

Materialmappe

Romeo und Julia

von William Shakespeare

Sommer Open Air

Premiere 07.06.2024

Theater Vorpommern/ Spielzeit 2023/24

theater
vorpommern

greifswald
stralsund
putbus



Liebe Lehrerinnen und Lehrer, liebe Pädagoginnen und Pädagogen,

Mit der vorliegenden Materialmappe möchten wir Ihnen Anregungen an die Hand geben, wie Sie die Inszenierungen des Theaters Vorpommern mit Ihren Schüler*innen theaterpädagogisch vertiefen können. Ein Verständnis für die Inhalte und die unterschiedlichen - und manchmal sehr komplexen - Ausdrucksformen im Theater kann sich nicht von selbst entwickeln. Es braucht Einstiegshilfen, Förderung und Übung.

Theater ist als Kunst eine »Gemeinschaftskunst«. Wir wünschen uns, dass das Thema und die Ästhetik einer Inszenierung im Publikum „ankommt“, reflektiert und besprochen wird. Erst die Rezeption der Zuschauer macht Theater zum Theater, erst so bewährt sich die Kunst in ihrer gesellschaftlichen Notwendigkeit.

Als Pädagog*innen und Lehrer*innen tragen Sie wesentlich dazu bei, dass sich die jungen Menschen für künstlerische Aussagen öffnen, aktuelle Themen an sich heranlassen und die eigenen kommunikativen Fähigkeiten trainieren. Dabei wollen wir Ihnen mit den vorliegenden Anregungen helfen.

Im ersten Teil finden Sie dramaturgisches Material. Es bietet Hintergrundwissen zum Autor. Im zweiten Teil finden Sie konkrete theaterpädagogische Anregungen. Sie orientieren sich an den Themen, die für Schüler*innen von Interesse sind und den konzeptionellen und ästhetischen Schwerpunkten der Inszenierung.

Ob Sie alle oder nur einen Teil der Übungen in Ihrem Unterricht verwenden, können Sie frei entscheiden. Gern können Sie auch die Übungen in Ihrem Sinne abwandeln. Es empfiehlt sich jedoch immer mit einem Warming-up und konkret gehaltenen Einstiegsübungen zu beginnen, um die Spieler*innen nicht zu überfordern und das nötige Handwerkszeug zu vermitteln.

Theaterarbeit ist intensiv und fordert den ganzen Menschen. Deswegen kann es leicht zu „Abwehrreaktionen“ kommen, die man so leicht vermeiden kann.

Bei Fragen und Anregungen wenden Sie sich gern an das Team der Theaterpädagogik.

Ich freue mich auf intensive, vielfältige, lebendige und kreative Zusammenarbeit mit Ihnen in der Schule und im Theater!

Ihre Annette Kuß (Leitung Theaterpädagogik, Theater Vorpommern)

Inhaltsverzeichnis

Besetzung.....	S. 4
Dramaturgisches Material.....	S. 5
Romeo und Julia. Das Spiel mit den Gegensätzen.....	S. 5
Shakespeare heute.....	S. 6
Liebe.....	S. 7
Aus der Übersetzerwerkstatt.....	S. 9
Warum ist Shakespeare nicht veraltet?.....	S. 13
Die Bühne des elisabethanischen Theaters.....	S. 14
WILLIAM SHAKESPEARE.....	S. 15
Theaterpädagogische Anregungen.....	S. 17

Besetzung

Romeo und Julia

von William Shakespeare

Deutsch von Frank Günther

Romeo	Philipp Staschull
Julia	Nora Hickler
Capulet	Hannes Rittig
Lady Capulet	Gabriele Völsch
Amme / Fürstin	Amelie Kriss-Heinrich
Benvolio	Anjo Czernich
Mercutio	Olivier Günter
Tybalt	Jakob Schleert
Bruder Lorenzo	Felix Meusel
Paris	Ronny Winter

Inszenierung	Jens Kerbel
Bühne & Kostüme	Toto
Kampfchoreografie	Hannes Rittig
Dramaturgie	Oliver Lisewski
Regieassistenz	Lisa Muchow
Soufflage	Wolf Dietrich Stückrad
Inspizienz	Kerstin Wollschläger

Wir danken den Musikern Andreas Böhm (Gitarre & Bass) und Julius Maier (Violine) die für den Soundtrack der Inszenierung Studioaufnahmen eingespielt haben.

Premiere

07.06.2024 Greifswald: Klosterruine Eldena

Aufführungsrechte: HARTMANN & STAUFFACHER Verlag, Köln

Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden 45 Minuten, eine Pause

Romeo und Julia.

