

THEATER
RESIDENZ

RESIDENZ
THEATER

ROMEO UND JULIA

Spielzeit 2024/2025

ROMEO UND JULIA

von William Shakespeare
aus dem Englischen von Thomas Brasch



VORSPIEL

Die RESI-Audiokurzeinführung zu

ROMEO UND JULIA

Einfach QR-Code scannen und kurz und knapp
alles Wichtige zum heutigen Theaterabend
erfahren.



Das Deutsche Theatermuseum München zeigt vom 29. Mai 2025
bis 1. März 2026 die Ausstellung «making THEATRE. Wie Theater
entsteht» am Beispiel dieser Inszenierung.

Unterstützt vom Förderverein Freunde* des Residenztheaters

FREUNDE*
DES RESIDENZTHEATERS

Aufführungsrechte **Suhrkamp Theater Verlag, Berlin**

Premiere am **16. Mai 2025**
im **Residenztheater**

Julia Capulet **Lea Ruckpaul**
Romeo Montague **Vincent zur Linden**
Amme **Pia Händler**
Pater Lorenzo **Nicola Mastroberardino**
Mercutio **Patrick Isermeyer**
Benvolio **Lisa Stiegler**
Paris **Pujan Sadri**
Tybalt **Thomas Lettow**
Prinz von Verona **Delschad Numan Khorschid**
Capulet **Oliver Stokowski**
Lady Capulet **Barbara Horvath**
Lady Montague/Apothekerin **Evelyne Gugolz**

Live-Musik

Cello **Eugen Bazijan**
Reeds **Jan Kieseewetter**
Holzblasinstrumente **Bettina Maier**
Synthesizer **Samuel Wootton**

Live-Kamera **Niels Voges**

Inszenierung **Elsa-Sophie Jach**
Bühne **Marlene Lockemann**
Kostüme **Johanna Stenzel**
Komposition und musikalische Einstudierung
Max Kühn
Choreografie **Dominik Więcek**
Video **Jonas Alsleben**
Licht **Barbara Westernach**
Dramaturgie **Katrin Michaels**

Regieassistentz **Antonia Schmidt** Bühnenbildassistentz **Sanja Halb** Kostümassistentz **Anna Gillis** Dramaturgieassistentz **Benedikt Ronge** Regiepraktikum **Laura Dumberger** Praktikum Komposition/musikalische Einstudierung **Fayola Tabea Schönrock** Inspizienz **Christine Neuberger** Soufflage **Simone Rehberg**

Für die Produktion
Bühnenmeisterin **Rebecca Meier** Beleuchtungsmeister*innen **Martin Feichtner, Wolfgang Förster, Verena Mayr, Fabian Meenen** Stellwerk **Goran Budimir, Thomas Friedl, Oliver Gnaiger, Thomas Keller** Konstruktion **Paul Demmelhuber** Ton **Marius Juds** Video **Christoph Heinold, Valerie Weikert** Requisite **Sulamith Link, Luisa Struckmeyer** Maske **Christian Augustin, Laura Kaiser, Selina Ruscher, Sarah Stangler** Garderobe **Michaela Fritz, Paula Gromer, Jörg Upmann, Swetlana Voigt**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Enke Burghardt** Technischer Leiter Residenztheater **Felix Eschweiler** Dekorationswerkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Lisa Käßler** Beleuchtung **Gerrit Jurda** Video **Jonas Alsleben** Ton **Nikolaus Knabl** Requisite **Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Mitarbeit Kostümdirektion **Silke Messemer** Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herrenschneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Isabella Krämer** Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Dominik Boss** Schlosserei **Josef Fried** Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Martin Meyer** Hydraulik **Thomas Nimmerfall** Galerie **Elmar Linsenmann** Transport **Harald Pfaehler** Bühnenreinigung **Adriana Elia, Concetta Lecce**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

JULIA

Jetzt krächzt die Lerche
mit so falschem Ton,
als hätt sie einer
komponiert im Krieg.
William Shakespeare, «Romeo und Julia»

DIE QUELLEN

Die Geschichte von Romeo und Julia hat ihren historischen Ursprung dort wo sie spielt, im mittelalterlichen Italien. Dante zitiert sie – unter ihren italienischen Namen Montecchi und Cappelletti – in seinem großen Versepos «Die göttliche Komödie», geschrieben zu Beginn des 14. Jahrhunderts, als Beispiel für die Fehde zwischen Bürger*innen, die der deutsch-römische Kaiser Albrecht I. bei seinem Amtsantritt 1298 befrieden muss:

«Wie durftet ihr, du und dein Vater, dulden,
Nur weil die Habsucht euch dort jenseits festhielt,
Dass eures Reiches Garten gar verwildre?
Komm, sieh' die Cappelletti und Montecchi,
Monald' und Filippeschi, Pflichtvergeßner;
In Furcht die einen, schon betrübt die andern.
Fühlloser, komm und sieh', wie schwer bedrückt
Dein Adel ist; komm, heile seine Schäden!»

