diese Einheit der additiven Bühne, von der in dieser Inszenierung gesprochen werden kann, gibt es in *As you like it* und *Love's Labour's Lost* nicht. In diesen beiden Produktionen waren es vorwiegend geradlinige oder gezackte Stege, die die additive Bühne ausmachten. Die Stege endeten immer im Stehparterre und stellten somit eine räumliche Verbindung zwischen Spiel- und Zuschauerraum her. Bisher wurde in den Betrachtungen zu *The Merry Wives* noch nicht auf die Situation der groundlings eingegangen, die bei der aufwendigen Konstellation der additiven Bühne besonders gefordert scheinen. Im nächsten Kapitel wird auf diesen Punkt besondere Aufmerksamkeit gelenkt und an dieser Stelle soll lediglich bemerkt werden, dass es einer begrenzten Anzahl an groundlings ermöglicht wird, in dem speziellen Raum im Inneren der additiven Bühne Platz zu finden.

Die additive Bühne besitzt an zwei Stellen Auf- und Abgänge in Form von Treppen die es den Darstellern ermöglichen die additive Bühne durch das Stehparterre zu betreten. Diese Treppen führen neben dem Mittelstück der additiven Bühne in den Kreis der exklusiven groundlings und auf der anderen Seite in den größeren Teil des Stehparterres. Die Treppen in dem neugeschaffenen Teil der groundlings werden bei

mehreren Gelegenheiten benützt. Einerseits von den beiden verheirateten Frauen Page und Ford und andererseits von einer Schar als Elfen verkleideter Kinder, die in diesen Bereich des Zuschauerraumes geführt werden. Dies ereignet sich in der Schlusszene, die einen der Höhepunkte dieser Inszenierung bildet. Zu dieser Szene schreibt Rudolf Bader:

„Ein besonders herausragendes Element dieser Komödie ist das Elfenspiel im Windsor Forest in der Schlußzene. Dieses Zauberspiel soll als ganzes das Gemeinschaftsgefühl der Bürger von Windsor unterstreichen, also gewissermaßen die Erhaltung der gesellschaftlichen Ordnung feiern.“¹⁰³

Die Bedeutung dieser Szene im Stück wird von Bader sehr pointiert beschrieben. In der Inszenierung kommt das angesprochene Gemeinschaftsgefühl besonders stark heraus, indem alle Darsteller in herbstlich geschmückten Kostümen gleichzeitig die Bühne betreten und sich gegen ihren gemeinsamen Feind positionieren. Falstaff begibt sich auf das Mittelstück der additiven Bühne, auf dem der Baumstumpf einer Eiche zu sehen ist. Die Isolation von Falstaff wird in dieser Szene durch seine räumlich entfernte Platzierung von den anderen auf der additiven Bühne dargestellt. Seine Sonderstellung in der Gemeinschaft wird durch diese Positionierung in der Schlusszene hervorgehoben. Dass er der Verlierer im Stück ist, verdeutlicht sein jämmerliches Kauern auf dem Baumstumpf.

Diese Schlusszene ist das Kernstück der Inszenierung. Durch die musikalische Untermalung und das Schauspielerensemble auf der Bühne, das sich rhythmisch bewegt und dabei singt, wird diese Szene visuell zum imposantesten Teil der Produktion. Die farblichen Referenzen zum Herbst in den Kostümen und der Schmuck der Figuren sind kohärent mit Baders Interpretation des Stückes:

„Es ist die Schlußzene mit ihrer versöhnlichen Stimmung nach vorausgegangenen wilden Treiben, zusammen mit einer Reihe an Hinweisen auf die Jahreszeit im Stück, die den herbstlichen Charakter der Komödie offenbar macht. Im Stück herrscht eine festliche Ferienstimmung vor, eine Zeit für Freundschaftsbesuche, für die Jagd und für die Brautwerbung, eine Zeit der Versöhnung vor dem Rückzug in die warme Stube, und das Zauberspiel im Wald erinnert in fast all seinen Ausprägungen an ein traditionell-heidnisches Possenspiel der Geisteraustreibung vor der endgültigen Versöhnung.“¹⁰⁴

¹⁰³ siehe Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor* = *Die lustigen Weiber von Windsor: englisch-deutsche Studienausgabe*, S.35.

¹⁰⁴ siehe ebenda, S.36.

Das Zauberspiel, wie Bader diesen Teil von *The Merry Wives* benennt, bekommt in seiner Ausführung einen besonderen Stellenwert. Es ist das Kernelement des Stückes und demgemäß ist es auch ein Höhepunkt in der Inszenierung. Die Schlusszene steht im starken Kontrast zu der ansonsten eher geradlinigen Aufführung. Die Energie, die in dieser Szene vermittelt wird, ist eine gänzlich andere, als die des übrigen Teils der Produktion. Sie ergibt sich vor allem aus dem Gemeinschaftsspiel des Ensembles und der Diversität der Figuren in diesem Spektakel.

Die additive Bühne wird in dieser Inszenierung schon in der ersten Szene verwendet. Es erscheinen die Figuren Slender, Sir Hugh Evans und Justice Shallow, die sich über Falstaff unterhalten.¹⁰⁵ Zunächst betreten sie das Mittelstück der additiven Bühne durch die seitlich gelegenen Treppen. Danach positionieren sie sich auf dem mittleren Teil der Bühne und führen eine Unterredung. Dieser erste Teil der Szene kann wie eine Vorstellung der additiven Bühne gesehen werden, denn er setzt diese gleich am Anfang der Produktion ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Zuschauer sind zu Beginn dazu angehalten, sich mit der additiven Bühne auseinanderzusetzen. Der Spaziergang der drei Figuren zur Häuserwand auf der Plattformbühne ist Teil der folgenden Handlung. Die Länge der beiden Wege links und rechts erlaubt den Figuren deren Verwendung als Spazierwege. Dies lässt sich in Minute 25 erkennen, in der Mistress Page einen Spaziergang macht und von einem Jungen mit der Nachricht von Falstaff konfrontiert wird. Hier entsteht der Eindruck, dass die Länge der Wege den dramatischen Effekt erhöht, weil zum Beispiel manche Figuren über die Bühne sprinten und damit das Voranschreiten der Handlung kurzfristig verzögert wird. Die Übergabe des Briefes findet auf der additiven Bühne statt und lässt die Impression entstehen, als ob sich die Figuren tatsächlich auf einem Spazierweg befänden.

Durch die additive Bühne wird eine neue räumliche Dimension geschaffen und für die Dramaturgie dieser Produktion wird die additive Bühne zu einem essentiellen Element. Durch die komplexe Spielfläche muss die Aufführungstechnik verändert werden. Die Bühnenfläche ist weitläufiger. Sie muss anders bespielt werden als in einer Inszenierung, in der nur die Plattformbühne vorhanden ist. Es wird einmal mehr erkennbar, welche Innovation die additive Bühne ist und welche Veränderungen durch sie ermöglicht werden. Diese beschriebene additive Bühne ist sehr aufwendig gestaltet und die Frage nach der Notwendigkeit einer solchen exzessiven Erweiterung der

¹⁰⁵ vgl. ebenda, S. 41. Schon in den ersten Zeilen dieses Dialoges wird über Sir John Falstaff gesprochen.

Spielfläche ist berechtigt. In der Zauberspielszene lösen sich diese Zweifel meines Erachtens auf, da eine einzigartige Inszenierungsform erkennbar wird, die sich aus der Nähe des Spektakels zu den groundlings und aus der Veränderung der Raumrelationen im Shakespeare's Globe entwickelt.

5.4. Der Raum der exklusiven groundlings

Das Stehparterre kann in dieser Produktion als geteilt betrachtet werden. Die additive Bühne ist der Grund für die Spaltung, die den Raum der groundlings in einen kleinen vorderen Bereich und einen größeren dahinter teilt. Die beiden Räume sind durch die additive Bühne vollständig voneinander getrennt und die Sicht der Zuschauer auf die Plattformbühne ist sehr verschieden. Die meisten Zuschauer im Stehparterre befinden sich in dem Raum, der die additive Bühne umgibt. Es gibt aber auch eine Anzahl exklusiver Stehplätze im inneren Bereich der additiven Bühne. Auf der folgenden Abbildung ist dies erkennbar:



Abb. 8 0:01:00 Die Anfangsszene

Diese Aufnahme zeigt die groundlings zwischen der Plattformbühne und der additiven Bühne. Ihre Nähe zu den Darstellern wird besonders deutlich. Die Spazierwege mit ihren Brücken zeigen keine Möglichkeit von einem Teil zum anderen zu gelangen. Die Zuschauer im vorderen Bereich bilden demnach eine abgegrenzte Einheit und unterscheiden sich von den anderen groundlings durch ihrer Positionierung

zwischen den beiden Spielflächen. Ihr Raumerlebnis ist im Verhältnis zu dem der restlichen Besucher des Stehparterres ein anderes, weil sie die gewohnte Flexibilität der freien Platzwahl nicht mehr haben.

In *Love's Labour's Lost* gab es ebenfalls eine Anzahl von wenigen Stehplätzen zwischen den beiden Stegen, die exklusiver waren als die der anderen groundlings. Räumlich ebenso abgegrenzt, ergab sich für sie eine ähnliche Exklusivität wie für die eingeschlossenen Zuschauer in *The Merry Wives*. Die exklusiven groundlings müssen ihre Position und ihre Blickrichtung ständig den Ortswechseln anpassen, von denen es durch die Quantität der Szenenwechsel in beiden Produktionen mehrere gibt. Es wird in *The Merry Wives* noch mehr Adaption von den exklusiven groundlings gefordert als in *Love's Labour's Lost*. Maxwell Cooter bemerkt in seiner Rezension:

„This is the perfect play for the Globe, the comedy can reach right out to the groundlings. I'm still not convinced about the way that Janet Bird's set splits the audience in two [...]”¹⁰⁶

Die Teilung des Zuschauerraumes wird von Cooter als Negativum aufgefasst. Seine Wortwahl bezieht sich auf die Aufspaltung des Publikums und seine Formulierung wirkt sehr radikal. Cooter kommentiert die Anpassung dieses Stückes in dem Theaterraum und meint, dass die Komödie maßgeschneidert für das Theaterhaus ist. Diese Kritik zeigt, dass die additive Bühne nicht immer unreflektiert gelassen bleibt, auch wenn sie oft nicht besondere Erwähnung in den Rezensionen findet. Dennoch schafft es das Design der additiven Bühne von Janet Bird Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und reflektierende Kommentare in den Kritiken zu erlangen. Weiters wird die Kritikfähigkeit der additiven Bühne gezeigt, die nicht automatisch als ein gelungener Teil der Inszenierung betrachtet wird.

