

Landestheater
Niederösterreich

MATERIALMAPPE

WIE ES EUCH GEFÄLLT

von William Shakespeare



Ansprechperson für weitere Informationen

Mag.^a Julia Perschon | Theatervermittlung

T +43 2742 90 80 60 694 | M +43 664 604 99 694

julia.perschon@landestheater.net | www.landestheater.net

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

1. ZUR PRODUKTION	4
2. INHALT	5
3. ZUM STÜCK – FAKTEN UND ALLGEMEINES	6
4. TEXTAUSZUG	8
5. UNSERE WELT HAT ZU WENIG NARREN	9
6. ZUM REGISSEUR	10
7. WILLIAM SHAKESPEARE	11
8. DIE SHAKESPEARE ZEIT	14
9. DAS ELISABETHANISCHE WELTBILD	17
10. DAS THEATER ZUR ZEIT SHAKESPEARES	18
11. SHAKESPEARES KOMÖDIEN	21
12. „NATUR“ BEI SHAKESPEARE	23
13. DIE LIEBE IN SHAKESPEARES KOMÖDIEN	23
14. VOR – UND NACHBEREITUNG	25

VORWORT

Liebe Pädagoginnen und Pädagogen, liebe Besucherinnen und Besucher,

Gottfried Breitfuß, ein Shakespeare-Kenner, bringt die Komödie WIE ES EUCH GEFÄLLT (für Schülerinnen und Schüler ab 14 Jahren) in einer klassischen Inszenierung auf die große Bühne des Landestheaters Niederösterreich. Verirrungen und Verwirrungen der Gefühle, Täuschung und Verstellung und das Spiel mit Identitäten stehen auf dem Programm – Themen, die Jugendliche aus ihren Lebenswelten gut kennen.

Mit Humor und Musik von Helmut Stippich, dem musikalischen Leiter der Festspiele Reichenau, können Sie und Ihre SchülerInnen lustvoll den Spuren der Komödie folgen und sich mit dem Ensemble des Landestheaters Niederösterreich und bekannten Gästen im geheimnisvollen Wald von Arden einmal mehr die Frage stellen: Wer sind wir eigentlich? Denn wenn die Welt eine Bühne ist, wie es der Melancholiker und Narr Touchstone sagt, ist dann alles bloß Vortäuschung und Spiel?

Mit der vorliegenden Materialmappe möchten wir Ihren Vorstellungsbesuch begleiten und Anregungen für eine Auseinandersetzung mit dem Medium Theater und den Inhalten des Stückes bieten.

Ich stehe Ihnen jederzeit gerne für Fragen, Anregungen und Feedback zur Verfügung und freue mich Ihre SchülerInnen und Sie bei uns im Haus begrüßen zu dürfen.

Mit herzlichen Grüßen,



Julia Perschon

Theatervermittlung Landestheater Niederösterreich

1. ZUR PRODUKTION

WIE ES EUCH GEFÄLLT

von William Shakespeare

Sprechtheater | empfohlen ab 14 Jahren

Premiere: Sa 18.03.2017

mit

Herzog Frederick / Duke Senior

Michael Scherff

Amiens / Audrey, ein Bauernmädchen

Helmut Stippich

Jaques

André Willmund

Sir Oliver Martext, ein Pfarrer / William, ein Bauernbursche

Othmar Schratt

Oliver, Sohn des Freiherrn Rowland de Boys

Lukas Spisser

Orlando, Sohn des Freiherrn Rowland de Boys

Tobias Artner

Le Beau / Adam / Corin, ein Schäfer / Hymen

Helmut Wiesinger

Dennis / Silvius, ein Schäfer

Stanislaus Dick

Touchstone, der Narr

Toni Slama

Rosalinde, Tochter des vertriebenen Herzogs

Katharina Knap

Celia, Fredericks Tochter

Bettina Kerl

Phebe, eine Schäferin

Vidina Popov

Inszenierung

Gottfried Breitfuß

Bühne

Dominik Freynschlag

Kostüme

Noelle Brühwiler

Musik

Helmut Stippich

Ausstattungsassistenz

Cedric Mpaka

2. INHALT

Herzog Frederick hat seinen älteren Bruder, den rechtmäßigen Herrscher, entmachtet und verbannt. Rosalind, die Tochter des vertriebenen Herzogs, darf zunächst noch am Hofe bleiben, weil sie die engste Freundin Celas, der Tochter Fredericks, ist, aber dann wird auch sie des Landes verwiesen. Die beiden Freundinnen beschließen, gemeinsam zu Rosalindes Vater zu fliehen, verkleidet und unter falschem Namen, Rosalind als junger Mann namens Ganymed, Celia als einfaches Mädchen namens Aliena.

Fliehen muss auch Orlando, ein junger Edelmann, dem sein älterer Bruder Oliver nach dem Leben trachtet. Ziel aller Flüchtlinge ist der Ardenner Wald – *Forest of Arden* –, wo der vertriebene Herzog mit dem treuen Amiens, dem geistreichen Melancholiker Jaques und einigen anderen Herren haust und die Not des Exils als freies Leben in der Natur zu betrachten versucht. Orlando und sein Diener Adam werden gastlich aufgenommen und in das Gefolge eingereiht. Auch Rosalind-Ganymed und Celia-Aliena kommen mit dem Hofnarren Touchstone (Probstein) heil und unerkannt in Arden an und kaufen sich eine Schäferei samt Wiesen und Herde.

Orlando hat sich noch vor seiner Flucht sterblich in Rosalind verliebt. Im Waldasyl schreibt er Gedichte zu ihrem Preis und heftet sie an die Bäume. Rosalind, die sich ihrerseits in Orlando verliebt hat, ist darüber hochofrenut, gibt sich ihm aber nicht zu erkennen, sondern bietet sich in ihrer Rolle eines jungen Mannes als Berater in Liebesdingen an und übt mit ihm, wie man richtig um Rosalind wirbt.

Dass Ganymed-Rosalind sich auch in die Liebesangelegenheiten der Ortsansässigen einmischt, sorgt für Verwicklungen, als die schöne Schäferin Phebe, der sie die Sprödigkeit austreiben will, sich in den vermeintlichen Mann Ganymed verliebt.

Das allgemeine glückliche Ende wird eingeleitet, als Orlando seinem bösen Bruder Oliver, der ihn verfolgt hat, das Leben rettet und der sich auf der Stelle zum Guten wandelt und in Celia verliebt.

Den Rest besorgt Rosalind. Sie arrangiert ein Maskenspiel, in dessen Rahmen der Herzog seine Tochter zurückerhält und alle Paare sich kriegen: Rosalind ihren Orlando, Celia dessen Bruder, Phebe den sie anbetenden Schäfer Silvius und der Narr Touchstone die Ziegenhirtin Audrey. Auch im Staat triumphiert schließlich wieder die rechte Ordnung: Der Usurpator wird bekehrt und gibt dem Vater Rosalinds sein Herzogtum zurück.

3. ZUM STÜCK – FAKTEN UND ALLGEMEINES

Entstehungszeit:

Die Entstehungszeit von *As You Like It* lässt sich ungewöhnlich leicht und genau festlegen: Im Jahre 1598 existierte das Stück noch nicht, denn es wird in der Liste der bis dahin erschienenen Stücke Shakespeares in Francis Meres' *Palladis Tamia* nicht aufgeführt.

Im Sommer 1600 ließ Shakespeares Theatertruppe, *The Lord Chamberlain's Men*, die Rechte an diesem Drama in das *Stationers' Register* eintragen, und zwar mit einem sogenannten *blocking entry*, einem Sperrvermerk, mit dem man bei Publikationsvorhaben verhindern will, dass einem ein Konkurrent zuvorkommt. Die Entstehungszeit muss also zwischen diesen Daten liegen. Die allgemein akzeptierte Datierung ist 1599.

As You Like It, Shakespeares achte Komödie, entstand damit ziemlich genau in der Mitte der chronologischen Reihe seiner Werke.

As You Like It liegt für das Publikum der Entstehungszeit im Trend. Pastorale ist Mode, in England und auf dem Kontinent. Pastorale bezeichnet das Schäferspiel [von lat. *pastor* „Hirte“] und bildete eine Gattung von höfischen Theaterstücken und eine Form der Schäferdichtung.

Alle Welt erbaut sich an Geschichten um Schäfer und Schäferinnen, die in Wirklichkeit Prinzen, Prinzessinnen und Höflinge sind, in einem grünen Arkadien ihre Schäfchen weiden, unter Bäumen lagernd um die Wette dichten, singen und die Laute schlagen und einander in komplizierten Ritualen den Hof machen.

Heute ist die Pastorale als Gattung tot. Das Konventionssystem der arkadischen Schäferei ist schon seit dem 18. Jahrhundert außer Betrieb. Die Publikationen, die durch dieses Rahmenwerk ausgedrückt wurden, vor allem die fiktionale Verwirklichung des Traums von einem besseren Leben in einer grünen Welt, einer Erholungs- oder Fluchtwelt abseits von der Hektik, Entfremdung und Korruption der Alltagswelt, sind von anderen Gattungen übernommen worden.

Anders als das Gros der pastoralen Erzählungen, Dramen und Gedichte der Weltliteratur ist *As You Like It* noch präsent, und zwar als eines der meistgespielten und meistgelesenen Shakespearedramen. In der Wirkungsgeschichte hat die Popularität des Stückes sogar erst richtig begonnen, als die Gattung der Pastorale abgewirtschaftet hatte.

As You Like It übt eine Faszination aus, mit deren Erklärung sich die Kritik von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert schwergetan hat, denn jene Qualitäten, mit denen man gewöhnlich den besonderen Rang von Shakespeares Dramen begründet, nämlich die vielschichtige und psychologisch glaubhafte Darstellung von Charakteren und die virtuose Handhabung von spannender und sinnreicher szenischer Aktion, sind hier nicht zu finden.