Das Spiel mit den Gegensätzen

Gegensätze ziehen sich an, heißt es. Shakespeares frühe Tragödie *Romeo und Julia* lebt vom Spiel mit den Gegensätzen. Nicht allein das mythische Motiv der beiden Königskinder aus verfeindeten Sippen liegt der Geschichte zugrunde, die Gegensätze ziehen sich durch alle Motive des Dramas: Hass und Liebe, Melancholie und Glück, Alter und Jugend, Verliebtheit und Sexismus, Herrschaft und Diener, weltliche und religiöse Gewalt, Tragik und Komik. Shakespeares Sprache verdichtet diese offenbaren Widersprüche auf eindringlichste Weise zu einem Gesamten. Denn gerade die Gegensätze verleihen dem Gesagten diesen unnachahmlichen Raum, der alles zu fassen scheint. Für das Unsägliche, so scheint es, benötigte Shakespeare nur ein paar Zeilen. Sein Genie liegt in dem Griff nach dem Ganzen – auch dem ganzen Menschen – dem Absoluten. Dazu gehört sein einzigartiges Gespür für alles Menschliche, die jeweils andere Seite, das Sichtbarmachen des Verborgenen, das Wissen um das Unwissen, und das Gefühl für das, was unter der Oberfläche liegt. Der Bürgerkrieg zwischen den Familien Capulet und Montagu beherrscht die Straßen Veronas. Die politischen Instanzen vermögen den Streit nicht beizulegen, auch die Androhung der Todesstrafe nützt nichts. Das Blutvergießen geht weiter. Das Blut von Julia Capulet und Romeo Montagu bringt etwas ganz anderes in Wallung. Sie werden zu Guerilleros der Liebe. Doch ihre heimliche Vermählung durch Pater Lorenzo schützt sie nicht davor, in die Händel hineingezogen zu werden. Als Romeo einen Streit zwischen seinem Freund Mercutio und dem hitzigen Tybalt schlichten will, fällt sein Freund. Daraufhin streckt Romeo Tybalt nieder und wird dafür aus Verona verbannt. Der alte Capulet will seine Tochter mit dem Grafen Paris verheiraten. Eine unglückliche Verkettung der Ereignisse um die Rettung des Liebespaares treibt Romeo und Julia in den Selbstmord. Ihre Bereitschaft, vor dem Hintergrund der sinnlosen Fehde für die Liebe zu sterben, macht diese Liebe ewig. Erst im Angesicht der toten Kinder, bahnt sich ein Weg zur Versöhnung zwischen den verfeindeten Sippen – ein trüber Frieden. Bevor Shakespeare eine aus den Fugen geratene Ordnung wiederherstellt, werden alle Verhältnisse in Frage gestellt und verändert. In zwei Stunden geht es einmal um die Welt – darunter macht es Shakespeare nicht. Die Liebe zwischen Romeo und Julia ist absolut. Sie strebt, gegen alle widrigen Umstände, dem Anspruch auf Ewigkeit nach. Und die ewige Liebe erlangen sie in ihrem Tod. Im Leben ist das so gut wie unmöglich. Im Leben stirbt der Liebesrausch anstelle der Liebenden.

Oliver Lisewski

Shakespeare heute

Alle Stücke Shakespeares sind große Schaustücke, voll von Waffenlärm, Truppenzügen und Duellen, es gibt darin Gastmähler und Saufgelage. Ringkämpfe zwischen Muskelprotzen, kobolzschießende Narren, Stürme und Gewitter, körperliche Liebe, Grausamkeiten und Leiden. Das elisabethanische Theater war zum Schauen bestimmt. Es war ebenso wie die chinesische Oper eine große Schaubude. Alles darin geschah wirklich. Der Zuschauer glaubte daran, dass ein Sturm über die Bühne fegte, dass das Schiff unterging, dass der König zur Jagd ausritt, dass der gedungene Mörder den Helden mit dem Dolch erstach. Die Geburt der elisabethanischen Tragödie ähnelt der Geburt des Films in vielem. Man nahm alles in die Tragödie auf, was zur Hand war. Die Tagesereignisse, die Kriminalchronik, Geschichtsfetzen, Legenden, Politik und Philosophie. Sie war Wochenschau und Geschichtschronik zugleich. Die elisabethanische Tragödie war habgierig: frei von Regeln stürzte sie sich auf jeden Stoff. Als sich das Theater von der elisabethanischen Gestalt entfernte, verlor es gleichzeitig das Spektakulöse Shakespeares und seine Fleischlichkeit. Dergleichen vermochte es nicht mehr zu zeigen. Dafür hatte es einfach keine Bühnenmittel mehr, oder besser: es hatte ihrer zu viele. Der Jüngling wirft dem Mädchen eine Blume zu, das Mädchen hebt sie auf. Ihre Blicke treffen sich. Sie ist die Tochter seines Feindes. Drei Repliken über Sonne, Sterne und junge Tiger, schon ist sie machtlos vor Liebe. In dem einen Augenblick hat sich das Schicksal zweier Geschlechter entschieden. Lasst diese Szene naturalistisch spielen. Oder stilisiert. Ihr werdet Shakespeare töten. Shakespeare ist wahrer als das Leben. Und er lässt sich nur wörtlich spielen.

Jan Kott

„Augen vergesst! Kannt ich der Liebe Macht?

Nie sah ich solche Schönheit bis heut nacht!“ Romeo I. Akt, 5. Szene

Liebe

ist, so deprimierend das klingen mag, eine Erfindung der Gesellschaft. Was jedem oder jeder Liebenden im Erleben der Evidenz seiner / ihrer Gefühle unbegreiflich scheint, ist in den Kulturwissenschaften eine seit langem etablierte Einsicht: die Liebe fand nicht zu allen Zeiten die gleiche Form des Ausdrucks. Das heißt natürlich nicht, dass es sie eigentlich gar nicht gibt; sie existiert genauso unbezweifelbar, wie die Gesellschaft existiert; aber sie ist eben an die jeweilige Kultur einer Gesellschaft gebunden. Sie wird durch Kommunikation vermittelt, und das heißt: in erster Linie durch Literatur. Bereits im 17. Jahrhundert erklärte der französische Literat La Rochefoucauld, dass man die Liebe kennen muss, bevor man beginnen kann zu lieben. Er behauptete, wer nie andere von der Liebe habe sprechen hören, würde sich nie verlieben, und meinte damit, dass Liebe sozial konstruiert ist.