Ein weiterer Aspekt zu den exklusiven Stehplätzen ist erwähnenswert. Durch die räumlich nahe Positionierung entsteht zu den beiden Bühnen eine Intimität, die ansonsten nur für groundlings direkt vor der Plattformbühne besteht. Die Zuschauer in *The Merry Wives* werden häufiger als in den bisher besprochenen Produktionen durch ihr räumliches Befinden zwischen den Stegen im Stehparterre in das Stück einbezogen. Diese Inklusion betrifft nur den Raum und nicht die Handlung. Die groundlings außerhalb dieser exklusiven Zone erfahren ein anderes Raumerlebnis und sind von den Geschehnissen auf den Bühnen weiter entfernt. Vor allem jene, die sich direkt hinter

¹⁰⁶ siehe Cooter, "The Merry Wives of Windsor, Shakespeare's Globe, review".

den Mittelteil der additiven Bühne befinden, haben durch die angebrachten Requisitestücke in manchen Szenen eine sehr schlechte Sicht auf die Ereignisse auf der Plattformbühne und müssen ihre Position oft adaptieren, um allen Handlungen folgen zu können.

Die Zuschauer werden in dieser Produktion von den Schauspielern weniger miteinbezogen, als in den bereits besprochenen Inszenierungen. Zwar werden sie in manchen Monologen durch die Gestik der Schauspieler direkt adressiert, doch es findet meist keine körperliche Interaktion statt. Jaques tritt in *As you like it* manchmal in direkten Kontakt mit den Zusehern. Auch Dumaine bahnt sich seinen Fluchtweg durch die Zuschauer im Stehparterre und interagiert mit ihnen. Ein solches Beispiel findet sich in *The Merry Wives* nicht. Die Interaktion dieser Inszenierung beschränkt sich auf die räumlichen Gegebenheiten und auf die Adressierung des Publikums in Momenten wie in 1:27:00, in der die Figur Ford eindeutig zu diesem im Theater spricht. Diese Adressierung ist vor allem durch seinen Blickkontakt mit den Zuschauern erkennbar, sie meint aber nie einen spezifischen Zuschauer, sondern das Publikum im Allgemeinen.¹⁰⁷

Es wurde bisher noch nicht genauer auf die Form des abgegrenzten Bereichs des Stehparterres eingegangen. Dieses ist aufgrund der additiven Bühne oval. Durch die Brücken und Spazierwege entsteht der Eindruck die Bühne umrunde ein Gewässer und die ovale Form komme der eines Teiches gleich. Diese Impression wird in der Szene bestärkt, in der sich Rugby, der Diener von Doctor Caius, auf den Rand des Mittelteiles der additiven Bühne setzt und mit einer Angelroute im Bereich der exklusiven groundlings zu fischen beginnt. Wie schon bei *Love's Labour's Lost*, in dem unter anderem Wild-Stabpuppen zum Einsatz kamen, um für das Stehparterre die metaphorische Bedeutung eines Waldes zu kreieren, wird auch hier eine Requisite verwendet, um eine weitere Bedeutungsebene des vorderen Bereichs des Stehparterres darzustellen. In *The Merry Wives* offenbart sich dieser Teil des Zuschauerraumes als die Darstellung eines Teiches, als eine Angelroute ausgepackt und diese in das Stehparterre gesenkt wird. Einige Zeit später, in Minute 53, zieht Rugby tatsächlich einen Fisch zwischen den exklusiven groundlings hervor. Diese kurze Handlung ist im Originaltext nicht vorhanden, sondern wurde nur für diese Produktion erfunden.¹⁰⁸

¹⁰⁷ vgl. Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor = Die lustigen Weiber von Windsor: englisch-deutsche Studienausgabe*, S. 123.

¹⁰⁸ vgl. ebenda, S. 131.

Die Möglichkeit einer Identifizierung dieses Teils des Zuschauerraumes führt zu der Frage nach einer Benennung des größeren Bereiches des Stehparterres. Der größere Teil im Stehparterre ist im Vergleich zu dem Umfang, den dieser normalerweise hat, erheblich verkleinert. Er wird von den Schauspielern zu zahlreichen Gelegenheiten betreten, um auf die additive Bühne zu gelangen. Dabei erfolgt keine direkte Interaktion mit dem stehenden Publikum. Es gibt in dieser Inszenierung, wie auch schon in *Love's Labour's Lost*, eine Szene, in denen die Figuren eine Unterredung führen, die über den Köpfen der Zuschauer stattfindet.¹⁰⁹ Doctor Caius und Rugby befinden sich auf der additiven Bühne als Slender, Shallow, Page und der Wirt auf die Plattformbühne treten. Hier entsteht eine räumliche Situation, die nur unter diesen Gegebenheiten stattfinden kann. Die Männer unterhalten sich zunächst über den Köpfen der Zuschauer, ohne deren Anwesenheit anzuerkennen. Diese Eigenheit ergibt sich aufgrund der räumlichen Beschaffenheit der additiven Bühne und durch die Bereitschaft mancher Zuschauer als exklusive groundlings zu agieren. Das Galerienpublikum lukriert vom Bühnendesign, da der optische Eindruck des Teiches und der Integration der groundlings in das Bühnenbild eine visuelle Errungenschaft ist, die sich vor allem für die passiveren Zuschauer entfaltet.

Über die Einstellungen und Perspektiven der Kameras dieser Inszenierung wurden bisher nur kurze Bemerkungen gemacht. In Hinblick auf die Zuschauerkonstellation ist eine Kameraperspektive in *The Merry Wives* besonders hervorzuheben. Es wurde während der aufgezeichneten Vorstellung ein Kameramann mit einer geschulterten Kamera in das Stehparterre gestellt, um die Perspektive eines groundlings aufzuzeichnen. Die Kamera ist neben den Spazierwegen der additiven Bühne auf der rechten Seite platziert, an der sich der Ausgang für die Schauspieler befindet.

¹⁰⁹ vgl. die Szene ab 0:50:05.



Abb. 9 01:43 Slender und Justice aus der Sicht eines groundlings

Diese Aufnahme ist keine Imitation der Perspektive eines groundlings, sondern sie zeichnet diese tatsächlich auf. Es wird dem Heimpublikum ermöglicht, die Inszenierung für ein paar Momente aus der Sicht eines Zuschauers im Stehparterre zu erleben. Durch die Aufnahmen wird die Nähe der Zuschauer zur additiven Bühne vermittelt und damit der besondere Charakter dieser Bühnenform hervorgehoben. Die Geschehnisse auf der additiven Bühne konnten bei den bereits besprochenen Inszenierungen nicht so unmittelbar gezeigt werden wie durch die Kameraperspektive in dieser. Bei *The Merry Wives* ist auf den Aufnahmen präzise erkennbar, wie die Darsteller über die additive Bühne gehen und dabei achtsam gegenüber den Zuschauern sind, die an der Bühne lehnen. Beim Betrachten der Aufzeichnungen können Eindrücke gewonnen werden, ohne die es für das Heimpublikum nicht möglich wäre, das Gefühl der groundlings nachzuvollziehen. Die Bilder, die durch die geschulterte Kamera aufgenommen werden, betonen, an welcher theatralischen Besonderheit die Zuschauer im Shakespeare's Globe teilhaben. In Kombination mit der additiven Bühne werden hier zwei Spezifika dargestellt, die ohne diese detaillierten Aufnahmen nur schwer nachvollziehbar sind. Diese Bilder aus der Sicht eines groundlings stellen einen gelungenen Kunstgriff des Filmteams dar, der es dem Heimpublikum ermöglicht zu unmittelbaren Zusehern dieser Inszenierung zu werden.

Eine weitere Besonderheit der Aufnahmemodi dieser Produktion sind die zahlreichen Schwenke, die die Bewegungen der Schauspieler auf der additiven Bühne verfolgen. Durch die doppelte Bewegung, also die der Kamera sowie der Schauspieler,

sind die Bilder sehr dynamisch und mitreißend. Die gezeigten Szenen werden zu einem aktiven Erlebnis, das vor allem durch die additive Bühne ermöglicht wird. Denn die Wege und die dadurch entstandene zusätzliche Spielfläche schaffen einen größeren Bewegungsfreiraum für das Schauspielerensemble und die Kameras haben ebenfalls mehrere Möglichkeiten Aufnahmen zu gestalten. Die Vielfalt der Kameraeinstellungen lässt sich in *The Merry Wives* anhand der Aufnahmen des Zauberspieles¹¹⁰ am Ende des Stückes beobachten. In dieser Zauberspielsequenz sind verhältnismäßig viele Perspektiven und Einstellungswechsel vorhanden. Sie lassen diese Sequenz noch lebendiger wirken, obwohl sie durch die veränderten Kostüme und zusätzlichen Masken, dem Gesang und der Musik ohnedies schon sehr rege ist. Das gezielte Einsetzen von zahlreichen Schnitten und der häufige Perspektivenwechsel erhöhen den Grad der Aktivität während des Zauberspiels. Dabei ist deren Nutzung nicht exzessiv und übertrieben. Die technischen Möglichkeiten der Filmkameras und des Mediums Film werden demnach als Hilfsmittel eingesetzt, um diese lebhafte Szene für das Heimpublikum nachvollziehbar darzustellen. Anhand dieser Sequenz lässt sich anmerken, dass es im Film durchaus möglich ist die Lebendigkeit des Theaters einzufangen. Freilich gehen immer einige Komponenten bei der Übertragung von einem Medium zum anderen verloren. Dennoch ist die Zauberspielsequenz ein positives Beispiel für den gekonnten Einsatz von filmischen Mitteln, die eine Szene aus dem Theater überträgt, um sie für ein Heimpublikum verständlich zu machen. Ebenso ist die geschulterte Kamera eine Möglichkeit, Einblicke in eines der Phänomene des Shakespeare's Globe zu bekommen.

Zum Abschluss dieses Kapitels über Besonderheiten, die die Zuschauer dieser Produktion betreffen, soll noch auf die Figur Ford Bezug genommen werden. Sie erzeugt die meisten Lacher in der Inszenierung. Fords Monologe können als Unterredung mit den Zuschauern gedeutet werden und diese werden von ihm, wie bereits erwähnt, immer wieder adressiert. Ein Monolog, indem dies passiert, befindet sich in der Szene, in welcher der verkleidete Ford von Falstaff erfährt, dass dieser eine Zusage für ein privates Treffen mit seiner Frau hat. Ford ist aufgebracht und lässt Schimpftiraden gegen Falstaff los. Das Publikum, durch die Komik der Darstellung animiert, reagiert mit Gelächter auf den Monolog und identifiziert sich durch den Blickkontakt, den der Schauspieler kontinuierlich mit dem Publikum hält, mit der Figur.

¹¹⁰ Der Begriff ist von Rudolf Bader aus seiner Einleitung in *The Merry Wives of Windsor = Die lustigen Weiber von Windsor: englisch-deutsche Studienausgabe*, auf Seite 35 übernommen.