Mit der Handlung geht der Autor betont stiefmütterlich um. Im Wald von Arden passiert nicht viel; man ist da und verbringt die Zeit. Zuvor muss einiges passieren, damit die Figuren in den Wald kommen, und am Schluss gibt es manches zu entwirren, aber das alles wird im Handumdrehen erledigt. Die Handlung hat kein eigenes Recht in diesem Stück; sie besteht nur aus einer Serie von angenommenen Ereignissen, durch welche die Position von Personen verändert wird.

Bei Shakespeare unterliegt das alternative Leben nicht einem einheitlichen Programm und einem festen Bewertungsschema. Jede seiner Figuren hat ein anderes Bild vom Leben im Grünen, von der Liebe und von der normalen Welt außerhalb von Arden im Kopf und verhält sich entsprechend. Fast alle Standpunkte, die es zu den pastoralen *Themen anders leben, natürlich leben, in Liebe leben* geben kann, werden von jemandem vertreten. Die dramatische Choreographie des Zusammenspiels und Gegenspiels der Figuren und Positionen hat jene Komplexität und Ausgefeiltheit, die der Handlung und den Charakteren versagt wird. Wird eine Position vorgeführt, so tritt gleich eine zweite daneben, welche die erste relativiert, ohne sie aufzuheben oder zu widerlegen.

Alle im Wald von Arden spielen Rollen, sind Mitwirkende bei einem bunten Theater. Je höher die Figuren stehen an Vernunft und Rang (und an Sympathie beim Zuschauer und Zuschauerinnen), umso klarer sind sie sich dessen bewusst und umso mehr sind sie in der Lage, die ihnen zugefallene Rolle selbst zu gestalten. Zu wissen, dass man Theater spielt, heißt nicht, dass man seine Rolle nicht ernst nimmt.

Das ganze Universum ist ein Theater, auf dem simultan viele Stücke aufgeführt werden, nicht nur das, in dem wir jeweils selbst mitspielen. Jaques, der Hauptformulierer, führt dann das Bild vom Welttheater aus: „All the wold's a stage / And all the men and women merely players / They have their exits and their entrances / And one man in his time plays many parts / His acts being seven ages”.

Wie die anderen großen Komödien ist auch *As You Like it* ein Werk, in dem ernsthafte Themen behandelt werden: Möglichkeiten und Grenzen eines alternativen Lebens in der Natur, der Wald als symbolischer Ort der Prüfung und der Rehabilitation, das Verhältnis von Spiel und Realität, die Bedeutung der Liebe und Geschlechterrollen für die eigene Identität.

Text:

Die im Jahre 1600 offenbar vorgesehene Publikation als Einzelausgabe unterblieb aus unbekanntem Gründen, so dass die Gesamtausgabe von 1623 die einzige maßgebliche Textquelle ist. Dieser Text ist zuverlässig und fehlerarm. Abgesehen von der stellenweise schwierigen Unterscheidung zwischen Blankvers und rhythmisierter Prosa gibt es für die modernen Herausgeber kaum Probleme. Vorlage für den Druck war mutmaßlich eine von professioneller Hand angefertigte Reinschrift.

Quelle:

Shakespeares Hauptquelle ist ein Schäferroman seines Zeitgenossen Thomas Lodge (1558-1625), *Rosalynde. Euphues Golden Legacie*. Das Werk war 1590 erstmals im Druck erschienen und erlebte in den nächsten Jahren drei weitere Auflagen. Shakespeare übernimmt das Handlungsgerüst und die meisten Personen, aber nicht die humorlose Ernsthaftigkeit, mit der bei Lodge die pastoralen Figuren ihre galanten Rituale vollziehen und gedrechselte Reden und Selbstgespräche deklamieren.

Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. Stuttgart: Reclam, 2001.

4. TEXTAUSZUG

TOUCHSTONE, DER NARR:

Die ganze Welt ist eine Bühne,
Und alle Frauen und Männer bloß Spieler;
Sie gehen ab und treten wieder auf,
Und spielen eine Rolle nach der Andern
In sieben Akten bis zum Tod. Der Säugling,
Der kläglich quäkt und kotzt im Arm der Amme.
Das weinerliche Kind, mit seinem Ranzen
Und im Gesicht die Morgenfrische kriecht es
Lustlos zur Schule. Und dann der Verliebte,
Der wie ein Ofen seufzt, mit einem Jammerlied
Auf seiner Liebsten Braue. Ein Soldat,
Voll fremder Flüche, bärtig wie der Panther,
Auf Ehre scharf, zum Streiten jäh entflammt,
Sucht er die Seifenblase seines Ruhms
Noch im Kanonenschlund. Und dann der Richter
Den schönem, runden Bauch kapaungefüttert,
Mit strengem Blick und würdevollem Bart,
Voll kluger Worte und bekannter Sprüche,
So tritt er auf. Das sechste Alter schlägt
Zum hageren Pantoffelhelden um,
Die Brille auf der Nase, Beutel seitwärts;
Die eine Welt zu weite Hose schlotternd
Um die geschrumpften Schenkel, und sein Bass
In kindlichen Diskant verrutscht, der pfeift
Und quietscht sich eins. Der letzte Akt und Ende
Des seltsamen, ereignisreichen Werks,
Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen,
Kein Zahn, kein Auge, kein Geschmack, kein gar nichts.

5. UNSERE WELT HAT ZU WENIG NARREN

Regisseur Gottfried Breitfuß und Schauspieler Toni Slama im Interview mit dem Dramaturgen Kai Krösche.

Shakespeares um das Jahr 1600 entstandene Stück „Wie es euch gefällt“ erzählt mit viel Witz von Irrungen und Wirrungen, Täuschung und Verstellung sowie dem Spiel mit Identität und Geschlecht: Orlando begehrt am Hof gegen den diktatorischen Frederick auf und ist gezwungen, vor dessen Rache in den Wald von Arden zu fliehen, der den Ausgestoßenen und Verbannten Asyl bietet. Die ihm beistehende Rosalinde wird ebenfalls verbannt: Um unerkannt zu bleiben, verkleidet sie sich als junger Mann und sucht ihren Schwarm Orlando, der seinerseits versucht, seine Rosalinde wiederzutreffen. Gottfried Breitfuß bringt den Stoff mit Humor und viel Musik auf die Bühne des Landestheaters – und Gastschauspieler Toni Slama schlüpft in die Rolle des Narren Touchstone. Ein Gespräch über Werte, vernünftige Leute und die Aktualität Shakespeare'scher Stücke.

Gottfried, du hast dich mit Shakespeare sowohl als Schauspieler als auch als Regisseur beschäftigt. Was ist schwerer: Shakespeare spielen oder Shakespeare inszenieren?

Gottfried Breitfuß: Inszenieren! Als Schauspieler kümmert man sich um nur eine Figur, als Regisseur muss man sich in Zusammenarbeit mit den Kollegen um alle kümmern. Das ist ein zerklüftetes, beeindruckendes und herausforderndes Riesengebirge, das sich da auftut ...

Wieso inszeniert man hier und jetzt Shakespeares „Wie es euch gefällt“? Was erzählt uns dieser Stoff heute?

Gottfried Breitfuß: Mich interessiert, wie man Werte, die mir momentan fehlen – gesellschaftspolitische, menschliche Werte – so in eine Form gießen kann, dass sie lesbar werden: emotional wie auch rational.

Der Narr Touchstone, den du, Toni, in dieser Inszenierung verkörperst, beklagt an einer Stelle im Stück, dass „Narren nicht mehr vernünftig sagen dürfen, was vernünftige Leute Närrisches tun.“

Toni Slama: Leider hat unsere heutige Welt zu wenige dieser Narren. Und leider sind die sogenannten „vernünftigen“ Menschen – also Leute, die uns „Narren“, sprich: die Mehrheit der Menschheit bedrohen und gefährden – unter uns und agieren in einer Intensität, die zum Fürchten ist. Man kann daher nur hoffen, dass wir Narren – alle zusammen in dieser Welt – uns ganz innig bei der Hand nehmen und gegen diese „Vernünftigen“ aufstehen.

Das klingt, als hätte uns Shakespeares Stück auch heute noch einiges zu erzählen.

Gottfried Breitfuß: Bei Shakespeare ist es wie mit den alten Griechen – egal, womit du dich beschäftigst, du wirst immer fündig bei diesen Herrschaften. Wir tragen Ängste mit uns herum, für die die Begründungen zum Teil überhaupt nicht mehr lesbar sind. Lesbar machen von Vorgängen: Das ist Shakespeare!