In Shakespeares Werk kann man den Wandlungsprozess von einer Vorstellung der Liebe zu einer anderen ablesen. Der Wandel betrifft die Umstellung vom mittelalterlichen Liebeskonzept, das auf der Idealisierung der Geliebten basierte, zur neuzeitlichen Konstruktion der Liebe als Wechselseitigkeit der Wahrnehmung beider Liebender. Von der mittelalterlichen Minne bis zur Anbetung der Geliebten in den petrarkischen Sonetten der Renaissance war die Liebe eine Form der hochgetriebenen Idealisierung. Geliebt wurde, weil der Gegenstand perfekt war. Die Angebetete war schöner als alle anderen Frauen, sie war von überirdischer Tugendhaftigkeit, von edlem Geblüt, selbstverständlich wohlhabend und daher begehrens- und liebenswert. Die einzige Steigerungsform dieser Liebe als Perfektion bestand darin, dass sie sich nie erfüllte. Deshalb erstreckte sich die (fiktive, literarische) Liebeswerbung der Troubadours und Minnesänger ins schier Endlose, wobei die schönen Frauen glücklicherweise vor dem Schicksal des Alterns verschont blieben. Die Angebetete blieb perfekt und war schon deshalb unerreichbar.

Das Konzept der Liebe als Ideal bzw. als Perfektionsidee funktionierte nur in einer starren, hierarchisch organisierten Gesellschaft. Schönheit war an sozialen Rang gebunden: schön und anbetungswürdig war immer nur die Aristokratin. Wenn sich die hierarchischen Strukturen einer Gesellschaft allmählich lockern, verliert eine derartige Konstruktion ihre Überzeugungskraft. Aber zugleich wird es nun unmöglich, Liebe allein auf perfekte Eigenschaften einer Person zu gründen. Wenn man dies tut, liegt es nah, sich ausschließlich an erotische Kriterien zu halten. Sexualität allein ist aber zu unwählerisch, als dass sie Liebe begründen könnte: Das ist eine Lektion, die die Liebenden im Sommernachtstraum lernen. Hier stiften die Liebestropfen des Elfenkönigs Oberon ein derartiges Durcheinander zwischen zwei Liebespaaren, dass die Liebenden nicht nur hektisch darauf fixiert sind, ihr Begehren zu befriedigen, sondern die Liebespartner auswechselbar werden.

Der Ausweg, den die europäische Kultur aus diesem Dilemma fand, bestand darin, die Liebe nicht mehr auf ideale Eigenschaften zu gründen, sondern auf die Wechselseitigkeit des Erlebens der Liebenden. Man liebt den anderen nicht, weil er schön, reich oder tugendhaft ist,

sondern (weil er dies alles ist und) weil er die Liebe erwidert. Die Liebe beginnt nun mit der beiderseitigen Freiheit der Liebeswahl. Sie entsteht zufällig. Ihr Medium ist die Augensprache. Im sich plötzlich begegnenden Blick der Liebenden sieht jeder den anderen als Liebenden. Dies ist die Initialzündung der Liebe. Sie entflammt und ist total. Jetzt ist es vorbei mit der Freiheit, jetzt ist man verloren und kann nichts mehr gegen die Liebe tun. Der entsprechende Begriff, den man dafür findet, ist Passion. Er signalisiert, dass man etwas erleidet, gegen das man sich nicht wehren kann. Er besagt zugleich, dass man sich in einem Ausnahmezustand befindet, ähnlich dem eines Kranken. Zugleich betritt man eine Art Sonderraum, der Gesellschaft, in dem man für sein Handeln keine Rechenschaft mehr ablegen muss. In dieser Sphäre ist Dramatik sanktioniert, wenn nicht gar gefordert. Der Liebende verfällt in eine Art Raserei, die der eines Wahnsinnigen nicht ganz unähnlich ist. Die Liebe entzieht sich rationaler Kontrolle, sie ist maßlos, sie macht blind und sie gipfelt im Verlust der Identität. Die größten Liebenden der Weltliteratur, Romeo und Julia, sterben, weil die Liebe ohnehin immer ein Tod ist.

Erst im 18. Jahrhundert wird die Liebe zur ‚romantischen Liebe‘. Sie endet nicht im Exzess, sondern in der Ehe. Erst jetzt wird die Liebe auf Gefühl gegründet, und erst jetzt wird ihr Dauerhaftigkeit beschieden. Sie beginnt nach wie vor mit Wahrnehmung und ist dann vor das Problem gestellt, flüchtige Momente nonverbaler Kommunikation in dauerhafte Strukturen zu übersetzen. – Und wer nun irritiert festgestellt hat, dass er seit Jahren dem Liebeskonzept der Minne oder der Renaissance anhängt, sei beruhigt. Die Semantik der Liebe des 21. Jahrhunderts ist bestimmt durch ein anything goes.