Wie auch schon in der Inszenierung von *As you like it*, in der es Jaques war, der mehrmalig mit den Zuschauern interagiert hat, ist es in *The Merry Wives* Ford, der diese Funktion der Zuschauerinteraktion inne hat. Die Interaktion beschränkt sich bei ihm jedoch auf Blickkontakt und bezieht sich nicht auf räumliche Nähe wie bei Jaques. Die Darstellung von Ford ist ein gutes Beispiel dafür, dass das Publikum, sobald es in direkter Weise angesprochen wird, sofort auf die Figur reagiert. Es sind vor allem solche Szenen, die die Inszenierungen nicht nur für die Zuschauer im Theater, sondern auch für die Heimzuseher zu einem Spektakel erheben. Das Heimpublikum wird nicht direkt angesprochen, da die Schauspieler nie unmittelbar in die Kamera blicken. Sie identifizieren sich möglicherweise mit dem Theaterzuschauer und reagieren deshalb an jenen Stellen auch amüsiert. Diese letzte Beobachtung lässt sich nur durch die eigene Erfahrung und durch die sichtbaren Reaktionen der Zuschauer belegen.

Die Inszenierung von *The Merry Wives* wird vor allem durch die additive Bühne zu einem Erlebnis, indem der spektakuläre Charakter des Stückes durch die Spazierwege und dem veränderbaren Mittelstück hervorgehoben wird. Die additive Bühne, in den Rezensionen von *As you like it* und *Love's Labour's Lost* noch weitgehend ignoriert, rückt dabei weiter in den Mittelpunkt und ist nicht mehr zu ignorieren. Sie ist so in die Dramaturgie der Produktion integriert, dass sie ein fester Bestandteil dieser wird. Weiters ist diese Inszenierung ein Beispiel dafür, wie die Umstrukturierung des Stehparterres eine metaphorische Bedeutung für den neu geschaffenen Raum hervorbringen kann. Die bisherigen Analysen haben gezeigt, dass das Konzept der additiven Bühne mehr birgt, als die Vergrößerung der Spielfläche für die Schauspieler. Die nächste Inszenierung, die es zu analysieren gilt, ist Shakespeares bekannte Tragödie *Romeo and Juliet*.

6. *Romeo and Juliet* (2009)

6.1. *Romeo and Juliet* im Shakespeare's Globe

Shakespeares Tragödie *Romeo and Juliet* ist eine der bekanntesten Liebesgeschichten der Welt. Die Annäherung des Regisseurs Dominic Dromgooles an das Stück ist eine besondere, da die Aufführungsbedingungen in diesem Haus die des historischen Globes nachahmen. Damit werden automatisch hohe Erwartungen an die Inszenierung gestellt. Die Rekonstruktion der Plattformbühne und des gesamten Theaterhauses regt dazu an sich vorzustellen, wie dieses bekannte Stück zu Shakespeares Zeiten aufgeführt hätte werden können.

Die Aufzeichnung¹¹¹ der Inszenierung von 2009 zeigt eine großteils konventionelle Inszenierung des Stoffes. Das Bühnenbild, von der additiven Bühne abgesehen, enthält keine überraschenden oder innovativen Elemente. Der Balkon, der sich im Zentrum der additiven Bühne befindet, ist ein Objekt, das für eine Inszenierung dieses Stückes erwartungsgemäß vorhanden ist. Simon Daw zeichnet sich für das Design des Bühnenbildes verantwortlich und entscheidet sich für den Einsatz einer halbellenförmigen additiven Bühne. Obwohl das Bühnendesign keine hervorstechenden Innovationen enthält, wird es von dem Rezensenten Michael Coveney von *The Independent* heftig kritisiert:

„Simon Daw's design for the open and awkwardly pillared stage ends up as a strange mixture of Elizabethan costumes and an Ikea-like wooden boarded upper level. The front apron is less successfully exploited than it has been in past seasons. Early days, though.“¹¹²

Mit ‚awkwardly pillared stage‘ bezieht sich Coveney auf den aufgebauten Balkon, der das Zentrum auf der Plattformbühne bildet. Die abwertende Beschreibung dieses Bühnenelementes lässt sich nicht leicht nachvollziehen, da er es mit Ikea-Material und elisabethanischen Kostümen gleichsetzt und nicht näher darauf eingeht. Des Weiteren beschreibt Coveney die ‚front apron‘ Bühne, mit der er die additive Bühne meint. Er merkt an, dass diese im Vergleich zu früheren Produktionen nicht erfolgreich eingesetzt wird und gibt auch hierzu keine nähere Erklärung ab.

¹¹¹ Für diese Produktion wurden zwei DVDs erstellt, da die Länge der Inszenierung dies erforderte. Es wird bei allen Zeitangaben darüber Auskunft gegeben, auf welcher DVD sich die Szene befindet.

¹¹² siehe Coveney, "Romeo and Juliet, Shakespeare's Globe, Star-crossed and fatally miscast".

Diesen Überlegungen zu Folge treffen viele negative Eindrücke in der Rezension aufeinander. Ähnlich wie bei *The Merry Wives*, bei dem eine Rezension aufgrund des Designs der additiven Bühne negativ ausgefallen ist, wird hier Kritik an dem Bühnenbild geübt. In den anderen Rezensionen wird auf das Bühnendesign weitgehend nicht eingegangen.

Bei einem oft inszenierten Stück wie *Romeo and Juliet* ist davon auszugehen, dass viel Kritik geübt wird, da die Bekanntheit der Geschichte mit hohen Erwartungen verknüpft wird. Die additive Bühne und deren Einsatz in dieser Inszenierung wird im Kapitel *Der Ort der Isolation in Verona* im Detail analysiert. Es soll an dieser Stelle schon vorweg betont werden, dass im Rahmen dieser Arbeit mit *Romeo and Juliet* zum ersten Mal eine Produktion untersucht wird, die auf dem Stoff einer Tragödie beruht. Dementsprechend düster ist der allgemeine Ton der Inszenierung, auch wenn sich Stellen finden, denen eine gewisse Komik innewohnt. Hier entscheidet sich der Regisseur für eine Inszenierung mit jungen Hauptdarstellern. Für die Produktion der DVD ist das Material einer Abendvorstellung verwendet worden.

6.2. „In fair Verona, where we lay our scene“¹¹³

Im berühmten Prolog von *Romeo and Juliet* nennt der Chor den Handlungsort des Stückes bereits in der zweiten Zeile. Damit rückt der Ort des Geschehens unmittelbar in das Zentrum der Aufmerksamkeit:

“Two households both alike in dignity,
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new mutiny,
Where civil blood makes civil hands unclean.“¹¹⁴

Diese starken Anfangsverse beschreiben nicht nur die Stadt Verona, sondern stellen gleichzeitig die Hauptthematik des Stückes vor: den Streit der Häuser Capulet und Montague. Als Szenario für die Handlung wurde Verona, eine italienische Stadt, gewählt. Die Beschreibung der Stadt als ‚fair‘ kann im Kontext der folgenden Zeilen auf die Schönheit der Architektur bezogen werden, da die zivilen Zustände in Verona nicht als schön oder ordentlich bezeichnet werden können. Die Zeile, in der Verona als Handlungsort genannt wird, enthält den Zusatz ‚where we lay our scene‘. Eine

¹¹³ Der Titel dieses Kapitels ist eine Verszeile aus dem Anfangsmonolog des Stückes.

¹¹⁴ siehe Shakespeare, *The Oxford Shakespeare Romeo and Juliet*, S.141.

Kontextualisierung in die Welt des Theaters durch das Wort ‚scene‘ kann häufig in Shakespeares Stücken gefunden werden. In der *Romeo and Juliet* Ausgabe *The Oxford Shakespeare* enthält der Kommentar in der Fußnote zu Verona folgende Informationen:

„The city represents two traditions, one literary, one theatrical. It provides the setting for novella versions of the story beginning with Luigi da Porto’s; and it is one of the Italian cities which served as the main or occasional background for many English Renaissance comedies, including half of Shakespeare’s.”¹¹⁵

Shakespeares Wahl des Handlungsortes dürfte demnach für sein Zeitalter nicht exotisch gewesen sein. Der Dichter selbst hat Italien nie bereist und kann sich demnach nicht auf persönliche Eindrücke gestützt haben, als er diesen Ort zum Zentrum seiner Liebesgeschichte gewählt hat. Es existieren literarische Vorläufer für *Romeo and Juliet*, die ebenfalls Verona als Handlungsort haben.

Neben Verona trägt sich ein kleiner Teil der Handlung in Mantua zu. Mantua ist eine Stadt, die einige Kilometer von Verona entfernt gelegen ist. Sie wird zur Unterkunft Romeos während seines Exils und diente zuvor für einige Zeit Juliets Eltern während ihrer Kindheit als Aufenthaltsort. Dies erklärt Juliets Amme im ersten Akt.¹¹⁶ Über Mantua wird im Stück wenig berichtet, auch bezieht sich Romeo während seines dortigen Aufenthaltes nie auf die Stadt. In der Inszenierung ergeben sich aufgrund des Ortwechsels von Verona nach Mantua keine Veränderungen im Bühnenbild.

Es sind vorwiegend urbane Orte, die als Schauplätze dienen. Der Fokus des Stückes liegt demnach gänzlich auf dem urbanen Raum und nicht auf Orten in der Natur. Dies war in *As you like it* und *Love’s Labour’s Lost* gänzlich anders. In *The Merry Wives* wurde das Bühnenbild so geteilt, dass es jeweils Orte in der Natur oder urbane Schauplätze darstellte. Das Bühnenbild dieser Produktion von *Romeo and Juliet* ist auf die Darstellung der Stadt ausgerichtet. Die verschiedenen Schauplätze sind entweder Innenräume, wie beispielsweise Friar Laurence Zelle oder Juliets Zimmer oder außen gelegene Orte wie Straßen oder der ‚orchard‘ der Capulets. Wie schon in *As you like it* wird hier ein ‚orchard‘ beschrieben, der nicht näher definiert wird. Benvolio bemerkt lediglich „[Romeo] ran this way and lept this orchard wall“¹¹⁷ und Romeo deklariert Momente später „With love’s light wings did I o’erperch these walls, for stony limits cannot hold love out“.¹¹⁸ Der ‚orchard‘ in dieser Szene ist eine steinerne

¹¹⁵ siehe Shakespeare, *The Oxford Shakespeare Romeo and Juliet*, S.141.

¹¹⁶ vgl. ebenda, S.173.

¹¹⁷ siehe ebenda, S.203.

¹¹⁸ siehe ebenda, S.211.

Mauer, die metaphorisch gesehen ein Hindernis der Liebenden darstellen soll, da sie die Größe des Hausbesitzers Capulet repräsentiert. Die Liebe Romeos beflügelt ihn dazu dieses Hindernis für Juliet zu überwinden.

Das Bühnenbild besteht aus einer veränderten Rückwand auf der Bühne und einem neu errichteten Balkon im Zentrum der Plattformbühne, der von mehreren Säulen gehalten wird.