6. ZUM REGISSEUR

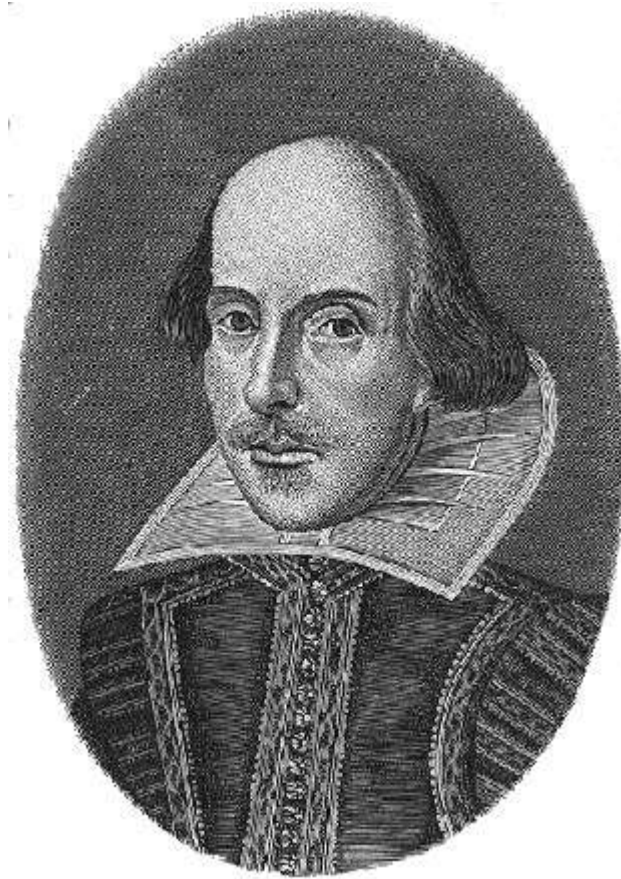
Gottfried Breitfuß



Geboren 1958 im österreichischen Maishofen, studierte Schauspiel am Mozarteum in Salzburg. Engagements führten ihn an das Residenztheater München, das Schiller Theater Berlin, an die Freie Volksbühne Berlin und an das Theater Basel. Von 1993 bis 2005 war er am Staatstheater Stuttgart engagiert, wo er zahlreiche Hauptrollen spielte und einige Produktionen inszenierte. Seit Juli 2005 ist Gottfried Breitfuß festes Ensemblemitglied am Schauspielhaus Zürich, wo er u.a. in *Der Idiot*, *Anfang des Romans*, *Hier und Jetzt* und in *Die Dreigroschenoper* spielte. In der Spielzeit 2012/13 war er in *Der Menschenfeind* und *Willhelm Tell*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und *Richard Wagner – Wie ich Welt wurde* zu sehen. Darüber hinaus tritt Gottfried Breitfuß mit großem Erfolg mit seinem Soloprogramm *Meschugge* – wie immer in deutschen Städten und in Zürich auf. Für Film und Fernsehen drehte er u.a. *Der Krieger und die Kaiserin*, *Speer und Er*, *Die Bluthochzeit*, *Eva*

Blond, *Die Heimkehr*, *Finn auf dem Weg in den Himmel* und *Der Teufelsbraten*.

7. WILLIAM SHAKESPEARE



William Shakespeare war ein englischer Dramatiker, Lyriker und Schauspieler. Seine Komödien und Tragödien gehören zu den bedeutendsten und am meisten aufgeführten und verfilmten Bühnenstücken der Weltliteratur. Sein überliefertes Gesamtwerk umfasst 38 (nach anderer Zählung 37) Dramen, epische Versdichtungen sowie 154 Sonette.

Er gilt als einer der bedeutendsten Dichter der Weltliteratur.

Frühe Jahre

Shakespeares Geburtsdatum ist nicht überliefert. Laut Kirchenregister der Holy Trinity Church in Stratford-upon-Avon, Warwickshire wurde er am 26. April 1564 getauft. Seit dem 18. Jahrhundert wird der 23. April oft als sein Geburtstag genannt, doch ist diese Angabe nicht gesichert und geht wohl nur darauf zurück, dass Shakespeare am gleichen Tag des Jahres 1616 (23. April) verstorben ist. Bisweilen wird der 23. April als Shakespeares angeblicher Geburtstag auch mit der Behauptung untermauert, dass im elisabethanischen England Kinder drei Tage nach ihrer Geburt getauft wurden; tatsächlich aber hat es einen solchen Dreitagesbrauch nicht gegeben.

William Shakespeares Eltern waren John Shakespeare und Mary Arden, die einer wohlhabenden Familie entstammten. Wahrscheinlich hat er die Lateinschule (*Grammar School*) in Stratford-upon-Avon besucht und dort Unterricht in Latein, Griechisch, Geschichte, Morallehre und Dichtkunst erhalten. Der Unterricht einer *Grammar School* vermittelte Kenntnisse in Rhetorik und Poetik und leitete die Schüler auch zur Produktion kleiner Dramen nach dem Muster antiker Vorbilder an. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, dass Shakespeare wie andere zeitgenössische englische Dramatiker eine Universität besucht hat.

Im Alter von 18 Jahren heiratete er die acht Jahre ältere Bauerntochter Anne Hathaway. Das Datum der Hochzeit ist nicht bekannt, das Aufgebot (*marriage license report*) wurde am 27.

November 1582 bestellt. Etwa sechs Monate nach der Eheschließung wurde die Tochter Susanna geboren. Knapp zwei Jahre später kamen Zwillinge, der Sohn Hamnet und die Tochter Judith. Hamnet starb 1596 im Alter von elf Jahren.

Verlorene Jahre

Über die etwa acht Jahre 1584/85 bis 1592, die in der Shakespeare-Forschung als „verlorene Jahre“ bezeichnet werden, ist wenig bekannt. Mangels ausreichender Quellen sind umso mehr Legenden entstanden, die sich zum Teil auf von Zeitgenossen überlieferte Anekdoten zurückführen lassen.

Das erste schriftliche Dokument, das belegt, dass Shakespeare sich in London aufhielt, stammt von dem Dichter Robert Greene, der ihn 1592 in einem Pamphlet als Emporkömmling diffamierte. Greene lästerte, Shakespeare maße sich an zu dichten wie die angesehenen Dichter seiner Zeit. Bei der postumen Veröffentlichung des Pamphlets fügte der Herausgeber eine Entschuldigung bei, woraus sich schließen lässt, dass Shakespeare damals schon populär war und einflussreiche Gönner hatte. Er war zu dieser Zeit bereits Mitglied der Truppe *Lord Strange's Men*, die sich ab 1594 *Lord Chamberlain's Men* nannte und zu den führenden Schauspieltruppen Londons zählte. Kurz nach seiner Thronbesteigung machte Jakob I. sie als *King's Men* zu seiner eigenen.

Stückeschreiber und Schauspieler

Shakespeare schrieb Schauspiele für seine Theatertruppe, an der er finanziell beteiligt war, und spielte als Schauspieler in kleineren Rollen selbst mit. Wie die Tagebuchaufzeichnungen des Theaterunternehmers Philip Henslowe belegen, waren seine Stücke sehr erfolgreich.

Als sein größter Konkurrent galt zunächst Christopher Marlowe, später Ben Jonson. Es war üblich, ältere Stücke umzuschreiben und wieder neu aufzuführen: Shakespeares *Hamlet* könnte beispielsweise die Adaption eines älteren „Ur-Hamlet“ sein. Teils wurden auch Sagen- und Märchenstoffe mehrmals zu Dramen verarbeitet, wie im Fall von König Lear. Stücke entstanden auch nach gedruckten Quellen, etwa Plutarchs Biographien großer Männer, italienischen Novellensammlungen oder Chroniken der englischen Geschichte. Eine ebenfalls gängige Methode war es, Fortsetzungen zu erfolgreichen Stücken zu schreiben. So war die Figur des Falstaff in Heinrich IV. beim Publikum so beliebt, dass Shakespeare sie in *Die lustigen Weiber von Windsor* erneut auftreten ließ.

Dichter und Geschäftsmann

Neben seinen dramatischen Arbeiten verfasste Shakespeare (vermutlich als die Theater Londons wegen der Pest-Epidemien zeitweise schließen mussten) auch lyrische und epische Gedichte. Die letzteren begründeten seinen Ruf als Autor bei seinen Zeitgenossen. Wohl im Jahr 1593 schrieb er die beiden Verserzählungen *Venus and Adonis* und *Lucrece*, die einem adeligen Gönner Henry Wriothesley, Earl of Southampton, zugeeignet sind. Die Publikation von 154 Sonetten im Jahr 1609 ist von zahlreichen Rätseln umgeben. In einem kurzen Verleger-Vorspann, der meist als „Widmung“ gelesen wird, ist von *the only begetter* und Mr. W. H. die Rede; die Identität dieser Person ist bis heute nicht geklärt. Vielleicht handelt es sich bei dieser Sonetten-Publikation um einen Raubdruck.

Ab 1599 war Shakespeare Mitbesitzer des Londoner *Globe Theatre*, das seine Truppe als Ersatz für das Theatre gebaut hatte, nachdem dessen Pachtvertrag abgelaufen war. Die

nach ihrem Mäzen und Sponsor, Lord Chamberlain benannten *Lord Chamberlain's Men* traten öfter auch am Hof der Königin Elisabeth auf. Unter Elisabeths Nachfolger Jakob I. nannten sie sich nach ihrem königlichen Gönner *King's Men*.

Als Teilhaber des *Globe* erwarb sich Shakespeare Vermögen und Einfluss. 1596 wurde seinem Vater John Shakespeare ein Familienwappen gewährt, das er schon 1576 erfolglos beantragt hatte. 1597 kaufte Shakespeare sich das zweitgrößte Haus in seiner Geburtsstadt Stratford, New Place.

1596 erwarb der Theaterunternehmer James Burbage das *Blackfriars Theatre*, an dem sich später auch Shakespeare beteiligte. Anders als beim *Globe* handelte es sich um ein überdachtes Theater, in dem die Truppe von nun an während der Wintermonate spielte. Das Publikum war dort wegen der erheblich höheren Eintrittspreise exklusiver als bei den großen Freiluftbühnen.

Letzte Jahre

Mit 46 Jahren kehrte Shakespeare als reicher Mann nach Stratford zurück und verbrachte dort seine letzten Lebensjahre. Die Verbindungen zu seinen ehemaligen Kollegen ließ er nicht ganz abreißen, und bei einigen Theaterproduktionen beteiligte er sich als Mitautor. Für die Folgejahre sind mehrere Besuche in London dokumentiert, die meist familiäre und freundschaftliche Anlässe hatten.

Shakespeare starb im Alter von 52 Jahren im Jahr 1616 in Stratford, zehn Tage nach seinem großen spanischen Zeitgenossen Miguel de Cervantes, und wurde in der Holy Trinity Church beigesetzt.

Shakespeares ehemalige Theaterkollegen John Heminges und Henry Condell veröffentlichten seine Werke unter dem Titel *Mr William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies* in einem großformatigen Buch, *First Folio* genannt. Dem Band ist eine Würdigung durch Ben Jonson vorangestellt, in der es heißt:

Triumph my Britain, thou hast one to show

To whom all scenes of Europe homage owe.