Christiane Zschirnt

Aus der Übersetzerwerkstatt

Wenn man aus guten Gründen meint, das jedermann bestens bekannte Stück *Romeo und Julia* anders übersetzen zu müssen, denn als lyrisches Gedicht, so wird dies zumeist als Kulturschande und Vergewaltigung des edlen Barden Shakespeare aufgefasst – der Übersetzer spricht aus leidvoller Erfahrung. Da Shakespeares Text aber durch dieses Vorverständnis einigermaßen beschädigt wird, bleibt dem Übersetzer nichts anderes übrig, als an dieser Stelle Shakespeare gegen seine Verteidiger zu verteidigen. Das genannte gängige *Romeo-und-Julia*-Verständnis begreift Shakespeares Text, als wär's das Libretto der *Westside-Story* – als sentimentale Seelenoper, romantisch und rührend, schön, traurig und tränenselig. Shakespeares Love-Story ist aber widerborstiger, welthaltiger und fragwürdiger komponiert: Sie ist ein üppig orchestriertes, wildes Konzert realistischer Stimmen in den widersprüchlichsten und schrillsten Tonarten über das Thema „Liebe“ in allen Variationen und Facetten. Und einige dieser Tonlagen des Originaltextes sind ungewohnt für den, dessen Ohr auf den Schlegel-Ton gestimmt ist.

Am auffälligsten ist zunächst einmal die gnadenlose Kalauerei, Wortspielerei, Wortverdreherei, die diese klassische Tragödie über lange Passagen in die Nähe einer Komödie rückt.

Ein Wortwitz, ein sogenannter „pun“, war zu Shakespeares Zeiten ein seriöser literarischer Kunstgriff. Die Wortspielmode hatte ihren Nährboden in der Mehrdeutigkeit zahlloser englischer Wörter. Ein „pun“ konnte ein derbes, deftiges Geblödel nach Stammtischmanier sein, ein Kalauer oder genauso gut ein fantasievolles Spiel mit der Sprache, ein geistesschnelles Umdeuten der Wörter. Aus den schwimmenden Doppeldeutigkeiten der Sprache konkreten Sinn zu schlagen, galt zu Shakespeares Zeit als seriöse Methode des Erkenntnisgewinns – eine Tradition, die im deutschen Sprachraum nie bestand, wo Ernstes per definitionem ernst zu sein hat und eben nicht Scherz, Satire, Ironie mit tieferer Bedeutung sein kann.

Wie immer man nun Wortspiele wertet, ob man sie als albern und schäbig empfindet oder als legitime Mittel zur Welterkenntnis – Shakespeare jedenfalls hat sie in *Romeo und Julia* exzessiv verwendet. Der Versuch, sie in ihrer ganzen ungebärdigen Bandbreite von grobschlächtig-derb bis raffiniert-subtil in einer Übersetzung widerzugeben, steht zwar im Widerspruch zum gepflegten deutschen Shakespeare-Verständnis, aber nicht im Widerspruch zu Shakespeare.

Befremdlich ist zum anderen die beachtliche Menge an Verbalferkeleien, in denen das Stück sich gefällt; *Romeo und Julia* ist durchaus nicht jugendfrei – was übrigens bis auf den heutigen Tag zu einer Vielzahl gereinigter Ausgaben im pruden Amerika geführt hat; da mussten „Stellen“ getilgt werden. Der *Romeo-und-Julia*-Text ist – die Wissenschaft hat's nachgezählt – im Gesamtkanon das Shakespeare-Stück mit den meisten Zoten.

Kalkulierte Kontraste und Stilbrüche sind Grundlegende Mittel der Shakespeareschen dramatischen Kunst, die immer auf Wirkung aus war – und der Praktiker Shakespeare wusste: Nichts wirkt fader als durchgehend empfindsames Gesäusel. Deftige, obszöne Gossenkalaueer als Einleitung zu einer seelisch hochgespannten, sensiblen Szene, in der sich zaghaft und verwirrt zwei neuverliebte Kinder an das noch nie erlebte Gefühl der Liebe herantasten – ein

recht gutes Beispiel für die eigentliche Spannweite des so oft beschworenen „großen Shakespeareschen Atems“. Mancher Shakespeare-Verehrer hätte ihn gern etwas kurzatmiger.

Die vorgelegte Übersetzung versucht auf ihre Art, analog zu den formalen Strukturen des Originals eine mehrschichtige, in sich differenzierte Sprachwelt aufzubauen – vom gestelzten Gefloskel über derbes Geferkel zum zarten „lyrischen“ Ton.

Frank Günther

Juliet

Wilt thou be gone? It is not yet near day.

William Shakespeare 1594/96

Juliette

Willst du schon gehen? Es ist noch lange bis zum Tag.

Christoph Martin Wieland 1766

Julia

Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern.

August Wilhelm Schlegel 1844

Julia

Willst du schon gehn? Es ist noch gar nicht Tag.

Erich Fried 1965

Julia

Willst du schon gehn? Es ist noch lang nicht Tag.

Frank Günther 1977

Julia

Willst du schon fort? Der Tag ist noch nicht nahe.

Herbert Geisen 1979

Julia

Willst du schon gehn? Es ist doch noch nicht Tag.