Abb. 10 1:00:50 Ansicht von links

Diese Abbildung zeigt den Balkon in der Mitte der Plattformbühne. Es sind außerdem die zusätzlichen Säulen, die Veränderungen an der Rückwand sowie die additive Bühne sichtbar. In einigen Szenen wird von dem Balkon und seiner Höhe Gebrauch gemacht. Die Balkonszene¹¹⁹ ist ein gutes Beispiel für dessen Einsatz. Juliet befindet sich während der gesamten Szene auf dem Balkon und spricht ihre Verse von oben. Romeo verweilt währenddessen auf der Plattformbühne. Die beiden Protagonisten sind räumlich voneinander getrennt. In ihren Liebesgeständnissen finden die beiden in dieser Szene auch eine räumliche Vereinigung und, als Romeo an der Säule hinaufklettert, um Juliet zu berühren.¹²⁰ Die räumliche Distanz der beiden spiegelt die missliche Lage wider, in der sich die beiden aufgrund des Streites ihrer Eltern befinden. Ähnlich ist dieser Höhenunterschied in der Schlusszene in Juliets Grabstätte, in die Romeo hinabsteigen muss, um zu seiner Frau zu gelangen. Die Tragödie der zeitlich

¹¹⁹ Diese Balkonszene beginnt auf DVD 1 in Minute 41:00.

¹²⁰ Dieser ist in Minute 48:17 auf DVD 1.

verzögerten Selbsttötung der beiden geschieht im Text in einem Grab oder in einer Gruft. In dieser Inszenierung ist Juliets Grabstätte ein Ort unterhalb der Erdoberfläche. Die zuvor beschriebenen Bewegungen nach oben und unten reflektieren den Beziehungsstand der beiden. Als Romeo im zweiten Akt hinaufklettern muss, um zu Juliet zu gelangen, befinden sich die beiden durch Liebesversprechungen an einem Höhepunkt ihrer Beziehung. Demgemäß verheißt Romeos Abstieg in Juliets Grab nichts Gutes für die Beziehung der beiden. Sie endet in dieser Grabstätte.

In einer Szene im dritten Akt steht in der Szenenanweisung „*Enter Romeo and Juliet aloft*“.¹²¹ ‚Aloft‘ lässt sich aus dem Englischen mit ‚hoch oben‘ oder ‚in der Höhe‘ übersetzen. Romeo befindet sich in dieser Szene am Balkon, während Juliet in einem weißen Nachthemd erst die Treppen hinaufsteigen muss, um zu ihm zu gelangen. Das Paar hat die Ehe in dieser Nacht mit Sicherheit vollzogen und Juliet kann in diesem Augenblick trotz ihrer jungen 13 Jahre bereits als Frau betrachtet werden. Der Weg, den sie auf der Bühne beschreiten muss, um zu Romeo zu gelangen, inkludiert die Treppen zum Balkon. Als sich Romeo von ihr verabschiedet - es handelt sich tatsächlich um das finale Treffen der beiden - muss er vom Balkon hinunterklettern, um aus der Stadt fliehen zu können. Romeos Verlassen des Balkons kann mit dem Untergang der Beziehung der beiden verglichen werden, denn ab diesem Moment sind alle weiteren Geschehnisse im Stück fatal. Diese Szene im zweiten Teil der Produktion hebt einmal mehr die Bedeutung des Balkons hervor.

Die beiden räumlichen Ebenen, oben und unten, werden im Laufe der Produktion häufig dramaturgisch eingesetzt und sind durch die Treppen zum Balkon gut zugänglich. Dadurch wird der zugebaute Balkon, der mit dem fixen Balkon der Rückwand verbunden ist, der zentrale Punkt des Bühnenbildes. Er kann als Erweiterung der Spielfläche gesehen werden, der es ermöglicht, Teile der Handlung auf einer anderen Ebene darzustellen. Die Inszenierung ist durch den Balkon visuell aufregender, da dieses Konzept viel Bewegung und verschiedene Ebenenwechsel ermöglicht.

Die Erweiterung der Spielfläche ist in den bisher besprochenen Produktionen ein wichtiges Attribut der additiven Bühne gewesen. Der Balkon als Vergrößerung des beispielbaren Raumes der Darsteller lässt die Frage aufkommen, ob er nicht auch als additive Bühne betrachtet werden kann. Doch der entscheidende Unterschied ist die Nähe zu den Zuschauern, die der Balkon nicht hat. Die additive Bühne muss als ein

¹²¹ siehe Shakespeare, *The Oxford Shakespeare Romeo and Juliet*, S.285.

zusätzliches Element der Bühne betrachtet werden, das eine Verbindung zwischen dem Zuschauerraum mit dem Bühnenraum schafft. Die Einbeziehung der Zuschauer ist eine weitere wichtige Charakteristik, denn der Raum, in dem sich die additive Bühne befindet, ist normalerweise der Raum der Zuschauer, im Fall des Shakespeare's Globe der des Stehparterrepublikums. Der Balkon ist eine Spielfläche, die über der Plattformbühne aufgebaut ist und steht in keinerlei Verbindung mit den Zuschauern oder deren Raum. Dieses Bühnenelement hat keinen Effekt auf die Sicht der *groundlings* oder deren Platz im Stehparterre. In den besprochenen Beispielen der additiven Bühne brachte diese zusätzliche Spielfläche eine Reduktion des vorhandenen Platzes für die stehenden Zuschauer mit sich. Diese Verkleinerung ging meistens mit der Teilung des Stehparterres einher und bislang war dessen Aufspaltung ein wichtiges Attribut der additiven Bühne. Hier unterscheidet sich dieses Konzept von den anderen, weil es das Stehparterre nicht teilt, aber dennoch verkleinert. Darauf wird im folgenden Kapitel hingewiesen werden. In meinem Beispiel erfüllt der Balkon zweifellos die Funktion eines neu geschaffenen Elementes für die Bühne, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zieht und dramaturgisch viel Bewegung ermöglicht. Die additive Bühne scheint in dieser Produktion andere Aufgaben zu erfüllen.

Ein weiterer hervorzuhebender Punkt des Bühnenbildes sind die Verzierungen der Rückwand. Diese Dekoration besteht aus Netzgittern, wie sie beispielsweise in einem Kloster vor Fenstern zu finden sind. Des Weiteren wird die Rückwand unter dem zugebauten und fixen Balkon in manchen Szenen von manchen Figuren wie ein Gang verwendet. Friar Laurence benutzt den Gang, um der Amme die Türen zu seiner Klosterzelle zu öffnen.¹²² Die Beleuchtung in den Szenen schafft die Optik von Kerzenschein auf Steinwänden und ist passend für das Design des Bühnenbildes, das die Stadt- oder Häusermauern Veronas imitiert. Die Rückwand ist durch metallene Teile dekoriert, die den Eindruck eines urbanen Ortes verstärken.

Die Säulen kommen hier nur wenig zur Geltung. Dennoch werden sie manchmal als Ort zum Verstecken verwendet, beispielsweise als Romeo seine Freunde belauscht, wie in der bekannten ‚eavesdropping‘, um Romeo eine Versteckmöglichkeit auf der Bühne zu bieten. Die Säulen stören die Optik der Produktion nicht und funktionieren sowohl als Innenausstattung eines Raumes, wenn die Schauplätze innen gelegen sind, aber auch als Säulen auf einer Straße, so sie in einer solchen spielen.

¹²² Diese Szene befindet sich ab Minute 1:28:25 auf DVD 1.

Diese Produktion weist wenige zusätzliche Bühnenelemente auf. Es wird auf Versatzstücke weitgehend verzichtet, lediglich Juliet legt sich auf ein kleines, pfostenloses Bett, als sie das Gift trinkt. Ein Bett ist das Requisitestück, auf dem Julia zu Grabe getragen wird. Die Einfachheit des Bühnenbildes, die sich aus den Beschreibungen dieses Kapitels ergibt, sollte nicht als pejorativ gewertet werden.

6.3. Der Ort der Isolation in Verona

Die additive Bühne ist nicht so auffällig und komplex wie in den bisher besprochenen Inszenierungen. Sie hat die Form einer halben Ellipse, die in derselben Höhe an die Plattformbühne angebaut ist. Auf den beiden Seiten der Halbellipse sind zwei Treppen angebracht, durch die es den Schauspielern ermöglicht wird, zum oder vom Stehparterre zu gelangen. Diese Treppen sind ein Fixum, das an jeder additiven Bühne befestigt ist und sie vergrößern dadurch deren Funktionalität, indem sie Auf- und Abtrittsmöglichkeiten für die Darsteller schaffen. Die additive Bühne ist aus Holz gefertigt, was wiederum eine Übereinstimmung mit den anderen additiven Bühnen ist.

Die folgende Abbildung soll das Verhältnis zwischen der Plattformbühne und der additiven Bühne darstellen:



Abb. 11 1:00:50 Frontalansicht der Bühne¹²³

Die additive Bühne ist Vorbau, der in das Stehparterre hineinreicht. Er vergrößert die Spielfläche für die Schauspieler und verringert den Platz für die

¹²³ Auf diesem Screenshot ist gut erkennbar, dass es sich bei der aufgenommenen Vorstellung um eine Abendvorstellung handelt. Dieser Screenshot ist auf der DVD 1 zu finden.

Zuschauer, teilt jedoch den Zuschauerraum nicht. Die additive Bühne hat die Form einer runden Plattformbühne, die direkt an die Plattformbühne angebaut ist. Vordergründig scheint der Effekt dieser gewählten Bühnenform der des Eindringens in das Stehparterre zu sein. Die Hauptfunktion dieser additiven Bühne ist es, die Geschehnisse räumlich näher an die Zuschauer zu bringen. Die rundliche Form der Bühne passt sich sehr gut der Form des Stehparterres an. Optisch können die Figuren, die in manchen Szenen hervorgehoben werden sollen, durch ihre Positionierung auf der additiven Bühne ins Zentrum des Geschehens gestellt werden. Dies hat eine große Wirkung in der Szene des Maskenspiels, in der sich Romeo und Juliet zum ersten Mal treffen. Obwohl es an den Aufnahmen auf der DVD schwer zu erkennen ist, befinden sich die beiden bei ihrer ersten Unterredung auf der additiven Bühne. Als sie miteinander sprechen, wirkt es so, als ob sie sich in einem separaten Raum, fern von der Feier der Capulets, befinden. Dadurch, dass sie in der Halbellipse der additiven Bühne positioniert sind, wird der Eindruck der Isolation der beiden an diesem Ort verstärkt. Die additive Bühne dient als Plattform für die Reden und Monologe, die an das Publikum gerichtet sind. Dies ist an Romeos Monolog erkennbar, in dem er Folgendes deklariert:

„Did my heart love till now? Forswear it, sight,
For I ne'er saw true beauty till this night.“¹²⁴

Romeo richtet diese Zeilen von der additiven Bühne an die Zuschauer.¹²⁵ Durch seine räumliche Isolation und der direkten Adressierung des Publikums entsteht eine Verbindung zwischen der Figur und den Zuschauern in der Szene, die durch die additive Bühne verstärkt wird. Eine solche Verbindung, ohne die zusätzliche Spielfläche zu schaffen, wäre schwer, denn diese Funktion ist die wichtigste dieser Bühnenkonstruktion. Lord Capulet mahnt Tybalt während des Maskenspiels, seine Aggressionen gegen den Montague Romeo zu vergessen. Auch diese Unterredung findet auf dem abgeschiedenen Ort der additiven Bühne statt. Diese Beispiele sind nur eine kleine Auswahl aus der Produktion, in der sich viele weitere Szenen beschreiben lassen, auf die diese Beobachtung zutrifft.