He was not of an age, but for all time! ...

Britannien, frohlocke, du nennst ihn dein eigen,

vor dem Europas Bühnen sich verneigen.

Nicht einer Zeit gehört er, sondern allen Zeiten! ...

Die Todesursache ist nicht bekannt. Etwa 50 Jahre nach Shakespeares Tod notierte jedoch John Ward, Vikar der Holy Trinity Church in Stratford, in seinem Tagebuch: „Shakespeare, Drayton und Ben Jonson hatten ein fröhliches Zusammentreffen und tranken dabei anscheinend zu viel; denn Shakespeare starb an einem Fieber, das er sich dabei zugezogen hatte.“ Diese Nachricht wird heute als Anekdote ohne sachlichen Gehalt eingeschätzt, ihr wahrer Kern könnte jedoch darin liegen, dass in Shakespeares Todesjahr eine Typhus-Epidemie grassierte, der der Dichter zum Opfer gefallen sein könnte.

https://de.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

8. DIE SHAKESPEARE-ZEIT

Die Zeit Shakespeares wird meist mit dem elisabethanischen Zeitalter gleichgesetzt, was den Blick auf den zeitlichen Hintergrund unzulässig verkürzt, da die zweite und wohl gewichtigere Hälfte seines Werkes unter der Regierung Jakobs I. entstanden ist. Das Charakteristische an seiner Schaffenszeit ist gerade, dass sie in zwei sehr unterschiedliche Epochen fällt und damit auf einer sozialgeschichtlichen Bruchzone liegt, deren Spannungen in seinem Werk virulent werden. In englischen Literaturgeschichten werden beide Epochen als Renaissance bezeichnet, wobei man diese oft erst mit der Restauration der Stuartmonarchie im Jahre 1660 zu Ende gehen lässt. Das mutet sonderbar an, wenn man bedenkt, dass Kunsthistoriker das Ende der italienischen Renaissance auf den *sacco di Roma*, die Verwüstung Roms durch die kaiserlichen Truppen 1527, datieren. Da aber England das große Jahrhundert der italienischen Renaissance, das *quattrocento*, mit Kriegführen verbrachte, setzte die kulturelle Wiedergeburt hier mit einem Jahrhundert Verspätung ein. Während die englische Architektur unter Elisabeth noch Reste des spätgotischen Tudorbogens aufweist und in der Malerei die Renaissance nur durch den Immigranten Hans Holbein vertreten ist, fand die Literatur so schnell Anschluss an die kontinentale Entwicklung, dass es eigentlich sinnvoller wäre, die Shakespearezeit so zu nennen wie die entsprechende Epoche auf dem Kontinent, nämlich Manierismus. Dieser Begriff hat sich für jene Stilepoche durchgesetzt, die nicht mehr Renaissance, aber auch noch nicht Barock genannt werden kann. Shakespeares Werk wie das seiner Zeitgenossen trägt eher manieristische als renaissancehafte Züge, sein Spätwerk weist sogar schon solche des Barock auf, auch wenn es einen durchgängigen Barockstil auf der Insel nicht gab; denn dieser war Ausdruck des Absolutismus und der Gegenreformation, was ihn für das protestantisch-parlamentarische England inakzeptabel machte.

Das Zeitalter Elisabeths I.

Das elisabethanische Zeitalter wird meist so gesehen, wie es sich selber darstellte, als ein Goldenes. Tatsächlich war das Gold aber nur eine hauchdünne Blattgoldauflage auf einer eisernen Wirklichkeit. Das erste Regierungsjahrzehnt der Königin blieb von der Ungewissheit überschattet, ob ihre zweifelhafte Legitimität auf Dauer anerkannt würde oder ob ihre Gegner sich womöglich hinter Maria Stuart und deren katholische Verbündete scharen würden. Nach Marias Exekution im Jahre 1587 war zumindest diese Gefahr gebannt, doch mit der spanischen Armada zog im Jahr darauf eine neue Gefahr herauf. Als die englische Flotte mit ihren wendigeren Schiffen und der klügeren Taktik den Spaniern eine schwere Niederlage beibrachten, wurde dieser Sieg als epochaler Triumph gefeiert, der als solcher noch heute in den Geschichtsbüchern figuriert. In Wirklichkeit aber war der Krieg noch längst nicht entschieden. Der größte Teil der spanischen Flotte war intakt geblieben, auch wenn er vom Sturm zerstreut und zur Umseglung der britischen Inseln gezwungen wurde. Danach schleppte sich der Krieg für England verlustreich hin. Elisabeths Kasse war so leer, dass sie nicht einmal ihren Seehelden den versprochenen Lohn zahlen konnte. Hinzu kamen 1592 eine Pestepidemie und von 1594 bis 1596 eine Serie von Missernten mit entsprechenden Hungersnöten. Über der wirtschaftlichen Misere und der außenpolitischen Bedrohung schwebte zudem das Damoklesschwert der ungeklärten Nachfolge für die jungfräuliche Königin, die zur Zeit des Triumphs über die Armada bereits 55 Jahre alt und damit über das gebärfähige Alter hinaus war. So kann es nicht verwundern, dass sich in den 90er Jahren in England allenthalben eine düstere Stimmung breitmachte, die nichts von einem goldenen Zeitalter spüren ließ.

So prekär die Entwicklung im politischen Bereich auch war, so fortschrittlich war sie auf gesellschaftlichem Gebiet. Elisabeth hatte frühzeitig gelernt, dass sie nur im Bunde mit dem Unterhaus den Hochadel in Schach halten konnte. So verzichtete sie klugerweise darauf, neue Adelstitel zu kreieren, und besetzte so gut wie alle Schlüsselpositionen in der Regierung mit Vertretern aus dem niederen Adel.

Ökonomisch war das ganze 16. Jahrhundert durch eine schleichende Inflation geprägt, was dazu führte, dass die Preise im Verlauf des Jahrhunderts um das Vierfache stiegen, während sich die Löhne nur verdoppelten. Die verschiedenen Gesellschaftsschichten waren von der Inflation unterschiedlich hart betroffen. Die Freibauern (*yeomen*) und diejenigen Landadligen, die ihre Güter selber bewirtschafteten, konnten dank höherer Markterlöse mit der Geldentwertung Schritt halten, während der Hochadel, der seine Ländereien langfristig zu niedrigem Zins verpachtet hatte, eine Minderung seiner Einkünfte zu spüren bekam. Wirklich hart traf die Inflation nur die Unterschicht auf dem Lande. Da die Großgrundbesitzer an niedrigen Löhnen für Landarbeiter interessiert waren, setzten sie immer wieder Gesetze durch, die das Zahlen höherer Löhne unter Strafe stellten. Stattdessen wälzten sie die Fürsorgepflicht für die Armen auf die Gemeinden ab, die eine Armensteuer aufbringen mussten.

Von Expansion und wirtschaftlichem Fortschritt war in dieser Zeit wenig zu spüren. Auch die koloniale Expansion warf noch keinen Gewinn ab. Der erste, von Sir Walter Raleigh unternommene Versuch, in Virginia eine Kolonie zu gründen, endete mit deren mysteriösem Verschwinden. Dass mit der Gründung der East India Company 1599 bereits der Grundstein für das zweite britische Empire mit dem Zentrum Indien gelegt wurde, konnte damals niemand ahnen; denn die Briten waren zunächst nur an den ostindischen Gewürzinseln interessiert, wo die Holländer ihnen zuvorgekommen waren. Da England keinen Zugang zu Gold- und Silberminen hatte und da auch die landwirtschaftliche Nutzung Nordamerikas noch nicht begonnen hatte, suchte es seine Chance im weltweiten Handel. Das sollte sich in den nächsten zwei Jahrhunderten als Trumpfkarte erweisen. Doch zur Zeit Elisabeths konnte allein schon wegen des andauernden Krieges gegen Spanien von regulärem Handel keine Rede sein. Vielmehr betätigten sich die englischen Seefahrer hauptsächlich als Piraten, die spanische Galeonen kaperten, was stets mit Kriegsgefahr verbunden war und deshalb von Elisabeth nur halbherzig und ohne offizielle Genehmigung geduldet wurde.

Während die Landbevölkerung im Lauf des Jahrhunderts verarmte, bahnte sich in den Städten der Aufstieg der Mittelschicht an. Da das Handel und Gewerbe treibende Bürgertum einer permanenten Konkurrenz ausgesetzt war, war es empfänglich für die neue Leistungsethik des Puritanismus, der einerseits „innerweltliche Askese“ predigte – wie Max Weber es nannte – und andererseits im Rahmen der Prädestinationslehre wirtschaftlichen Erfolg als göttliches Zeichen für die Erwähltheit ansah. So boten diese Bürger alle Kräfte auf, um möglichst erfolgreich zu wirtschaften. Da sie aber den Profit nicht als Luxus konsumieren durften, reinvestierten sie ihn als Kapital, was zu einer weiteren Vermehrung ihrer Gewinne führte. Max Weber, der diesen Mechanismus als Erster aufzeigte, vermied eine monokausale Deutung, ließ aber dennoch die puritanische Ethik als die Ursache des Kapitalismus erscheinen. Da aber kapitalistische Tendenzen schon vorher in katholischen Gebieten – z.B. in Norditalien – zu beobachten waren, scheint der Kausalzusammenhang eher andersherum gewirkt zu haben. Nicht der Puritanismus hat den Kapitalismus hervorgebracht, sondern ein schon kapitalistisch wirtschaftendes Bürgertum spürte, dass der Puritanismus die Religion war, die sein ökonomisches Tun am besten legitimierte. Trotzdem

darf man den Puritanismus der Shakespearezeit nicht überschätzen. In London und anderen größeren Städten gewann er zwar zunehmend an Einfluss, doch blieben die Puritaner bis ins 17. Jahrhundert hinein eine Minderheit, die anfangs viel Spott seitens der Mehrheit auf sich zog und erst unter Jakob I. zur Speerspitze der Mittelschicht und des Unterhauses wurde.