Thomas Brasch 1990

Julia

Du willst schon gehen? Es ist noch längst nicht Tag.

Rainer Iwersen 1996

Julia

Willst du schon gehen? Es ist noch nicht Tag.

Gesine Danckwart 2004

Julia

Du musst jetzt los, nicht wahr?

Feridun Zaimoglu / Günter Senkel 2005

Vorlesungen über Shakespeare

Traditionell gibt es in der Literatur stets Hindernisse, die der Liebe im Weg stehen. Damit die wahre romantische Liebe wirksam bleiben kann, ist es wichtig, dass sie sich nicht in eine andere Richtung verändert, nicht in freundschaftliche Gefühle z. B. oder in eine alltägliche Ehebeziehung mit ihren gesellschaftlichen Bindungen hineinverflacht. Nein, es muss sich etwas zwischen die Liebenden stellen, das ihre Vereinigung wirklich verhindert. Der Zweck solcher ›Hindernisse‹ liegt auf der Hand: durch sie soll das Verlangen der Liebenden intensiviert, gleichzeitig die Erfüllung der Liebe erschwert werden. Irgendwann erweist sich das Hindernis, nach dem die Liebenden in ihrer idealistischen Haltung verlangen, als unüberwindlich. Das heißt, ihre Vereinigung ist nur durch ihren Tod möglich.

W. H. Auden

Die Erfindung des Menschlichen

Was wollte Shakespeare für sich selbst als Dramatiker erreichen, als er dieses Stück schrieb? Das Tragische fiel ihm nicht so ohne weiteres in den Schoß, und doch konnten alle Lyrizismen des Stücks und das komische Genie des Autors jene katastrophale Morgendämmerung, die Tod und Finsternis bringt, nicht aufhalten. Danach bleibt nur noch absurdes Pathos: ein zerknirschter Bruder Lorenzo, der, allzu schreckhaft, Julia allein gelassen hat, ein Capulet, der bereit ist, eine Familienfehde zu beenden, die fünf Menschen dahingerafft und ihre destruktiven Energien aufgebraucht hat.

Harold Bloom

Warum ist Shakespeare nicht veraltet?

Wie sähe eine einfache Antwort aus? »Shakespeare war ein Genie« zum Beispiel. Bringt uns das Wort »Genie« einer Erklärung näher? Oder: »Shakespeare war ein großer Mann seiner Zeit«. Wie kann uns diese Aussage helfen? Es hat in den vergangenen hundert Jahren viele Theorien gegeben, die den Namen »Shakespeare« durch andere ersetzen: Bacon, Marlowe, Oxford und so weiter. Das Widersinnige ist auch hier die Tatsache, daß es uns überhaupt nicht weiterhilft. Man ändert den Namen und sonst gar nichts. Das Geheimnis bleibt bestehen. In England herrschte lange Zeit eine snobistische, rassistische Ansicht, nach der Shakespeare ein Junge vom Land war, der über die Dorfschule nicht hinausgekommen war und ganz unmöglich jenen Grad von Kenntnis gehabt haben konnte, der in seinen Dramen zum Ausdruck kommt. Er war, glaube ich, in der Tat achtundzwanzig Jahre alt, als er sein erstes Stück schrieb. Wenn Sie sich vorstellen, daß Shakespeare in einer Zeit lebte, in der Menschen aus aller Welt in London zusammenströmten, gibt es zumindest eins, was wir als Tatsache annehmen dürfen: Unzweifelhaft war Shakespeare eine außergewöhnliche Fähigkeit zum Beobachten angeboren, ein außergewöhnliches Aufnahmevermögen und ein außergewöhnliches Erinnerungsvermögen. Vergessen Sie nicht, dass das London seiner Zeit eine sehr, sehr aktive und geschäftige Stadt war, wo es genügte, abends in eine Schenke zu gehen, um Gespräche zwischen Leuten aus allen Teilen der Welt mitzuhören, die die Ozeane befahren hatten. Seine Ohren sogen eine riesige Menge unterschiedlichster Informationen auf. Aber reicht es auszusagen, er habe über ein großartiges Gedächtnis verfügt? Ich glaube nicht. Denn auch wenn er befähigt war, die Eindrücke in all ihrer Reichhaltigkeit, in all ihrer Komplexität in seinem Gehirn zu speichern, reicht dies allein nicht aus, ihn zu Shakespeare, dem einzigartigen Dramatiker, zu machen. Daraus müssen wir schließen, dass ihm eine weitere fundamentale Eigenschaft eigen war. Wir können diese Eigenschaft »Kreativität« nennen. Doch wohin führt uns dieses Wort, was erklärt es? Wir wollen so einfach wie möglich vorgehen. Wir können sagen, er war Dichter, und niemand wird uns widersprechen – schließlich hat er Dichtung geschrieben. Doch wie wird jemand Dichter? Auf welcher tatsächlichen, ganz konkreten Basis entsteht dieses Ding »Dichtung«? Ein Gefühl für Wörter – ja; die Liebe zu einer literarischen Ausdrucksweise – ja; doch dies genügt nicht. Wir suchen etwas viel Grundlegenderes. Grundlegend ist, dass ein Dichter ein Mensch ist, wie du und ich – mit einem Unterschied. Das absolute Kennzeichen des »Dichterseins« ist die Fähigkeit, Verbindungen zu sehen dort, wo – im Normalfall – Verbindungen nicht offenbar sind. In jedem Augenblick war Shakespeare sich nicht nur der Handlung bewusst, sondern der unzähligen Ebenen, die mit dieser Handlung verknüpft sind. Er musste für sich ein außerordentliches und komplexes Instrumentarium entwickeln, das wir Dichtung nennen, mit Hilfe dessen er in einer Zeile sowohl den erzählerischen Inhalt, der darinstehen muss, und die menschliche Bedeutung, die darinstehen muss, zum Ausdruck brachte; und gleichzeitig musste er unter den zwanzigtausend englischen Wörtern, die ihm zur Verfügung standen, diejenigen finden, welche die Resonanzen erzeugen, diejenigen Wörter, in denen all die verschiedenen Assoziationsebenen, die er in seinem Bewusstsein trug, zusammenkommen. Shakespeare schrieb, soweit ich weiß, siebenunddreißig Stücke. In diesen Stücken treten ungefähr tausend Figuren auf. Das heißt, Shakespeare – über dessen Person wir wenig wissen – hat in seinen Stücken etwas gemacht, von dem ich glaube, dass es in der Geschichte der Literatur einmalig ist. Es gelang ihm, in jedem Moment für mindestens eintausend wechselnde Standpunkte offen zu sein. Jede Zeile von Shakespeare ist ein Atom. Die Energie, die daraus freigesetzt werden kann, ist unerschöpflich – wenn es uns gelingt, dieses Atom aufzuspalten. *Peter Brook*