Wie schon erwähnt, wird durch die additive Bühne die Möglichkeit geschaffen, Dialoge und Monologe hervorzuheben. Es ist nicht ausschließlich die räumliche Nähe

¹²⁴ siehe Shakespeare, *The Oxford Shakespeare Romeo and Juliet*, S.193.

¹²⁵ Diese Szene beginnt in Minute 31:00 auf DVD 1.

zu den groundlings, die hier erzeugt wird, sondern ein zusätzlicher isolierter Raum für die Figuren, in denen sie handeln dürfen, ohne dabei von den anderen beobachtet zu werden. Dieser Raum ist für die Zuschauer gut sichtbar und sehr zentral im theatralen Raum. Doch die additive Bühne wird nicht immer als Ort der Isolation verwendet. Die Tänzer des Maskenspiels nutzen nicht die Grenze der Plattformbühne, sondern die der additiven Bühne für ihren Tanz. Diese plötzliche Annäherung der Tänzer an den Bühnenrand wirkt für die groundlings spektakulär. Dadurch verschiebt sich die Bedeutungsebene der additiven Bühne erneut und es lässt sich nicht festlegen, ob sie vorwiegend als Ort der Isolation oder des Spektakels wirkt.

Um weitere Erkenntnisse über die Bühne zu gewinnen, gilt es noch eine Szene aus der Produktion zu analysieren. In dieser versuchen Benvolio und Mercutio, Romeo zu finden, um mit ihm das Fest der Capulets zu verlassen. In dem folgenden Dialog mit einigen Stellen, in denen Mercutio alleine spricht, verweilen beide Männer vorwiegend auf der additiven Bühne.¹²⁶ Es ist eine lustige Szene, was anhand der Reaktion der Zuschauer erkennbar ist. Durch die Bewegungen der Schauspieler und dem Wortwitz entsteht eine Komik, die die Zuschauer sichtlich erkennen, da sie sich zum Lachen hinreißen lassen. Es stellt sich die Frage nach dem Vorteil der additiven Bühne in dieser Szene. Ohne Zweifel wäre eine Darstellung auf der Plattformbühne auch passend. Doch die additive Bühne schafft wiederum eine Nähe zu den groundlings und kann die Figuren gut in den Fokus stellen. Die optische Zentralisierung der beiden wirkt in dieser Szene gelungen. Es ist fraglich, ob eine Darstellung, die nicht so nahe an den Zuschauern im Stehparterre stattfindet, ebenso unterhaltsam wäre.

Die bereits besprochenen additiven Bühnen haben sich immer aus einzelnen Elementen zusammengesetzt. Eine Ausnahme ist vielleicht die in *The Merry Wives*. In dieser Produktion wurden mehrere Elemente zu einer Einheit zusammengefasst. Obwohl diese additive Bühne mit den Spazierwegen und der mittleren Bühne aus drei Teilen bestand, bildeten diese dennoch einen zusammenhängenden Weg. Allerdings wurde die additive Bühne nicht immer als eine Einheit behandelt, sondern nur zum Teil genutzt. Dies ist in *Romeo and Juliet* anders. Die additive Bühne ist eine solide Plattform, die nicht geteilt oder geändert werden kann wie beispielweise das mittlere Bühnenelement in *The Merry Wives*. Während ihres Dialoges legen sich Mercutio und Benvolio auf die additive Bühne. Die Aufnahmen erwecken den Eindruck, dass sie

¹²⁶ Diese Szene befindet sich in Minute 38:25 auf DVD 1.

ihren Platz mit den *groundlings* teilen. Dies ist natürlich nur eine optische Illusion und doch sind die Figuren durch ihre Lage auf den Brettern der Bühne auf einer Ebene mit den *groundlings*.

In einer Szene kommt es zum Einsatz einer Falltür, die im zweiten Akt von dem Apothecary geöffnet wird, der Romeo das tödliche Gift verkauft. Das ist das einzige Mal, dass in dieser Inszenierung eine Falltür eingesetzt wird. Deren symbolische Bedeutung ergibt sich aus der Überlegung, dass das Gift, das Romeo verkauft wird, seinen Untergang hervorruft. In diesem Moment weiß der Zuschauer bereits, dass Juliet nur scheinotot ist und ahnt durch Romeos Erwerb der Droge Fürchterliches. Es ist eine kurze Handlung im Stück, die aber durch die Positionierung in der Mitte der additiven Bühne bemerkenswert ist. Die Falltür ist ein einfaches Mittel, um einen Schauplatzwechsel anzudeuten oder einen anderen Schauplatz darzustellen, was so in *Romeo and Juliet* geschieht.

Als letzte Überlegung in diesem Kapitel soll noch einmal auf den Umstand eingegangen werden, dass *Romeo and Juliet* die einzige Tragödie ist, die in dieser Arbeit besprochen wird. Die Form oder Funktion der additiven Bühne unterscheidet sich nicht aufgrund des Genres des Stückes von den anderen. Die additive Bühne ist in dieser Inszenierung so gewählt, um weniger direkte Interaktion mit den Zuschauern stattfinden zu lassen. Ob die Entscheidung, die additive Bühne nicht so markant in das Stehparterre eindringen zu lassen, damit zusammenhing, dass eine Tragödie nicht soviel Zuschauer-Schauspieler-Interaktion bedarf, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. In der Untersuchung aller vier Inszenierungen ist es prägnant anzumerken, dass in dieser Produktion weniger mit den Zuschauern experimentiert wurde.

6.4. Die Prozession durch Verona

Anders als in den bereits besprochenen Inszenierungen ist es bei *Romeo and Juliet* nicht möglich, anhand der Optik der additiven Bühne eine metaphorische Bedeutung des Stehparterres zu erkennen. Die Wege in *As you like it* und *Love's Labour's Lost* haben Bezug zu dem Handlungsort der Stücke hergestellt: einem Wald. Auch in *The Merry Wives* handelte es sich bei der Form der additiven Bühne um einen Teich, der von Brücken und Wegen umgeben ist. Eine solch direkte und eindeutige Benennung der additiven Bühne gelingt für diese Produktion nicht. Das Stehparterre ist im Unterschied zu den anderen Inszenierungen nicht geteilt. Die schon beschriebene

Einheit bleibt deshalb bestehen, weil sich die additive Bühne aus einem einzigen Element zusammensetzt.

Das Stehparterre und die groundlings sind beinahe in ihrer ursprünglichen Einheit belassen. Lediglich die Reduktion des Platzes für die groundlings und die Anpassung an die runde Form des Theatergebäudes sind Merkmale, die durch die additive Bühne erkennbar werden. Die Inszenierung weist nur wenige Zuschauer-Schauspieler-Interaktionsszenen auf. Es gibt eine nennenswerte Szene, die eine Involvierung des Raumes der groundlings in die Spielhandlung zeigt: die Prozession.



Abb. 12 36:22 Der Trauerzug¹²⁷

Die metaphorische Bedeutung der Zuschauer und auch des Zuschauerraumes eröffnet sich in dieser Szene. Juliet wird, auf ihrem Bett liegend, von der linken Ecke der Plattformbühne gehoben und von als Mönche verkleideten Schauspielern durch das Stehparterre getragen. Die groundlings, die ihren Platz mit den Schauspielern in dieser Szene teilen müssen, weichen der Prozession aus und verhalten sich wie Beobachter eines tatsächlichen Trauerzuges. Die Aufnahmen dieser Szene wirken deshalb so überzeugend, da die Zuschauer im Theater aktive Zuschauer in der Handlung werden. Vor allem die groundlings können als Bewohner Veronas betrachtet werden, die dem Ereignis des Trauerzuges beiwohnen. Durch die Überschreitung der Räume und die Umfunktionierung des Stehparterres zur Spielfläche für die Handlung verändert sich die Wahrnehmung dieses Teils des Zuschauerraumes. Es wurde bisher in der Inszenierung

¹²⁷ Dieser Screenshot ist in 36:22 auf DVD 2 zu finden.

allerdings nie angedeutet, dass die *groundlings* mit Bewohnern von Verona gleichgesetzt werden könnten. Dies ändert sich durch diese Szene augenblicklich. Auch das Galerienpublikum könnte als die Bewohner Veronas verstanden werden, die von ihren oberliegenden Standpunkten aus das Geschehen beobachten. Dieser Eindruck bleibt zumindest optisch bestehen, auch wenn sie kein handelnder Part in der Inszenierung sind.

Die hier geschaffene Impression gilt nicht für den verbleibenden Teil der Produktion. Vor allem der Abschlussmonolog des Fürsten wäre eine gute Möglichkeit, die Zuschauer als das Volk zu adressieren, was allerdings nicht geschieht. Der Fürst richtet seine Ansprache an die verbleibenden Oberhäupter der Montagues und Capulets und nicht an das Publikum. Anders ist dies im Prolog, in dem drei Schauspieler als der Chorus in ihrer Rede die Zuschauer direkt ansprechen. Durch ihre Blicke in das Stehparterre und die Galerien ist eindeutig bemerkbar, dass sie die Zuschauer damit adressiert. Dies spiegelt sich vor allem auch im Inhalt des Prologes wider, in dem von einem ‚we‘, also ‚wir‘, die Rede ist. Dieses ‚we‘ schafft eine außergewöhnliche Konstellation zwischen den Zuschauern einer Theaterinszenierung und den Schauspielern einer Produktion. Auch wenn das Stück gelesen wird, ergibt das ‚we‘ eine besondere Verbindung zwischen dem Leser und dem Autor.

Die metaphorische Bedeutung des Publikums ergibt sich demnach nicht aus der Bühnenform, sondern aus anderen Faktoren wie dem Text und der Raumnutzung des Stehparterres. Wie auch in den anderen Inszenierungen ist das Galeriepublikum von diesen Überlegungen weitgehend ausgeschlossen, da es aktiv nichts zu den Inszenierungen beitragen kann, mit Ausnahme von Wortbeiträgen oder Exklamationen wie Gelächter, Stöhnen oder Ähnlichem. Die Besucher der Galerien sind dennoch weitgehend nicht in die Handlungen integriert und haben ein anderes Raumerlebnis als die *groundlings*. Ihre Funktion ist auf die des Schauens beschränkt, während die Zuschauer des Stehparterres die Inszenierung besser mitgestalten können. Dies impliziert allerdings nicht, dass die *groundlings* aktiv auf die Bühne treten, um mit den Schauspielern zu interagieren. Doch die bisherigen Analysen haben bewiesen, dass die Möglichkeit, die *groundlings* in die Handlungen mit einzubeziehen, größer ist als die des Galeriepublikums. Die hier präsentierten Gedanken beziehen sich hauptsächlich auf die vier genannten Inszenierungen und dieses Material gilt als die Basis für die Analysen. Auf Vollständigkeit kann und soll kein Anspruch erhoben werden.