Das Zeitalter Jakobs I.

Als Jakob den englischen Thron bestieg, musste er erst einmal einen neuen Hofstaat um sich scharen, wofür er Geld brauchte, das er in Elisabeths leerer Staatskasse nicht vorfand.

Anfangs hatte es noch geschienen, als würde sich unter Jakob das alte Muster der elisabethanischen Balance fortsetzen, doch schon bald drifteten Krone und Parlament auseinander. Der erste deutlich sichtbare Riss markiert zugleich das Ende der Shakespearezeit; denn in Shakespeares Todesjahr entließ Jakob den obersten Richter und Sachwalter des Common Law Edward Coke aus dem Amt, weil dieser sich weigerte, einen gewissen Peacham zu verurteilen, der das Finanzgebahren des Königs öffentlich kritisiert hatte. Die nächsten Risse folgten 1621, als das Parlament den König zwang, den Lordkanzler Francis Bacon zu entlassen, und 1628, als Karl I. vom Parlament zur Anerkennung der *Petition of Rights* genötigt wurde. Dies waren drei Signale, die wie Klopfschläge des Schicksals den späteren Bürgerkrieg ankündigten.

Unter Jakob nahm die englische Kultur immer stärker barocke Züge an. Er selbst nahm für sich das *divine right of the king*, das Gottesgnadentum, in Anspruch, womit er sich dem kontinentalen Absolutismus annäherte. Die an seinem Hof beliebten Maskenspiele, für die Ben Jonson die Libretti schrieb und Inigo Jones die Ausstattung entwarf, entsprachen unverkennbar der Ästhetik des barocken Illusionstheaters. Auch in der Malerei bewies Jakob einen eher barocken Geschmack. So erteilte er Anton van Dyck Aufträge, als dieser 1620 zum ersten Mal für kurze Zeit in London weilte, bevor er unter Karl I. auf Dauer dorthin zurückkehrte. In den öffentlichen Theatern nahmen die barockisierenden Tendenzen ebenfalls zu. Zwar fehlte das religiöse Element, das für den kontinentalen Barock charakteristisch war, doch Stücke wie Shakespeares *Wintermärchen*, wo die Handlung sich über sechzehn Jahre und weit entfernte Schauplätze erstreckt und am Schluss eine vermeintliche Statue plötzlich ins Leben tritt, sind eher dem Barock als der Renaissance zuzurechnen. Andererseits verkündete Francis Bacon bereits 1605 in *The Advancement of Learning* ein Programm des Empirismus und lenkte die englische Philosophie damit auf einen Weg, der dem bald darauf von Descartes eingeschlagenen Weg des Rationalismus entgegengesetzt war. Wie sich im deduktiven Denken des kontinentalen Rationalismus das absolutistische Prinzip des *L'état c'est moi* widerspiegelt, so im induktiven Denken Bacons der Beginn der politischen und gesellschaftlichen Horizontalisierung in England.

Gelfert, Hans-Dieter: Shakespeare. München: Beck, 2000.

9. DAS ELISABETHANISCHE WELTBILD

Die Verspätung der englischen Renaissance um gut ein Jahrhundert führte dazu, dass hier das mittelalterliche Denken länger nachwirkte als auf dem nachreformatorischen Kontinent. Das steht in einem paradox anmutenden Widerspruch zu der Tatsache, dass England auf dem Weg zur bürgerlichen Gesellschaft bereits weiter fortgeschritten war als das übrige Europa. Das Mittelalter war durch ein vertikales Ordnungsdenken geprägt, das neuzeitliche Bürgertum hingegen verlangte nach Freiheit und Egalität. Das Widerspiel dieser beiden Ideologien stellt die bewusstseinsgeschichtliche Grunddynamik der elisabethanischen Gesellschaft dar. An Ordnung mussten alle Gesellschaftsschichten interessiert sein, da die Zeit des dreimaligen Religionswechsels und die blutige Unterdrückung des Protestantismus unter Maria dem ganzen Volk noch frisch in Erinnerung waren. Deshalb zieht sich durch das elisabethanische Schrifttum ein geradezu obsessives Festhalten am mittelalterlichen Ordo-Begriff. Shakespeare, der in diesem Punkt eindeutig im konservativen Lager stand, gab diesem Denken immer wieder Ausdruck.

Vier hierarchische Stufenleitern prägten das mittelalterliche wie das elisabethanische Denken. Die erste war die politische, die vom König als dem Stellvertreter Gottes auf Erden über den Hochadel und den niederen Adel bis hinab zum gemeinen Volk reichte. Dies war die Feudalhierarchie, die aus einer weltlichen und einer kirchlichen bestand. In elisabethanischer Zeit hatte sich dafür die Bezeichnung *body politique* eingebürgert. Analog dazu stellte man sich die kosmologische Hierarchie vor, die vom ewigen Feuer, dem Empyreum, über die Fixsterne, die Sonne und die Planeten hinab zur sublunaren Welt auf der Erde reichte. Ihre ontologische Entsprechung erstreckte sich von Gott über die Erzengel, die Engel, den Menschen, die Tiere und Pflanzen hinab zum Mineralreich. Diesem Makrokosmos entsprach im Innern des Menschen der Mikrokosmos, der durch die Hierarchie von Hirn, Herz und Leber bestimmt war.

Bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen findet man überall noch die Humoralpsychologie der Antike und des Mittelalters. Sie ging davon aus, dass Charakter, Temperament und seelische Befindlichkeit des Menschen durch das Mischungsverhältnis der vier Körpersäfte (humores) bestimmt wurden. Je nachdem ob Lymphe (phlegma), Blut (sanguis), gelbe Galle (chole) oder schwarze Galle (melaina chole) überwog, war der Betreffende entweder Phlegmatiker, Sanguiniker, Choliker oder Melancholiker. Die drei erstgenannten Temperamente waren weniger problematisch. Ein Übermaß an Lymphe konnte schlimmstenfalls zu völliger Lethargie führen, während sich ein Überschuss an Blut oder gelber Galle durch heftige Aktivität entladen konnte. Als sehr viel problematischer galt der Überschuss an schwarzer Galle; denn diese wurde im Körper verbrannt und blieb dort als *melancholy adust* (verbrannte Galle) zurück, was zu Depression, Melancholie und Selbstmordgedanken führte. Die Melancholie war im elisabethanischen Zeitalter die meistdiskutierte seelische Befindlichkeit, die einerseits als depressives Leiden erlebt und andererseits als Pose kultiviert wurde. So ließen sich junge Männer der Oberschicht gern als Melancholiker porträtieren. Der Grund für das Aufkommen dieses Seelenleidens ist leicht einzusehen. Es ist ganz offensichtlich die psychische Reaktion auf die Freisetzung des Menschen aus den alten Bindungen.

Die vier Körpersäfte wurden traditionell den vier Elementen und diese wiederum den vier Grundzuständen der physikalischen Welt – trocken und feucht, heiß und kalt – zugeordnet. Shakespeare nimmt wie alle seine Zeitgenossen immer wieder auf diese Psychologie Bezug.

Für ihn ist es selbstverständlich, dass ein tatenloser Mensch eine blasse Leber haben muss, dass übermäßige Leidenschaften, die den Verstand dominieren, aus ebendiesem Organ stammen müssen und dass es darauf ankommt, im Innern des Menschen die gleiche Hierarchie aufrecht zu erhalten wie im *body politique*.

Während das Mittelalter noch die asketische Unterordnung der Leidenschaften unter die Herrschaft der göttlichen Vernunft forderte, waren die Elisabethaner sich – mit unterschiedlichen Abstufungen – bewusst, dass man zu großem Handeln als Antrieb die Leidenschaft brauchte. Das alte vertikale Verhältnis von Vernunft und Leidenschaft neigte sich mehr und mehr ins Horizontale, wobei das Maß der Abweichung von der Vertikalen ein Maß für die Modernität ist. Während konservative Schichten wie das Bauerntum und die Landbevölkerung an der vertikalen Hierarchie festhielten, mussten alle diejenigen, die ihren Vorteil in einer bürgerlichen Wettbewerbsgesellschaft sahen, an einer Horizontalisierung interessiert sein. Das galt vor allem für die Puritaner, die die Speerspitze des aufsteigenden Bürgertums waren. Eine zwiespältige Haltung nahmen dabei die Intellektuellen ein. Sie, die sich traditionell auf den Hof und die aristokratische Hierarchie ausrichteten, waren in ihrem Denken durchaus elitär. Gleichzeitig aber spürten sie, beflügelt vom Humanismus, die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs durch Entfaltung genialer Fähigkeiten.

Gelfert, Hans-Dieter: Shakespeare. München: Beck, 2000.

10. DAS THEATER ZUR ZEIT SHAKESPEARES

Die Theater waren im London der Shakespearezeit ein vielbeachteter Teil des städtischen Lebens. Reisende vom Kontinent berichteten einhellig, dass in London mehr Theater zu sehen sei als irgendwo anders. Man spielte in London mit Ausnahme der Fastenzeit das ganze Jahr hindurch. Noch mehr Verwunderung erregte, dass dort jedermann ins Theater gehen konnte. Man sah nicht nur Scharen von einfachen Leuten, sondern auch »mann und weibspersonen« miteinander als Zuschauer.