Die Bühne des elisabethanischen Theaters

Bei einer vorhanglosen und nicht abdunkelbaren Bühne muss die Spielfläche zu Beginn und zum Ende der Szene leer sein, da das die einzige Möglichkeit ist, einen Übergang zu einem anderen Ort und eine Unterbrechung des Zeitkontinuums zu symbolisieren. Der Dramatiker kann also nie in medias res gehen und dem Publikum eine bereits versammelte Bühnengesellschaft und eine im Gang befindliche Aktion vorführen. Die Mitspielenden werden nach und auf die Bühne gebracht. Vor dem Ende der Szene ist entsprechend ein gradueller Abbau der Spielgesellschaft erforderlich, wobei jede Person ein ausdrücklich genanntes oder impliziertes Motiv für das Verlassen des Spielraums braucht. Der Zwang, in jeder Szene beim Nullstand zu beginnen und zu enden, wirkt sich in figurenreichen Szenen stärker aus als in figurenarmen, führt aber in fast allen Fällen zu einer besonderen Szenenstruktur: Höhepunkte zu Anfang oder zum Schluss einer Szene lassen sich nur schwer erzielen. Die Einzelszene erhält stärker als beim modernen Drama den Charakter eines abgeschlossenen Vorgangs.

Eine weitere wichtige Konsequenz der Bühnenverhältnisse ist der Ersatz realer Kulissen durch Wortkulissen. Da die illusionlose Bühne nicht erkennen lässt, wo und wann eine Szene spielt, muss die Lokalisierung in Raum und Zeit hauptsächlich durch den Dialog erfolgen. Der Dramatiker ist also sein eigener Bühnenbildner; sein Illustrationsmaterial ist die Sprache.

Ulrich Suerbaum

WILLIAM SHAKESPEARE

Geboren 1564 in Stratford-upon-Avon; gestorben 1616 in Stratford-upon-Avon.

Shakespeare entstammte einer begüterten Bürgerfamilie und besuchte wahrscheinlich die Stratford- Lateinschule. 18-jährig heiratete er die acht Jahre ältere Anne Hathaway, mit der er drei Kinder hatte, darunter einen Sohn namens Hamnet, der in seinem elften Lebensjahr starb. Um 1586 ging er möglicherweise mit einer der vielen reisenden Schauspielertruppen nach London. Als der erfolgreichste Bühnenautor seiner Zeit und Teilhaber am Globe Theatre kam er rasch zu Wohlstand. Obwohl er fast ausschließlich für das Theater des Volkes schrieb, war er auch am Hof geschätzt, wo mehrere seiner Stücke zu festlichen Anlässen aufgeführt wurden und seine Truppe zeitweilig als „King's Men“ königliche Protektion genoss. Um 1611 zog sich Shakespeare von der Bühne zurück und siedelte nach Stratford über. Dort wurde er 1616 in der Trinity Church beigesetzt. Der Kanon des dramatischen Werkes umfasst 38 Stücke. Von den ca. 1000 First Folio Ausgaben von 1623 gibt es heute noch 238. Weniger als 20 davon sind unbeschädigt.

Textnachweise

S. : Originalbeitrag für dieses Heft. / **S.** : Jan Kott: *Shakespeare heute*, München 1970. / **S.** : Christiane Zschirnt: Shakespeare-ABC; Artikel Liebe, Leipzig 2000, S.129-132. / **S.** : Frank Günther: Aus der Übersetzerwerkstatt. Love-Story mit Widerhaken: Vom Gefloskel, Geferkel und Gewitzel in Romeo und Julia; in: William Shakespeare: Romeo und Julia. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, München 1995, S.245-251. / **S.** : Wystan Hugh Auden: *Lectures on Shakespeare*. Hrsg von Arthur Kirsch, Princeton 2000. **S. 7**: Harold Bloom: *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*, Berlin 2000. **S.** : Peter Brook: *Evokation Shakespeare*, in: Peter Brook: *Vergessen Sie Shakespeare*, Berlin 1997. Vortrag, gehalten am 11. Mai 1996 in der Berliner Schaubühne

Kürzungen innerhalb der Texte sind nicht immer gekennzeichnet. Die Überschriften stammen zum Teil von der Redaktion.