In diesem Kapitel soll nun noch einmal die Aufmerksamkeit auf die Adressierung der Zuschauer durch die Schauspieler gerichtet werden. In *Romeo and Juliet* gibt es eine kurze Szene, die eine direkte Form der Zuschaueradressierung enthält, wie sie bereits in *As you like it* stattgefunden hat, wo der Clown Touchstone in einer Szene Blickkontakt mit einem Zuschauer aufgebaut und ihn zu einer Interaktion animiert hat, nur um sich dieser wieder zu entziehen. In dieser Produktion gibt es ein ähnliches Beispiel, in der Romeos Freunde Benvolio und Mercutio nach dem Fest der Capulets auf Romeo warten, doch dieser versteckt sich hinter einer der fixierten Säulen von ihnen. Ihre Rede, die von Mercutio dominiert wird, ist eine komische Szene in dem Stück. Die Komik entsteht durch das Hindeuten Benvolios auf die *groundlings* vor ihm und durch die eigenartigen Geräusche, die er dabei macht. Das Gelächter der Zuschauer in dieser Szene wird durch diese beiden Faktoren erzeugt. Diese Zuschaueradressierung ist das einzige Beispiel, in dem die *groundlings* angesprochen werden. Auch ist sie eine komische Szene in der Tragödie. Es lässt sich vermuten, dass vor allem Stücke des komischen Genres für die Inszenierung mit additiven Bühnen geeignet sind.

Abschließend kann gesagt werden, dass diese Produktion nicht so reich an interessanten Zuschauer-Schauspieler-Situationen ist, wie die zuvor analysierten Stücke. Eine Erklärung dafür ist an dieser Stelle selbstverständlich nicht vorgesehen. Es ist jedoch auffällig, dass in *As you like it*, *Love's Labour's Lost* und *The Merry Wives* deshalb ein offenerer Zugang mit den Zuschauern probiert wurde, da es sich bei diesen Stücken um Komödien handelt. Der Umgang mit den Zuschauern könnte in den Komödien deshalb experimenteller sein, da ihr Gemütszustand durch die Thematik unbescholtener ist und sie nicht die Schwere empfinden, die sich bei dem Betrachten von Tragödien durchsetzt. Die Zuschauer sind möglicherweise deshalb offener für direkte Adressierungen von Schauspielern, wenn es sich um eine Komödie handelt. Es ist fraglich, ob Aktionen wie das Spiel der Akteurinnen mit den *groundlings* in der Pause von *Love's Labour's Lost* auch in der Unterbrechung von *Romeo and Juliet* funktionieren würden. Es ist hingegen offensichtlich, dass Benvolio und Mercutios verspielte Blödelei bei den Zuschauern gut wirkt, da dies auf der additiven Bühne unmittelbar vor ihnen geschieht. In diesem Sinne wäre die additive Bühne ein Hilfsmittel, um Komik in Tragödien zu unterstützen und diese zu ermöglichen. Zu betonen wäre noch, dass sich diese Schlussfolgerung vorwiegend auf eine Szene aus *Romeo and Juliet* bezieht und deshalb nicht für alle Produktionen gelten muss.

7. Schlusswort

Shakespeare's Globe ist ein junges Theaterhaus, das auf dem Modell einer weltbekannten Theaterform des 17. Jahrhunderts basiert und sehr spezielle Ansprüche an alle Beteiligten der Theaterinszenierungen stellt. Dies gilt sowohl für das ‚creative team‘ als auch für die Schauspieler und nicht zuletzt für die Zuschauer. Dass aus dieser Kombination - aus dem Versuch einer Rekonstruktion einer Theaterform und modernen Publikum - eine Mischform entstehen muss, ist offensichtlich. Die in dieser Arbeit besprochenen Produktionen haben gezeigt, dass sich die Verantwortlichen auf nachempfundene Kostüme und der Beibehaltung der Originalsprache stützen. Die Bühne wird nicht so konventionell behandelt. Das Ziel dieser Arbeit war die Herausarbeitung eines neuen Elements im Shakespeare's Globe, das eine Innovation darstellt: die additive Bühne.

Im ersten Kapitel wurde zunächst eine theoretische Grundlage geschaffen. Die Begrifflichkeiten theatraler Raum, Bühnenraum und Zuschauerraum wurden erklärt und in Bezug zu dem Theater Shakespeare's Globe gestellt. In diesen Ausführungen wurde ersichtlich, dass zumeist Einigkeit über diese Definitionen besteht und dass das Raumkonzept, welches die Shakespearebühne beschreibt, Gültigkeit hat. Die in das Stehparterre und damit dem Zuschauerraum hineinreichende Plattformbühne findet sich im Shakespeare's Globe. Die Trennung der Zuschauer von den Schauspielern besteht in diesem Konzept, auch wenn das stehende Publikum die Spielfläche der Akteure umgibt. An diesem Punkt kommt es in den in dieser Arbeit besprochenen Inszenierungen zu einer maßgeblichen Veränderung: die der additiven Bühne.

Diese Begrifflichkeit wurde von mir erstellt und bezieht sich primär auf die Bühnenform im Shakespeare's Globe, die in den Analysen beschrieben wird. Einen Bezug zur Primärliteratur konnte ich nicht nehmen, da keine mir bekannten Werke zu diesem Thema vorhanden sind. Deshalb stütze ich mich in dieser Arbeit auf Erkenntnisse, die ich selbst gewinnen konnte. Die additive Bühne - und damit ist im Wesentlichen die Erweiterung der Spielfläche durch ein oder mehrere Bühnenelemente gemeint - verschiebt die Grenzen der bestehenden Räume in diesem Theaterhaus. Die Spielfläche befindet sich dadurch inmitten der stehenden Zuschauer. Doch das ist nicht die einzige Veränderung. Der Bereich des Stehparterres wird immer wieder als Schauplatz für die Handlungen ausgewählt und benutzt. Die Häufigkeit der Zuschauer-Darsteller-Interaktionen lässt darauf schließen, dass die additive Bühne und deren

Funktion als Verbindung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum ein Grund dafür ist. Das Verhältnis zwischen Schauspieler und den groundlings ist eine Besonderheit der Theaterform, auf der auch im Shakespeare's Globe ein Augenmerk liegt. Durch die additive Bühne wird die Möglichkeit geschaffen, einen neuen Inszenierungsstil auszuprobieren und das Publikum in die Handlung mit einzubeziehen. Die Spielfläche der Schauspieler ist nicht mehr nur auf die rechteckige Plattformbühne beschränkt, sie wird um den Zuschauerraum erweitert, was eine Innovation darstellt.

Die Analysen der Inszenierungen haben eine Reihe von Erkenntnissen gebracht, die sich aufgrund der additiven Bühnen ergeben. Die folgenden Situationen waren sichtbar: die Unterredungen der Figuren über die Köpfe der Zuschauer hinweg, die Teilung des Stehparterres und damit der Einheit der groundlings, das Betreten der Plattformbühne über das Stehparterre und die Erweiterung der Spielfläche für die Darsteller. Des Weiteren schafft die additive Bühn eine Nähe zum Publikum, ermöglicht eine metaphorische Bedeutung des Zuschauerraumes beziehungsweise der Zuschauer im Stehparterre und erlaubt eine Verschiebung der Räume. Die klaren Grenzen zwischen Zuschauer- und Bühnenraum sind aufgehoben und müssen für jede Inszenierung mit einer additiven Bühne neu definiert werden. Manchmal ist eine klare Benennung dieser Räume nur schwer möglich und manchmal auch redundant. Die wichtigste Conclusio der additiven Bühne ist, dass sie nicht nur eine räumliche Erweiterung der Spielfläche ist, sondern dass sie in das Schauspiel und die metaphorische Welt des Stückes integriert wird und multiple Bedeutungsebenen schafft. Sie ist aber auch ein Element, das den Unterhaltungscharakter der Produktionen fördert, indem sie die Darsteller und deren Handlungen inmitten der Zuschauer stattfinden lässt.

Die Form der additiven Bühne ist in jeder Produktion anders. Die vier Beispiele haben gezeigt, dass sie entweder aus einem Element besteht, einer Halbellipse in *Romeo and Juliet* beispielsweise, oder aus mehreren Elementen, wie die Stege in *As you like it* und *Love's Labour's Lost*. Ein anderes und dabei aufwendigeres Design hatte die additive Bühne von *The Merry Wives of Windsor*. Hier war die additive Bühne eine Zusammensetzung aus mehreren Elementen, die zu einer Einheit zusammengefasst wurde und einen Spazierweg um einen Teich repräsentierte. Obwohl es nur vier Bühnen waren, die genauer analysiert wurden, so konnte man feststellen, dass die additive Bühne eine Auswirkung auf den Bühnenraum und den Zuschauerraum hatte. Die mit der additiven Bühne einhergehenden Veränderungen beschränkten sich niemals nur auf einen der beiden Räume. Umso erkenntnisreicher sind die Analysen, die vorwiegend

deskriptive Beschreibungen und Interpretationen der Inszenierungen beinhalten. Eine weitere Erkenntnis ist insofern erwähnenswert, da sich durch die additive Bühne mehrere Bedeutungsebenen des Stehparterres ergeben können. Der yard war in *As you like it* und *Love's Labour's Lost* mit einem Wald gleichzusetzen. Einige Situationen in den Inszenierungen lieferten Hinweise hierzu. In *The Merry Wives of Windsor* war es vor allem einer kleiner, abgetrennter Bereich mit exklusiven groundlings, der eine metaphorische Bedeutung hatte. In *Romeo and Juliet* wurde auf eine solche weitgehend verzichtet. Lediglich am Ende waren die Zuschauer Zeugen einer Prozession von Julias Leiche durch den Zuschauerraum und damit metaphorisch gesprochen durch Verona.

Die Interaktionsszenen mit den groundlings sind zumeist Höhepunkte in den Inszenierungen, weil sie Überraschungen darstellen, die in herkömmlicheren Theaterhäusern nicht in einem solchen Ausmaß vorkommen. Die Reaktionen auf die Interaktionen sind zumeist positiv und fördern den Unterhaltungsfaktor der Produktionen. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass es in der Tragödie *Romeo and Juliet* zu weniger Interaktion kommt, als in den Komödien. Dies ist eine Komponente, die einer näheren Untersuchung bedarf. Es ist fraglich, ob die Form und der Einsatz der additiven Bühne mit dem Genre des Stückes zusammenhängen.