Das Publikum des elisabethanischen Theaters war in der Tat gemischt. Es waren alle Schichten vertreten, von Lehrlingen und Tagelöhnern bis zu Angehörigen des Hochadels. Für den Theaterbesuch galten keine sozialen Restriktionen. Wer zahlen konnte, war willkommen. Der allgemeine Grundpreis (der dazu berechtigte, sich im Parterre einen Platz zu suchen) betrug einen Penny. Das war nicht für alle Besucher spottbillig – ein Penny war etwa ein Zehntel des durchschnittlichen Tagesverdienstes für gelernte Arbeit –, aber doch für fast jedermann erschwinglich. Für bessere Plätze zahlte man Zusatzgebühren beim Betreten der Galerien. Die Preiskategorien teilten das Publikum bis zu einem gewissen Grade in „bessere Kreise“ oben und „Gründlinge (*groundlings*)“ unten auf, bewirkten aber keine Absonderung der Klassen. Auch auf den Rängen saßen neben Personen von Stand viele *gallery commoners*. Reservierte Plätze gab es nur in sehr geringer Zahl in den sogenannten *Lords' boxes*.

Im Zuschauerraum ergab sich ein Zusammenschluss verschiedener Gruppen einer sonst hierarchisch gestaffelten und in getrennten Bereichen lebenden Gesellschaft. Man hat das Theater daher als die demokratischste Institution im England der Tudorzeit bezeichnet. Das ist jedoch nur bedingt richtig, denn die Elisabethaner, und zwar nicht nur die Theaterfeinde unter ihnen, betrachteten diese Gemeinschaft der Ungleichen nicht als Institution, sondern

als soziale Anomalie und als kurzzeitigen Ausnahmezustand. Das Beieinander von hoch und niedrig im Zuschauerraum war so abnorm, dass es sich nur wenige Jahrzehnte als Regelfall hielt.

Die soziale Mischung des Theaterpublikums war nicht gleichmäßig. Den größten Anteil stellten Unterschicht und niederes Bürgertum. Auch die gesellschaftliche Oberschicht, von der *gentry* und den Mitgliedern der *professions* (z.B. Juristen, Mediziner) an aufwärts, war relativ stark vertreten. Sowohl bei den höheren als auch bei den niederen Schichten des Publikums war, allen zeitgenössischen Schilderungen zufolge, der Anteil der jüngeren Generation ins Auge fallend.

Am seltensten als regelmäßige oder typische Theaterbesucher erwähnt werden die Mitglieder der soliden und gesetzten bürgerlichen Mittelschicht, also die wirtschaftlich und sozial tonangebenden Kreise der City, aus denen sich die auf der Zunftordnung aufbauende Stadtregierung rekrutierte.

Gegner. Aus diesem Lager sowie von Teilen der Geistlichkeit kamen die heftigsten Angriffe. Das Theater der Shakespearezeit war eine angefochtene Institution. Die schrillsten Gegenstimmen waren die der puritanischen Prediger mit ihrer Forderung nach Schließung der Schauspielhäuser, dieser „Paläste der Venus“ und „Synagogen des Satans“, welche die ganze Stadt mit Sünde und Pest ansteckten. In einer weniger rabiaten Form wurden die Bedenken gegen das Schauspielwesen aber von vielen Zeitgenossen, auch von Befürwortern des Theaters, geteilt.

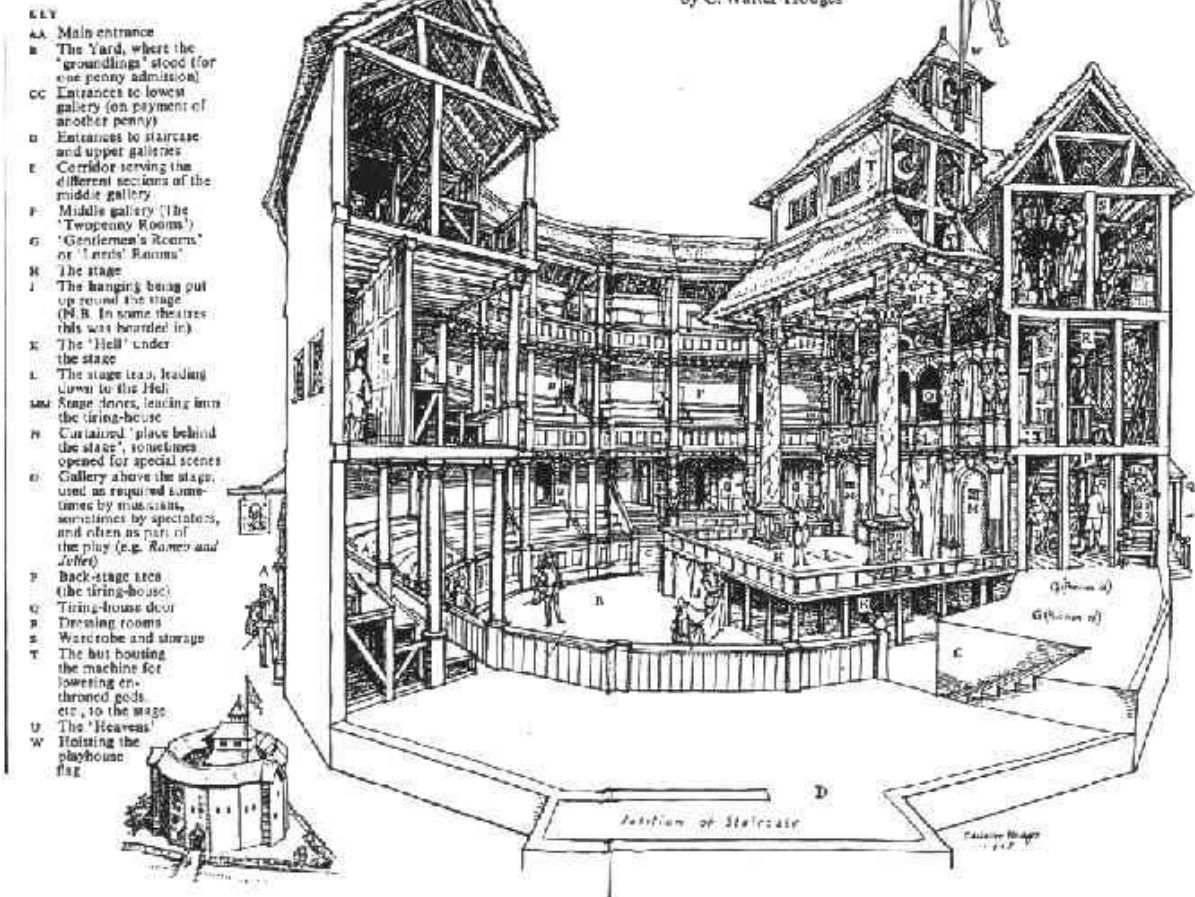
Die Bedenken hatten zum Teil religiös-moralische Gründe und fußten letztlich auf der alten, aus der Frühzeit des Christentums stammenden Auffassung, dass jede Form des Theaterspielens sittenwidrig sei, da hier Menschen in Verkleidung und Verstellung auftreten und Rollen spielen, die ihnen nach der gottgewollten Ordnung nicht zukommen, und da Dramen Lügengeschichten sind, die von unmoralischen Begebenheiten handeln und zur Nachahmung verführen.

Ebenfalls stark waren Bedenken ordnungspolitischer Art. Das Theater, dessen Betreiber nicht in eine Zunftordnung eingebunden sind, beherbergt in dieser Sicht ein ordnungsloses Publikum und hält Leute von der Arbeit ab (die nachmittags stattfindenden Aufführungen lagen in der Tat in der Arbeitszeit).

Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. Stuttgart: Reclam, 2001.

The Globe Playhouse 1599–1613

A Conjectural Reconstruction
by C. Walter Hodges



- KEY
- AA Main entrance
 - B The Yard, where the 'groundlings' stood (for one penny admission)
 - CC Entrances to lowest gallery (on payment of another penny)
 - DD Entrances to staircase and upper galleries
 - E Corridor serving the different sections of the middle gallery
 - F Middle gallery (The 'Two-penny Rooms')
 - G 'Gentlemen's Rooms' or 'Men's Rooms'
 - H The stage
 - I The hanging being put up round the stage (N.B. In some theatres this was buried in)
 - K The 'Hell' under the stage
 - L The stage trap, leading down to the Hell
 - MM Stage doors, leading into the tiring-house
 - N Customed 'place behind the stage', sometimes opened for special scenes
 - O Gallery above the stage, used as required sometimes by musicians, sometimes by spectators, and often as part of the play (e.g. *Romeo and Juliet*)
 - P Back-stage area (the tiring-house)
 - Q Tiring-house door
 - R Dressing rooms
 - S Wardrobe and storage
 - T The hut housing the machine for lowering enthroned gods etc., to the stage
 - U The 'Heavens'
 - W Hoisting the playhouse flag

Globe heute. Wer Shakespeares Dramen kennt, der kennt auch Shakespeares Theater.

Das Bild des Globe, dieses eigentümlichen Turmbaus mit der Fahne auf dem Dach, ist fast so allbekannt wie das Folioporträt; es ist ein universell verständliches Icon für den Begriff *Shakespearetheater*.

Man kennt dieses Theater in der Außenansicht und von innen, aus wissenschaftlichen Rekonstruktionen, aus Shakespearefilmen, von phantasievollen Gemälden und von Modellen zum Spielen. Beim Shakespearestudium an Schulen und Universitäten gehören Shakespeares Bühne und das elisabethanische Theaterwesen zu den bevorzugten Themen.

Man kann Shakespeares Theater auch in voller Größe betrachten. Das Globetheater ist das am häufigsten dreidimensional rekonstruierte historische Gebäude. Es gibt mehr moderne Nachbauten in voller Größe, als es elisabethanische Theater im Original gegeben hat. Manche Nachbauten, das Globe in Neuss und das neue Globe an der Bankside in London beispielsweise, werden regelmäßig bespielt.