Bildnachweise

Fotos: Peter van Heesen

Theaterpädagogische Anregungen

I. Warm-up

1. Impulskreis

Die Teilnehmer*innen stehen im Kreis und senden einen deutlichen Impuls (Schwingen beider Arme nach links oder nach rechts, dazu „Wusch“ sagen) zum Nachbarn, dieser gibt den gleichen Impuls seinerseits in Kreisrichtung weiter. Mit erhobenen Händen und der Äußerung „Boing“ kann der Impuls aufgehalten werden. Der Impulsgeber sendet in diesem Fall das „Wusch“ mit Armbewegung zum Nachbarn in Gegenrichtung. Das „Wusch“ wird so lange zum Nachbarn in der gleichen Richtung weitergeleitet bis willkürlich jemand entscheidet mit „Boing“ den Impuls zu stoppen.

Der dritte Impuls ist „Pling“. Mit ausgestrecktem Finger zeigt man auf einen anderen Spieler*in im Kreis. Somit läuft der Impuls nicht mehr der Reihe nach, sondern springt quer und unerwartet zu einem Spielpartner*in. Diese*r gibt den Impuls mit Wusch nach rechts oder links weiter.

2. Raumlauf

Als Warm-up um den Schulalltag hinter sich zu lassen, gehen die TN´s durch den Raum. Darauf achten, dass alle einzeln und kreuz und quer durch den Raum gehen (nicht im Kreis).

Nun können verschiedene Tempi von sehr langsam (Zeitlupe) bis sehr schnell (laufen) vorgegeben werden. Man nummeriert das Tempo von 0 bis 5. Je nach geäußelter Zahl wechseln die TN´s ihr Tempo. Null ist Stillstehen, 1 Slow Motion, 2 langsames gehen, 3 normaler Gang, 4 schneller Gang, 5 laufen.

Nun weckt der/die Anleiter*in weckt moderierend die Sinne für eine Welt der Emotionen und gibt ab und zu verschiedene Emotionen in den Raum und die TN´s versuchen diese dann in ihre Bewegung und Mimik umzusetzen, so dass sich alle in einer Emotion fortbewegen.

In einer weiteren Variante des Raumlaufs begrüßen sich die TN´s wenn sie sich begegnen. Zunächst begrüßen sich alle relativ neutral mit einem Hallo! Dann begrüßen sie sich sehr überschwänglich, wenn sie sich sehen. Daraufhin zeigen sie bei Begegnungen deutliche Abscheu. (eine kleine Bemerkung, dass es nicht um private Gefühle, sondern um eine Übung für eine Rolle handelt, kann bei empfindsamen SuS sinnvoll sein). Schließlich wählen sie TN´s selber, ob sie die Person, die ihnen entgegenkommt, freudig begrüßen oder deutlich ablehnen. Es kommt natürlich zu verschiedenen Varianten freudig begrüßt Ablehnung, freudig begrüßt freudig und Ablehnung begrüßt Ablehnung). Holen Sie nach der Übung ein kurzes Feedback ein. Wer wurde wie begrüßt? Wie habt ihr das empfunden? Wie war es freudig begrüßt zu werden? Wie war es als mit Ablehnung auf sie zugegangen wurde?

II. Vertiefung

1. Gegensätzliche Gefühle Liebe und Hass

Das Drama Romeo und Julia lebt von gefühlsmäßigen Gegensätzen, was wir in der vorhergehenden Warm-up Übung schon erfahren haben. Neben der Liebe ist es der Hass. Beides elementare Gefühle.

Wofür steht Julia? Selbst, wer Shakespeares Drama „Romeo und Julia“ nie gesehen oder gelesen hat, hat eine Ahnung, wofür Julia Capulet steht. Die Gruppe sitzt im Kreis und sammelt gemeinsam ihre Assoziationen: Liebe auf den ersten Blick, erste Liebe, absolute Liebe, eine Liebe, die über allem anderen steht (Schule, Freunden, Eltern) Liebe, für die sogar das Leben geopfert wird, unbeirrbares Gefühl.

Welche Zeichen für Liebe kennen die TN´s? Dies kann auch spielpraktisch präsentiert werden. (Herz mit zwei Händen, angedeuteter Kuss, Umarmung, gemaltes Herz mit Pfeil, usw.)

2. Wie können wir Streit auf der Bühne darstellen: Obst und Gemüse

Nun beschimpfen sich die beiden Streithähne. Der Clou: Es werden keine Schimpfworte verwendet. Die eine Gruppe schimpft mit verschiedenen Obstsorten (Ananas, Apfel, Banane, Kiwi), die andere benutzt Gemüsesorten (Lauch, Brokkoli, Bohne). Auch diesmal schimpfen nicht alle gleichzeitig, sondern jeweils nur auf das (Klatsch-)Signal der Spielleiter*in, während die andere Gruppe schweigt.