Die additive Bühne muss als Zusatz betrachtet werden, denn sie kann ohne eine fixierte Spielfläche nicht existieren. Das Attribut ‚additiv‘, also auch die verbindende Eigenschaft, ist ein wesentliches Merkmal. Eine Inszenierung von *Macbeth* im Jahr 2010 verband das Stehparterre mit der Bühne durch ein schwarzes Tuch, das vom Bühnenrand über den yard gespannt wurde und Löcher enthielt, durch die die groundlings ihre Köpfe strecken konnten. Es wurden kleinere Szenen im Stehparterre inmitten dieser gespannten Tücher gespielt, das Hauptaugenmerk der Handlung lag aber immer auf der Bühne. Die Unterscheidung zwischen einer additiven Bühne und anderen interaktiven Elementen liegt vor allem in ihrer Beschaffenheit. Die additive Bühne ist immer ein beispielbares Element, das aus Holz oder einem anderen festen Material besteht. Sie ist meistens auf einer Ebene mit der Plattformbühne und schließt direkt an diese an. Die Größe, die Form und der Einsatz sind jedoch immer verschieden.

Diese Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit in Bezug auf das Phänomen der additiven Bühne. Es wurde eine kleine Anzahl additiver Bühnen behandelt und in Bezug zueinander gestellt, jedoch bleibt die Mehrheit der additiven Bühnen unerforscht, da eine Behandlung dieser den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Interaktionsszenen mit dem Publikum

und Ähnliches nicht auch in Inszenierungen ohne eine additive Bühne stattfinden können, und es ist davon auszugehen, dass es eine hohe Anzahl von Produktionen gibt, die keine additive Bühne enthalten.

Ein großer Teil der Literatur, die sich mit Shakespeare's Globe beschäftigt, stellt dieses als innovativ und erkenntnisreich dar. Es ist schwierig, sich diesem Enthusiasmus nicht anzuschließen. Die additive Bühne repräsentiert eine Innovation dieses Theaterhauses, die eine zusätzliche visuelle Komponente in den Inszenierungen schafft. Die Innovation der besprochenen Inszenierungen betrifft hauptsächlich die *groundlings*, die als das eigentliche Kernstück des Hauses betrachtet werden können. Kritik hierzu wurde in Gesprächen mit mir bereits geäußert und die additive Bühne wird nicht immer nur als positiv betrachtet. Es ist unerlässlich, sich dessen bewusst zu sein, dass die additive Bühne kein etabliertes Element ist, sondern eine Neuerung, die oft übersehen wird, aber dennoch in viele der kritischen Reaktionen mit einbezogen wird. Die additive Bühne stellt für mich ist ein Versuch dar, die Stücke Shakespeares für ein modernes Publikum zugänglich zu machen. Die Imitation einer nicht mehr existenten Theaterform ist für viele nicht leicht verständlich und die additive Bühne schafft es durch ihren unterhaltungsfördernden Charakter die Stücke visuell aufregender zu gestalten. Einer spektakelsüchtigen Gesellschaft, deren Teil wir sind, kommt dies zugute. Die Grenze zwischen einer optimalen Nutzung und Übertriebenem ist dabei leicht zu übertreten. Dies wurde anhand eines Beispiels aus *Love's Labour's Lost* erklärt, in dem die Schauspielerinnen den *groundlings* in der Pause Essen reichen. Diese Aktion kann selbstverständlich in viele Richtungen gedeutet werden, dennoch entsteht der Eindruck, dass in dieser Inszenierung der Fokus bereits auf dem *yard* und den *groundlings* liegt und diese Handlung dadurch unnötig wirkt. Eine Untersuchung anderer Inszenierungen in diesem Kontext wäre sehr erkenntnisreich. In den besprochenen Inszenierungen war der Einsatz der additiven Bühne nie übertrieben. Nur in *Romeo and Juliet* entstand der Eindruck, dass die Halbellipsenform nicht viele Interaktionsszenen zulässt.

Eine wichtige Charakteristik der additiven Bühne ist, dass sie keine Norm hat und ihre Form und Größe für jede Inszenierung individuell gestaltet werden kann. Für die Produktionen der folgenden Saisonen werden mit Sicherheit neue aufregende additive Bühnen erstellt und es wird sich zeigen, in welche Richtung sich das Konzept entwickelt. Möglicherweise werden die additiven Bühnen immer opulenter gestaltet, doch dies lässt sich zu diesem Zeitpunkt selbstverständlich nicht mit Sicherheit sagen. Eine temporale Entwicklung der additiven Bühne im Shakespeare's Globe konnte im

Rahmen dieser Arbeit nicht aufgezeigt werden. Dies wäre ein möglicher Untersuchungsgegenstand für eine weitere Analyse dieser Bühnenform.

Es wird sich zeigen welche neuen innovativen Formen die Verantwortlichen des Shakespeare's Globe in den kommenden Jahren für dieses Theater entwickeln und ob sie bei manchen Inszenierungen wie in den letzten Jahren bei einer Mischung aus Konventionellem und Neuen bleiben. Das Konzept ist darauf ausgerichtet, eine innovative Auslegung der Stücke von William Shakespeare und seiner Zeitgenossen in einem Theaterhaus zu schaffen, das dem ursprünglichen Globe mit großer Wahrscheinlichkeit nahe kommt. Dieser moderne Zugang zu den Stücken hat das Potential, auch ein Publikum zu erreichen, das mit der Komplexität der Sprache Shakespeares möglicherweise überfordert ist. Dabei muss immer auf die Relevanz der Bühnenform als ein die Inszenierung bereicherndes Attribut Augenmerk gelegt werden und der Kontext zu dem jeweiligen Stück muss bestehen bleiben. Die additive Bühne hat sehr viel Potential und sie ist definitiv eine Bereicherung für das Shakespeare's Globe. Es ist leicht vorstellbar, dass Shakespeare keine Einwände gegen dieses spektakel- und bedeutungsfördernde Bühnenelement gehabt hätte.

8. Bibliographie

Literaturverzeichnis

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag³ 2003.

Carlson, Marvin, *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, N.Y. u.a.] : Cornell Univ. Press 1989.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1.*, Tübingen: Gunter Narr Verlag⁴ 1998.

Gurr, Andrew, "Shakespeare's Globe. A History of Reconstructions and Some Reasons for Trying", *Shakespeare's Globe Rebuilt*, Hg. Ronnie Mulryne/Margaret Shrewing, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 27-47.

Gurr, Elizabeth, *The Souvenir Guide Shakespeare's Globe*, London: Shakespeare's Globe, 2011.

Herrmann, Max, "Das theatralische Raumerlebnis". Hg. Jörg Dünne/ Stephan Günzel, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Suhrkamp: Frankfurt/Main 2006, S. 501-513.

Kiernan, Pauline, *Staging Shakespeare at the New Globe*, Basingstoke, Hants [u.a.]: Macmillan Press 1997.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005.

Mulryne, Ronnie/Margaret Shrewing, "The Once and Future Globe", *Shakespeare's Globe Rebuilt*, Hg. Ronnie Mulryne/Margaret Shrewing, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 15-26.

Pfister, Manfred, *Das Drama: Theorie und Analyse*, München: Fink 1984.

Püplichhuysen, Dorothee, "Renaissance and Revolution? Eine Analyse der Intendanz Dominic Dromgooles an Shakespeare's Globe 2006/2007", Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Theaterwissenschaft 2008.

Pustisek, Marko, "Die räumliche Konstellation der theatralen Hemisphären im 20. Jahrhundert", Diss. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2008.

Rylance, Mark, "Research, materials, crafts: principles of performance at Shakespeare's Globe", *Shakespeare's Globe. A theatrical Experiment*, Hg. Christie Carson/ Farah Karim-Cooper, Cambridge, Cambridge University Press 2008, S.103-114.

Shakespeare, William, *The Oxford Shakespeare. Romeo and Juliet* Hg. Jill L. Levenson, Oxford University Press: New York 2000.

-----, *Romeo and Juliet = Romeo and Julia: englisch-deutsche Studienausgabe*, Dt. Prosafassung, Anm., Einl. und Kommentar von Ulrike Fritz. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 1999.

-----, *The Arden Shakespeare. As you like it*, Hg. Juliet Dusinberre, London: Thomson 2006.

-----, *The Arden Shakespeare. Love's Labour's Lost*, Hg. Henry R. Woudhysen, London: Thomson 1998.

-----, *The Arden Shakespeare. Romeo and Juliet*, Hg. René Weis, London: Methuen Drama 2012.

-----, *The Arden Shakespeare. The Merry Wives of Windsor*, Hg. Giorgio Melchiori, London: Methuen 2000.

-----, *The Merry Wives of Windsor = Die lustigen Weiber von Windsor: englisch-deutsche Studienausgabe*, Dt. Prosafassung, Anm., Einl. und Kommentar von Rudolf Bader, Tübingen: Stauffenburg-Verl. 2000.

The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition, Hg. Stephen Greenblatt/ Walter Cohen/ Katherine Eiseman Mars, New York: Norton & Company 1997.

Thomson, Peter, *Shakespeare's Theatre*, London/ New York: Routledge² 1992.

Tiramani, Jenny, "Exploring early modern stage and costume design" *Shakespeare's Globe. A theatrical Experiment*, Hg. Christie Carson/ Farah Karim-Cooper, Cambridge, Cambridge University Press 2008, S. 57-65.

Online-Quellen

Cooter, Maxwell, "The Merry Wives of Windsor", in: whatsonstage.com (20.August 2010)

URL:

[http://www.whatsonstage.com/reviews/theatre/london/E8821213879351/The+Merry+Wives+of+Windsor+\(Globe\).html](http://www.whatsonstage.com/reviews/theatre/london/E8821213879351/The+Merry+Wives+of+Windsor+(Globe).html); letzter Zugriff: 27.März 2013.

Coveney, Michael, "Romeo and Juliet, Shakespeare's Globe, Star-crossed and fatally miscast", in: The Independent (4.Mai 2009)

URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/romeo-and-juliet-shakespearersquos-globe-london-1678398.html>; letzter Zugriff: 5.Mai 2013.

Gardner, Lyn, "As you like it", in:
The Guardian (10.Juni 2009)
URL: <http://www.guardian.co.uk/stage/2009/jun/09/globe-shakespeare-as-you-like>,
letzter Zugriff: 17.April 2013.

-----, "Love's Labour's Lost", in:
The Guardian (14.Juli 2007)
URL: <http://www.guardian.co.uk/stage/2007/jul/14/theatre>; letzter Zugriff 5.April 2013.

Jones, Alice, "As you like it, Shakespeare's Globe, A feelgood night in the forest", in:
The Independent (10.Juni 2009)
URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/as-you-like-it-shakespearesquos-globe-london-1700878.html>; letzter Zugriff: 17.April 2013.

Spencer, Charles, "As you like it, at Shakespeare's Globe - review", in:
The Telegraph (9.Juni 2009)
URL: <http://www.telegraph.co.uk/journalists/charles-spencer/5487215/As-You-Like-It-at-Shakespeares-Globe-review.html>; letzter Zugriff: 5.Mai 2013.