Das elisabethanische Theater hat für die Moderne zwei Aspekte. Auf der einen Seite ist es ein Komplex von historischen Phänomenen. Es ist auf der anderen Seite ein Mittel der Aneignung, das im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten Instrumente der Shakespearerezeption geworden ist. Unsere Kenntnisse oder Vorstellungen vom elisabethanischen Theater geben dem Text der einzelnen Dramen einen Kontext, in dem wir sie ansiedeln können. Das elisabethanische Theater, meist auf das Globetheater reduziert,

tritt als vermittelnde Instanz weitgehend an die Stelle der Biographie des Autors, die sonst meist die Verbindung zwischen einem Werk und seinem Entstehungskontext herstellt und die im Falle Shakespeares als zu wenig tragfähig empfunden wird. Das moderne Shakespearetheater hat mit diesem Komplex wenig zu tun, aber wer heute ein Shakespearodrama liest, der liest es, angeleitet durch die Kommentare moderner Ausgaben, als ein Stück auf dem elisabethanischen Theater.

Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. Stuttgart: Reclam, 2001.

11. SHAKESPEARES KOMÖDIEN

Die elisabethanische Komödie hat zwei Wurzeln. Die eine geht auf Plautus und Terenz zurück, deren Komödien im Lateinunterricht der Grammatikschulen und an den Universitäten gelesen und zu Lernzwecken aufgeführt wurden. Ihre Kenntnis und der an ihnen orientierte Geschmack blieb darum auf solche Schichten beschränkt, die Zugang zu den Bildungseinrichtungen hatten. Die andere Wurzel ist das heimische Interlude, das aus den Pausenfüllern bei Aufführungen der Mysterienspiele hervorging und im frühen 16. Jahrhundert durch John Heywood zu einer selbständigen Form weiterentwickelt wurde. Die Interludes sprachen auch die unteren Schichten an, da sie auf Jahrmärkten und in Gasthöfen für das breite Publikum kommerziell aufgeführt wurden. Noch weiter zurück als die theatralischen Wurzeln gehen die anthropologischen, die in den beiden Grundformen des Lachens liegen, dem gutmütigen Lachen mit dem Spaßmacher und dem schadenfrohen über den Verspotteten. Aus ihnen haben sich schon früh zwei archetypische Clownfiguren entwickelt, der weise Narr und der dumme Tölpel, denen die beiden Grundformen der elisabethanischen Komödie entsprechen: die romantisch-pastorale, die Shakespeare bevorzugte, und die satirisch-realistische, wie sie Ben Jonson pflegte.

Gelfert, Hans-Dieter: Shakespeare. München: Beck, 2000.

Wohl niemand würde heute in Shakespeare einen Dramatiker sehen, der vor allem Komödien geschrieben hat. Eben das ist jedoch, rein numerisch gesehen, der Fall. Die Zahl seiner Komödien (18) ist etwa doppelt so hoch wie die der Tragödien (10) oder der Historien (ebenfalls 10).

Dass uns dieses Übergewicht kaum bewusst wird, liegt zum einen daran, dass es gerade bei den Komödien eine Reihe von Stücken gibt, die in der Rezeptionsgeschichte bis heute keine große Rolle spielen. Zum anderen hat es seinen Grund darin, dass die Komödien die Werkgruppe mit dem lockersten Zusammenhang sind. Anders als *tragedy* und *history* deutet die Bezeichnung *comedy* erst in zweiter Linie auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung hin. Comedy ist zunächst einmal ein Oberbegriff für alle Stücke, die nicht unter die Kategorien Tragödie oder Historie fallen. Die Komödie ist also eine Sammelgattung. Ihr Name kann, ähnlich dem deutschen Schauspiel, ein neutraler Terminus sein.

Für Shakespeares Zeitgenossen ist der Komödienbegriff ferner mit der Erwartung von Spaß und Gelächter verbunden. Diese Erwartung ist ganz unspezifisch. Der Spaß kann aus deftigen Witzen resultieren oder aus feinem sprachkünstlerischem *wit*, aus den Auftritten von clownesken Figuren oder aus Situations- und Aktionskomik, die im Verlaufe einer durchgehenden Handlung entsteht.

Die Tradition der Belustigung ist die älteste und stärkste kontinuierliche Tradition des englischen Theaterwesens. Schon die mittelalterlichen Mysterienspiele (*mysteries* oder *miracle plays*), bei denen Laienschauspieler Zyklen von heilsgeschichtlichen Stücken aufführen, enthalten lustige Stücke und Figuren. Die allegorischen Moralitäten des 14. und 15. Jahrhunderts setzten die englische Tradition der Verbindung von Ernst und Scherz fort. Der Belustigung diente unter anderem die fortan unerlässliche *Vice-Figur*, Verkörperung des Lasters und Versucher, aber auch Spaßmacher und Possenreißer. Als sich nach 1550 die Komödie unter dem Einfluss lateinischer Vorbilder und der italienischen *Commedia dell'arte* als selbstständige Gattung etabliert, bleibt die Funktion der Belustigung dominant.

Von einer durchreflektierten, dem Tragödienbegriff vergleichbaren Konzeption der Komödie kann man bei Shakespeare und bei den meisten seiner Zeitgenossen (Ben Jonson mit seiner Komödientheorie ist eine Ausnahme) kaum sprechen. Die Komödie ist einfach ein vorwiegend lustiges Stück, in dem in der Regel – es gibt durchaus Ausnahmen – alle Personen überleben. Einigermäßen einig ist man sich auch darüber, dass die Komödie ein Abbild des normalen, gemeinen Lebens ist, nicht des hohen Lebens, das in der Tragödie gespiegelt wird. Die Verschiebung des sozialen Spektrums bedeutet zugleich eine Verschiebung der Handlungen vom öffentlich-politischen in den privaten Bereich. Die Komödie, so sagt schon Sidney, behandelt »*our private and domestical matters*« Shakespeare macht von der durch diese Konzeption eröffneten Möglichkeit, die Komödie unter einfachen Bürgern spielen zu lassen, kaum Gebrauch. Seine Komödiengesellschaften sind nicht komplementär zur Tragödiengesellschaft, wenn sie auch niedriger an Rang sind. Wo in der Tragödie und Historie ein König von England oder Frankreich an der Spitze der bühnengesellschaftlichen Hierarchie steht, herrscht in der Komödie ein Herzog oder Fürst über Illyrien oder Vienna. Auch bei den Handlungen und Themen erfolgt zwar eine Verschiebung zum Bereich des Privaten und Familiären hin, aber nicht unbedingt eine Abkehr von der Dimension des Politischen und Öffentlich-Relevanten.

Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. Stuttgart: Reclam, 2001.

Manchmal erscheint es, als habe Shakespeare in Wirklichkeit nur drei oder vier Stücke geschrieben und als variiere er diese lediglich in allen Tonlagen und Tonarten, als behandle er dasselbe Thema einmal in Dur und einmal in Moll, bis zum Bruch mit jeglicher Harmonie in der konkreten Musik des König Lear. Lear wird in dem nämlichen Ardenner Wald vom Sturm erreicht und zum Wahnsinn getrieben, in dem noch vor so kurzer Zeit ein anderer vertriebener Bruder und irrende Liebende sich der Hoffnung hingaben, Freiheit, Sicherheit und Glück wiederzufinden. Die vertriebenen Herrscher befanden sich in Begleitung von Narren. Im Grunde war es ein und derselbe Narr, der sie begleitete. Probstein [=Touchstone] weiß wohl, daß die Idylle des Ardenner Waldes nur ein Trugbild ist und daß man der Grausamkeit der Welt nicht entkommen kann.

Kott, Jan: Shakespeare heute. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Alexander, 2013. S. 256.

12. „NATUR“ BEI SHAKESPEARE

Shakespeares Bezugnahmen auf die „Natur“ sind ambivalent. In *Wie es euch gefällt* und *Ein Wintermärchen* erscheint sie als pastorale Sphäre, die die moralische Zerrissenheit der Menschenwelt heilt, während in *König Lear* der Sturm auf der Heide das moralische Chaos widerspiegelt. Noch ambivalenter ist die Natur im *Sommernachtstraum*. Hier erscheint sie als eine magische Welt, die die moralische Verwirrung der Menschen zuerst verstärkt und danach auflöst.

Was ist der Wald? Der Wald ist nichts anderes als eine von Shakespeares »Inseln« oder ein Stück Heide. Teil dieser Utopie ist die Leere, die Einöde. Hohlraum im eigenen Kopf. Keine grüne Feerie, sondern ein Ort der Ängste und Verstrickungen für alle, die dorthin getrieben werden. Verstrickungen in sich selbst oder zueinander. Das schließt nicht aus, daß es ein „anziehender“ Ort ist, in den man sich wie im Traum hineinbegibt, hineinflüchtet. Aber es bleibt noch dieser Traum am Fluchtort einer in der Verbannung. Die Frage, wo man denn hin soll, wohin man gehöre, wird durch ihn genauso wenig beantwortet wie durch jenen Ort, der verlassen wurde. Die Insel gibt es nur als scheiternde Sehnsucht, nicht als eine verwirklichte Realität. Shakespeare war kein Illusionist, der uns den Wald als Paradies vorführen wollte: sondern bereits einer, der die Verluste anmeldete.

Wendt, Ernst: Wie es euch gefällt geht nicht mehr. München: Hanser, 1985. S. 332.

13. DIE LIEBE IN SHAKESPEARES KOMÖDIEN

Die Liebe gehört aus doppeltem Grund in den Bereich der Komödie; sie ist zum einen ein Musterbeispiel für »*private and domestical matters*« und sie ist zum andern ein Objekt der Belustigung. Die Elisabethaner nahmen Themen wie Liebe, Werbung, Partnerwahl und Sexualität durchaus nicht ausschließlich von der lächerlichen Seite, aber sie hatten ein scharfes Auge für die komischen Aspekte des Verliebtseins und für die Arten und Weisen, auf die Verliebte aus dem Rahmen der häuslichen und gesellschaftlichen Normalität fallen. Damit verbindet sich eine besondere Sichtweise der Liebe als eines ernsthaften Themas. Den Komödien Shakespeares liegt die Auffassung zugrunde, dass die Analyse der Liebe und des Liebenden vor allem etwas über die Schwächen des Menschen und über die Schwierigkeiten, die er mit seiner eigenen Identität und seinem Verhältnis zu anderen hat, an den Tag bringt.