Variation: Sobald das funktioniert, kann mit jedem Schimpfwort ein Schritt nach vorne mit einer Drohgebärde kombiniert werden. Dort verharren die Spieler*innen bewegungslos solange die andere Gruppe dran ist.

3. Überlegenheit zeigen

Der gesellschaftliche Status spielt am Hofe eine große Rolle, in Streitigkeiten wie der unerbittlichen Fehde zwischen den beiden Familien Capulet und Montague zeigt man sein Überlegenheitsgefühl.

Man teilt die Gesamtgruppe in zwei Hälften. Die eine Gruppe wird aufgefordert mit erhobenem Kopf, offener Brust zu gehen und jedem direkt in die Augen zu sehen, dem sie begegnen. Die andere Gruppe geht mit gesenktem Kopf, weicht allen Blicken aus und krümmen die Schultern. Danach Erfahrungsaustausch: wie habt ihr euch gefühlt, was hat die Haltung mit euch gemacht?

Anschließend Rollenwechsel und wiederum Austausch: Was macht die starre Rolle mit mir? Wie nehme ich die anderen aus dieser Rolle heraus wahr! Gibt mir die Rolle Schutz oder engt sie mich ein?

4. Bilderbauen: Die 5 Akte des Dramas

Kleingruppen werden gebildet – gern 5 Gruppen mit etwa 4 Spieler*innen, so dass jede Gruppe für einen Akt verantwortlich ist. Die/der Spieler*in hat Kärtchen vorbereitet, in denen das Wesentliche eines Aktes zusammengefasst ist. Bei einer größeren Anzahl von SuS bereitet man mehr Kärtchen vor. Die Aufgabe ist in kurzer Vorbereitungszeit von etwa 5 Minuten eine Szene aus dem Akt als Standbild zu erarbeiten.

Im Anschluss werden alle Standbilder präsentiert und die Zuschauer*innen erraten, um welche Szenen und welche Figuren es sich wohl handelt.

Wichtig zu beachten ist: es soll ein Standbild sein, als keine Bewegungen oder Kommentare, das Bild soll auch etwas gehalten werden damit die anderen es auf sich wirken lassen können.

5. Statue bauen: Die Figuren des Dramas

Zweiergruppen werden gebildet. Ein*e Teilnehmer*in ist „Bildhauer“, die/der andere ist das Modell. Mit achtsamen Bewegungen bildet der Bildhauer*in aus seinem Modell eine Statue. Wichtig ist, die den Partner*in nicht grob anzufassen, sondern die Bewegung behutsam zu führen. Wenn das Stück schon gelesen wurde, können die Figuren aus Romeo und Julia gebildet werden. Die Bildhauer, die fertig sind, setzen sich hin. Anschließend erklären die Bildhauer den anderen Bildhauern, was sie zum Ausdruck bringen möchten. Danach Wechsel: Die Modelle werden nun zu den Bildhauern und formen ihrerseits eine Figur ihrer Wahl.

2. Im zweiten Durchgang stellen sich alle noch mal in die Pose, in die sie gebildet wurden. Sie spüren in sich hinein und versuchen eine Bewegung, einen Ausruf/Satz Situation zu dieser Haltung zu erfüllen. Die/der Spielleiter*in spaziert durch den Statuen-Wald und tippt nacheinander dem einen oder anderen auf die Schulter. Diese*r Spieler*in zeigt dann seine kleine Situation/Ausruf/Bewegungssequenz.

3. Im dritten Durchgang finden sich jeweils Figuren zusammen. Sie erfinden eine Doppelstatue, die eine typische Situation dieser Figurenkonstellation zeigt.

6. Austausch

Nach dem eher intuitiven Zugang zu den 5 Akten und den Figuren des Dramas können sich die TN´s und der/die Spielleiter*in darüber austauschen, wie die Handlungsstränge verlaufen, welche wichtigen Figuren treten auf, welche Absichten verfolgen sie, wer hat Macht? wer hat Einfluss auf wen? Wie sind die Beziehungen? Was ist das Wichtigste in den 5 Akten?

7. Szenische Arbeit

Sie als Anleiter*in suchen sie im Vorfeld 3-6 zeilige Text-Zitate aus Romeo und Julia. In unserer Inszenierung verwenden wir die Übersetzung von Frank Günther. Diese drucken sie auf Kärtchen und verteilen sie an die TN´s, die sie in 3-4 köpfige Kleingruppen unterteilen.

In kurzer Vorbereitungszeit von etwa 5 Minuten erarbeiten die Teams eine kleine Szene, in der dieser Text gesprochen/vorgelesen wird. Es steht den Gruppen dabei frei, ob sie die Szene eher in klassischem szenischen Spiel zeigen oder mit performativen Elementen (Standbild, Musik, aus heutiger Perspektive), ob verschiedene Figuren den Text sprechen oder ein Erzähler/Moderator oder sogar alle im Chor). Es soll eine kleine selbsterdachte Szene auf der Grundlage des Dramas „Romeo und Julia“ sein, die dann den anderen präsentiert wird. Nach dem Spiel bleibt die jeweilige Gruppe noch kurz auf der Bühne, das Publikum gibt den Spieler*innen kurzes Feedback: was haben sie gesehen? was waren Höhepunkte? Blieb etwas unverständlich?