-----, "The Merry Wives of Windsor, Shakespeare's Globe, review", in:
The Telegraph (20.August 2010)
URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/7956278/Merry-Wives-of-Windsor-Shakespeares-Globe.html>; letzter Zugriff: 5.Mai 2013.

Die Produktionsinformationen auf der Shakespeare's Globe Website:

As you like it:
<http://www.shakespearesglobe.com/education/discovery-space/previous-productions/as-you-like-it-2> (letzter Zugriff: 5.Mai 2013)

Love's Labour's Lost:
<http://www.shakespearesglobe.com/education/discovery-space/previous-productions/love-labour-lost-1> (letzter Zugriff: 5.Mai 2013)

Romeo and Juliet:
<http://www.shakespearesglobe.com/education/discovery-space/previous-productions/romeo-juliet-2> (letzter Zugriff: 5.Mai 2013)

The Merry Wives of Windsor:
<http://www.shakespearesglobe.com/education/discovery-space/previous-productions/the-merry-wives-of-windsor-1> (letzter Zugriff: 5.Mai 2013)

Filmographie

Alle hier genannten Produktionen sind live im Shakespeare's Globe aufgenommen und käuflich erwerblich:

As you like it, Regie: Thea Sharrock, UK 2010.

Love's Labour's Lost, Regie: Dominic Dromgoole, UK 2009.

Romeo and Juliet, Regie: Dominic Dromgoole, UK 2009.

The Merry Wives of Windsor, Regie: Christopher Luscome, UK 2011.

9. Zusammenfassung

Diese Arbeit mit dem Titel *Die additive Bühne im Shakespeare's Globe: Inszenierungsanalyse ausgewählter Produktionen* widmet sich der ‚additiven Bühne‘. Die additive Bühne ist ein Konzept, das ich in einigen Produktionen des Shakespeare's Globe in London beobachten konnte und das ich aufgrund ihres additiven Attributs so bekannt habe. Das Konzept beschreibt eine Bühnenform, in der an die fixierte Plattformbühne im Shakespeare's Globe in London eine zusätzliche Spielfläche angebaut wird. Der primäre Grund und Effekt für die additive Bühne scheint die Erweiterung des Spielraumes für die Darsteller zu sein. Diese Diplomarbeit analysiert die bestehenden Räume im Shakespeare's Globe, insbesondere in Hinblick auf die additive Bühne und der Veränderungen, die diese hervorbringt.

In der Arbeit wird zunächst eine theoretische Grundlage für die folgende Analyse erarbeitet. Die Raumkategorien theatraler Raum, Bühnenraum und Zuschauerraum werden beschrieben und auf die Gegebenheiten im Shakespeare's Globe übertragen. In diesem theoretischen Teil wird die additive Bühne vorgestellt und dargelegt, welche Eigenschaften dieses Bühnenelement hat, ohne dabei auf konkrete Beispiele aus den besprochenen Produktionen aufzuzeigen. Hierauf folgt ein Kapitel mit Überlegungen, die in Bezug auf die DVD Produktionen der verschiedenen Inszenierungen Relevanz haben. Insbesondere wird auf den Umstand hingewiesen, dass die Aufzeichnungen der Aufführungen zu professionellen Filmen verarbeitet wurden und dass dies Auswirkungen auf das Material hat, da subjektiv gewählte Ausschnitte gezeigt werden. Die folgenden Kapiteln sind Inszenierungsanalysen der folgenden Produktionen: *As you like it*, *Love's Labour's Lost*, *The Merry Wives of Windsor* und *Romeo and Juliet*. Zur Einführung zum jeweiligen Stück ist eine kurze Abhandlung vorhanden, die generelle Beobachtungen anführt und ausgewählte Rezensionen erwähnt. Die Analyse wird jeweils dreigeteilt durchgeführt und die Themengebiete ergeben sich wie folgt: Bühnenraum, additive Bühne, Zuschauerraum. Zu jedem Stück wird auf konkrete Szenen eingegangen und in Kontext zu der behandelten Thematik gestellt. Im Kapitel über den Bühnenraum wird unter anderem auf die Handlungsorte in den Stücken sowie deren Umsetzung auf der Bühne eingegangen. Die Form und Nutzung des Bühnenbildes wird im Detail beschrieben. Der folgende Teil behandelt jeweils die additive Bühne und deren Auswirkungen auf die Räume. Die klaren Grenzen

zwischen Bühnen- und Zuschauerraum werden aufgehoben und die Erweiterung der Spielfläche wird von den Akteuren genutzt um mit dem Publikum zu interagieren. Besonderer Fokus liegt dabei auf den die Bühne umstehenden groundlings. Diese haben durch die additive Bühne in jeder Inszenierung einen anderen Stehbereich. In diesem und auch dem nächsten Teil, der dem Zuschauerraum gewidmet ist, wird erläutert, welche speziellen Zuschauer-Darsteller-Konstellationen kreiert werden und wie sich die Rolle des Zuschauers in den verschiedenen Produktionen verändert.

Der Kern dieser Arbeit ist die additive Bühne. Es ist ein innovatives Element in einem Theaterhaus, in dem versucht wird sich William Shakespeare und seinem Werk anzunähern. Die additive Bühne schafft es den Inszenierungen einen Spektakelcharakter beizufügen. Die Lebendigkeit der Stücke von Shakespeares wird durch die additive Bühne hervorgehoben und durch sie wird eine kreative Nutzung und Gestaltung der Räume im Shakespeare's Globe ermöglicht.

10. English Abstract

This thesis with the title *The additional stage in Shakespeare's Globe: performance analyses of selected productions* is dedicated to a concept that I have decided to term the 'additional stage'.¹²⁸ I made the discovery of various annexed stages, which can be found in various productions in Shakespeare's Globe in London. The major point of interest is the relation of the additional stage to the space of the audience, and therefore the yard, as well as the occurring change in the dynamics of the productions.

The major aim of the thesis is to investigate four productions of past seasons that can be obtained as professional DVDs made by the Shakespeare's Globe Company. I selected four productions that all feature an additional stage and decided to analyse and compare them. The first main part is dedicated to the formulation of a theory of the additional stage, commencing from a description of theatre space theories. The terms of theatrical space, the space of the actors and the audience's space are clarified and made accessible for the analyses of the productions. This part also provides a theoretical description of the additional stage and speculations about its effect on a performance. Additionally, a subchapter will state some observations on the recorded film material as the basis of this thesis. The next chapters are concerned with productions of the plays *As you like it*, *Love's Labour's Lost*, *The Merry Wives of Windsor* and *Romeo and Juliet*, all written by William Shakespeare. Each of the analyses are separated into four to five parts, with one providing general information on the productions and the others discussing the space of the actors, the additional stage and the space of the audience. The additional stage has an effect on both the actors' and the audience's space. It is not a mere extension of the performing area of the actors, although it might seem so from a visual point of view. The described additional stages take the form of racks, bridges or catwalks as well as a half-ellipse, all annexed to the platform stage. This stage form has proven to have an effect on the usage of the fixed stage, as well as on the yard. Since it extends the space of the stage surrounded by the groundlings it enables actors to access the main stage from the yard. The space of the groundlings is reduced because of the additional stage. It functions as a bridge between these two spaces by being a third

¹²⁸ The original name of the concept is in German and it is called 'die additive Bühne'. The creation of the term was made by me.

element that can be used by the actors but not by the audience. Its main feature is that it creates a spatial closeness between the actors and the audience and that the action can happen in the midst of the spectators. More often than not the additional stage creates a metaphorical meaning for the groundlings which is different for every production. Extraordinary actor-spectator-situations can be found in almost every production that has been discussed and the additional stage is often involved in these actions. The versatility of this stage form is remarkable and there are no limits as to the shapes that could be created for future productions. The critical reactions to the stage design concerning each production are also remarked upon in the text and it becomes apparent that they are very different and not always positive.

This thesis tries not to provide a history of this concept nor does it claim extensiveness. The special character of the spaces at the Shakespeare's Globe invites to investigate them and the additional stage is an element that enhances not only the complexity but seemingly also the efficiency of the productions. I am convinced that this concept has not reached its limits regarding the integration into the performance. What becomes obvious from observing the material is that the additional stage makes the productions visually striking. But there is more to this concept since it influences the ways the actors and the audience behave within the performances. Overall it can be said that the additional stage is a very innovative element. Although there is no certainty that annexed stages were not used in Elizabethan times, it is safe to say that the additional stage is a new stage form in Shakespeare's Globe.

CURRICULUM VITAE: Mag.^a Martina Theissl

geboren: 07.10.1987 in Wien

Email: martina_theissl@hotmail.com

Ausbildung

- 07/2012 **Magistra der Philosophie:** Abschluss des Studiums am Institut für Anglistik und Amerikanistik; Titel der Diplomarbeit: *The Plays of Richard Bean: Development and Interpretation.*
- seit 10/2006 **Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft** an der Universität Wien.
- 09/1996 – 06/2005 **Bundesrealgymnasium Wien 14**, Linzerstraße 146.

Berufserfahrung

- seit 12/2012 Wissenschaftliche **Mitarbeiterin** bei dem Projekt „**Cognitive Studies in the Humanities**“ am Institut für Anglistik und Amerikanistik der Universität Wien.
u.a. Mitarbeit bei der Konferenz „Cognitive Cultural Criticism“ im 10/2012.
- 07/2011 **Studentische Hilfskraft** bei der Konferenz '100 Myles: Flann O'Brien Centenary Conference' am Institut für Anglistik der Universität Wien.
- 09/2010 - bis dato **Mitarbeiterin** bei den **Vereinigten Bühnen Wien** im **Publikumsdienst** (vorwiegend Theater an der Wien).
- 07/2010 **Studentische Hilfskraft** bei der Konferenz 'Aphra Behn and her Female Successors' am Institut für Anglistik der Universität Wien.
- 05/2010 **Voluntariat** bei 'Back to the Teuchter' am His Majesty's Theatre in Aberdeen/Schottland.
- 06/2009 **Studentische Hilfskraft** bei der Konferenz 'Staging Interculturality' der CDE (German Society for Contemporary Theatre and Drama in English).

Auslandsaufenthalte

- 08/2011 **Selbstständiger Forschungsaufenthalt** in **London** gefördert durch das **Förderungsstipendium** der Universität Wien.
- 05/2011 + 10/2011 2 geförderte **Theaterexkursionen** zum Thema "London's Theatre Scene" im Rahmen der Universität Wien und der CDE (Society for Contemporary Drama in English).
- 01/2010 – 06/2010 5-monatiges Studium an der **University of Aberdeen** in Schottland durch das Austauschprogramm **ERASMUS**.
- 09/2005 - 07/2006 **Aupair** in Cambridgeshire, England; **30-wöchiger Sprachkurs** an der **Anglia Ruskin University** in Cambridge (CAE-Zertifikat)