Die elisabethanische Sichtweise betont vor allem bei der Werbung die spielerischen, komischen, normabweichenden Aspekte. Bei der Werbung sind die Geschlechterrollen vertauscht. Die männliche Dominanz ist außer Kraft, der Mann ist der Werbende und Bittende. Er wird beherrscht, von seinem Gefühl und von der Partnerin. Fast immer ist die Werbung auch ein Emanzipationsspiel. Die Frau nutzt die ihr zufallende Macht, um ihre eigene Rolle neu zu definieren.

Meist ist die Werbung auch ein Spiel im Sinne eines Wettkampfes, der zum einen ein Test ist, in dem man die sprachlichen und geistigen Fähigkeiten misst und sich auf diese Weise kennenlernt, und der zum andern als *battle of the sexes* auf dem Antagonismus der Geschlechter beruht.

Es gibt auch Seiten der Liebe, die bei Shakespeare kaum zur Sprache kommen. Dazu gehören Entstehung und Entwicklung eines Gefühls: In den Komödien ist man meist auf den ersten Blick verliebt. Auch die Diskussion der Sexualität unterliegt – der breiten Schicht der Anspielungen zum Trotz – stärkeren Beschränkungen als in der modernen Literatur.

Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. Stuttgart: Reclam, 2001.

Das Spiel mit den Worten ist für Shakespeare das wichtigste Mittel zur Darstellung erotischer Hitze. Deshalb wird in der Handlung stets versucht, den Liebenden möglichst viele Hindernisse in den Weg zu legen und ihnen immer neue Reibungsflächen zu verschaffen. Um nur eines der zahlreichen Beispiele anzuführen: Als Rosalinde der Gefahr entrinnt, die von ihrem Onkel, Herzog Frederic, ausgeht, und sich im Wald allein in Gegenwart Orlandos wiederfindet, sinkt sie nicht etwa in des Geliebten Arme, sondern bricht ein spannungsreiches Wortgeplänkel von Zaun: „Ich will ihn anreden wie ein vorlauter Lakai, und ihn in diesem Aufzug zum besten haben“ (Wie es euch gefällt). Viele Interpreten haben die hieraus folgenden Reibungen – in denen Rosalinde Orlando von seinem Liebeswahn zu heilen vorgibt – so gedeutet, als wolle sie damit die Stärke seiner Liebe prüfen, aber in Wirklichkeit steht diese Liebe nie in Zweifel. Die Reiberei besitzt eine ganz andere Funktion: in ihr wird das wechselseitige Begehren der beiden Liebenden symbolisch inszeniert und durch sie erhält Rosalinde schalkhaft die Gelegenheit, sich an der Ausgestaltung einer eigenen Identität zu versuchen. Die einzigartigen Qualitäten dieser Identität, die Rosalinde ihre Unabhängigkeit und ihre klar konturierte Individualität garantieren, können freilich – so wie Shakespeare das Stück anlegt – nicht von Dauer sein: Sie sind dermaßen an die Ausnahmesituation von Exil, Verkleidung und Verstellung und an das Fehlen gewöhnlicher Zwänge und Einschränkungen geknüpft, daß sie zusammen mit all den spielerischen Reibereien, aus denen sie entstanden sind, verschwinden werden, sobald das Stück zu Ende ist. Was als physiologische Notwendigkeit beginnt, wird als eine improvisatorische Selbstgestaltung reimaginiert, die sich nach bescheidener Zurückhaltung und nach erneutem Aufgehen in der Gemeinschaft sehnt. Diese Sehnsucht ist das Kennzeichen eines Gesellschaftssystems, für das die Eigenheit – besonders die von Frauen – stets den Makel des Außerordentlichen trägt; nichtsdestoweniger wird die Disziplinierung solcher Eigenheit in Shakespeares Komödien meistens in Form eines romantischen Entschlusses, eines freien Willensakts oder als Liebesäußerung dargestellt.

Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare: Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach, 1990. S. 88f.

„Männer sind Mai, wenn sie freien, und Dezember in der Ehe“, sagt Rosalinde in *Wie es euch gefällt*, „Mädchen sind Frühling, solange sie Mädchen sind, aber der Himmel verändert sich, wenn sie Frauen werden“. Rosalinde glaubt womöglich selbst nicht, was sie sagt – als kleiner Junge verkleidet, prüft sie spielerisch Orlandos Liebe zu ihr –, aber sie artikuliert die zynische Weisheit der Alltagswelt. [...] Der Schluß von *Wie es euch gefällt* gelingt nur deshalb, weil niemand gezwungen ist, sich Gedanken über das künftige häusliche Leben Rosalindes und Orlandos oder der „übrigen ländlichen Paare“, wie Probestein sie nennt, zu machen.

Greenblatt, Stephen: Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde. Berlin: Berlin, 2004. S. 149f.

14. VOR – UND NACHBEREITUNG

Im folgenden Abschnitt finden Sie Fragen und Übungen zur Vor- und Nachbereitung des Theaterstückes WIE ES EUCH GEFÄLLT. Es geht nicht darum, den SchülerInnen das Theaterstück vorher schon zu „erklären“ oder später etwas „abzufragen“. Die Theaterrezeption ist genau wie die Produktion von Theaterstücken ein kreativer Prozess. Jede/r ZuschauerIn nimmt Theater anders wahr, es gibt dabei kein Richtig und kein Falsch.

Es geht vielmehr darum, vor dem Theaterbesuch Neugier zu wecken, die Sinne zu schärfen sowie sich nach dem Theaterbesuch über das Gesehene auszutauschen.

VOR DEM THEATERBESUCH

Die ersten zwei Übungen helfen, sich der Rolle des Zuschauers oder der Zuschauerin zu nähern und schärfen Wahrnehmung und Konzentration.

Etwas ist anders

Die Gruppe sitzt als ZuschauerInnen vor einem markierten Bühnenraum. Vier SpielerInnen kommen auf die Bühne und drei von ihnen stellen, setzen oder legen sich in einer selbst gewählten Position als Standbild auf die Bühne (d.h. sie bewegen sich nicht). Die ZuschauerInnen schließen die Augen. Der/die vierte SpielerIn verändert drei kleine Details an dem Standbild. Die ZuschauerInnen öffnen die Augen und raten, was verändert wurde.

Theaterdetektive

Die SchülerInnen sind Theaterdetektive und sollen bei dem bevorstehenden Theaterbesuch eine ganz bestimmte Sache ganz genau unter die Lupe nehmen. Teilen Sie die Klasse hierfür in Gruppen auf. Jede Detektiv-Gruppe bekommt einen Auftrag, auf was sie besonders achten soll:

- Auf die Herzklopfmomente
- Auf die Gänsehautmomente
- Auf die leisen Momente
- Auf die lauten Momente
- Auf die traurigen Momente
- Auf die lustigen Momente

Nach dem Theaterbesuch präsentiert jede/r den anderen als Experte oder Expertin, was er oder sie beobachtet hat. Alle waren in der gleichen Vorstellung und haben doch etwas anderes gesehen.

Variante: Statt auf die „Gefühlsmomente“ kann man auch auf die verschiedenen Mittel der Inszenierung achten: Kostüm, Requisiten, Licht

Es kann spannend sein, beide Varianten miteinander zu kombinieren: Wie war z.B. bei dem „Gänsehautmoment“ das Licht oder der Ausdruck des Schauspielers/der SchauspielerIn?

NACH DEM THEATERBESUCH

Momentaufnahme

Die Gruppe sitzt mit geschlossenen Augen im Kreis oder liegt im Raum. Sie können die SchülerInnen durch gezielte offene Fragen und das Erwähnen von Details zu einem genauen Erinnern des Theaterstücks anregen: Was war am Anfang auf der Bühne? Welches Bild hast du noch im Kopf? Wie endete die Vorstellung? Was war lustig, traurig, seltsam, schön? (siehe auch oben Übung „Theaterdetektive“).

Nach einer Weile werden die individuellen Momentaufnahmen und Erinnerungsfetzen kurz beschrieben. Es geht nicht um das Nacherzählen des Stückes, sondern um einzelne Momente und Details. Diese Übung ruft die Erinnerung an das Theaterstück wach.

Gute Fragen!

Die Fragen sind als Anregung gedacht. Geben Sie die Fragen Ihren SchülerInnen in der Gruppe zurück und lassen Sie verschiedenen Interpretationen, Spekulationen und Fantasien zu. Durch die vielfältigen Gedanken und Überlegungen der SchülerInnen wird es möglich, eine eigene Haltung zu dem Gesehenen zu entwickeln.

Was ist in dem Theaterstück alles passiert?
Hast Du Fragen zur Geschichte?
Habt ihr etwas nicht verstanden?

Welches war der spannendste Moment?
Womit fing es an und wie setzte sich die Geschichte fort?

Gibt es eine Szene die Dir besonders in Erinnerung geblieben ist? Was ist da genau passiert?
Gibt es eine Szene, die Dir nicht gefallen hat? Woran könnte das liegen?
Welche Szenen gibt es in dem Stück noch?
Wie endete das Theaterstück?
Hättest Du Dir ein anderes Ende gewünscht?

Welche Figuren kamen in dem Stück vor?
Wie sind die Verhältnisse der Figuren untereinander?
Welche Figur fandest Du besonders interessant und warum?

Wie sah der Bühnenraum aus?
Welche Requisiten (= bewegliche Gegenstände auf der Bühne) wurden wie benutzt?

Was hat Dich beim Spiel der SchauspielerInnen besonders beeindruckt?
Was war schön? Was war traurig? Was war lustig?