Während die historischen Cappelletti im 83 Kilometer entfernten Cremona ansässig waren, lassen die neuzeitlichen Erzähler Luigi da Porto («Istoria di due nobili amanti», 1530) und Matteo Bandello («Novelle», 1554) sie wie die Montecchi in Verona leben, zur Zeit der Herrschaft von Dantes Mäzen Bartolomeo della Scala.



Shakespeare kannte diese Quellen höchst wahrscheinlich nicht. Sein Stück basiert weitgehend auf dem Gedicht «Tragical History of Romeus and Juliet» von Arthur Brooke, das 1562 veröffentlicht wurde und seine Handlung aus den italienischen Epen sowie einer französischen Übersetzung bezieht.

Im elisabethanischen England wird die Erzählung zu einem Beispiel für die Amoral der Katholiken und die Montecchi erhalten den Namen einer wichtigen britischen katholischen Familie, den Montagues. Brooke ist ein protestantischer Moralist, der seinen Leser*innen ein schlechtes Beispiel vor Augen führen will:

«Zu diesem Zweck ist diese tragische Angelegenheit geschrieben, um dir ein Paar unglücklich Liebender zu beschreiben, die sich dem unehrlichen Verlangen hingeben, die Autorität und den Rat von Eltern und Freunden vernachlässigen, ihre wichtigsten Ratschläge mit betrunkenen Schwätzern und abergläubischen Mönchen besprechen und alle gefährlichen Abenteuer versuchen, um die gewünschte Lust zu erlangen, indem sie die Beichte zu ihrer Absicht benutzen, den ehrenvollen Namen der rechtmäßigen Ehe zu missbrauchen, die Schande gestohlener Verträge verhüllen und schließlich mit allen Mitteln des unehrlichen Lebens dem unglücklichen Tod entgegengehen.»

Doch seine Absicht holt Arthur Brooke beim Schreiben ein, die Erotik kann er der Geschichte nicht austreiben. Am Ende versöhnt er sich mit dem Mönch und nennt ihn «einen freundlichen Bruder in einer Notlage». Bei ihm erstreckt sich die Erzählung über neun Monate. Drei Monate sind Julia und Romeo heimlich verheiratet, bevor der Streit mit Vetter Tybalt eskaliert und Romeo verbannt wird. Außerdem trauert Julia viel länger, bevor ihre Eltern beschließen, sie mit Paris zu verheiraten. Doch im Großen und Ganzen hält sich Shakespeare an Brookes Handlungsablauf, zitiert ihn zum Teil wörtlich. Er baut allerdings Figuren – wie die Amme, Mercutio und Paris – aus und lässt die Ereignisse sich zeitlich überschlagen.

Während die meisten Figuren auch in seiner Stückversion ihre italienischen Namen tragen, gibt er Julia, wie vor ihm Brooke, einen englischen – Juliet, und macht sie so zur Identifikationsfigur für sein englisches Publikum. Anders als Brooke – und anders als in anderen eigenen Stücken – nimmt er es auch

mit dem Katholizismus nicht so genau. Er zeichnet mit Pater Lorenzo einen durchaus unorthodoxen Mönch und verliert am Ende kein Wort über die Todsünde des Selbstmords.

DIE URAUFFÜHRUNG

Die erste Textausgabe von «Romeo und Julia» wurde 1597 gedruckt und gibt an, dass das Stück schon oft gespielt worden sei. Die Uraufführung des Stücks lässt sich relativ gut datieren, denn nur zwischen dem 22. Juli 1596 und dem 14. April 1597 war

Lord Hunsdon, der in dieser Ausgabe genannt wird, Patron von Shakespeares Theatergruppe.

Am 22. Juli 1596 wurden jedoch auch die Londoner Theater geschlossen, um die Ausbreitung der Pest zu verhindern – Shakespeares Truppe tourte in der Provinz, wo das Stück vermutlich seine Uraufführung fand. Das war kein Einzelfall: 1593 war eine große Pestwelle durch London gerollt, hatte 10 000 Tote gefordert, die Theater waren 14 Monate lang geschlossen. Dass in Verona die Pest herrscht, die Capulets das erste Mal seit Jahren wieder feiern und der lebensrettende Brief seinen Adressaten nicht erreicht, weil der Bote in Quarantäne landet, ist also nicht nur Referenz ans Mittelalter, sondern englische Tagesaktualität.

Shakespeares ganzes (Theater-)leben war immer wieder von Lockdowns geprägt – sobald mehr als 30 Tote pro Woche gezählt wurden, mussten die Theater den Spielbetrieb einstellen. Ein Prediger gab den Bühnen sogar die Schuld an der Verbreitung der Seuche: «Die Ursache der Pest ist die Sünde, und die Ursache der Sünde sind Theaterstücke.» Die Vorstellung, dass sich Krankheiten über Ansteckung übertragen, zum Beispiel wenn 2 000 bis 3 000 Menschen in einem Theater auf engem Raum zusammenkommen, gab es damals noch nicht.

Dennoch ist «Romeo und Julia» Shakespeares einziges Stück, in dem die Krankheit eine handlungsentscheidende Rolle spielt – auch wenn die Pest, die Plage, ein von ihm oft benutztes Bild für alle Arten von Übeln ist, wie der Shakespeare-Forscher Stephen Greenblatt ausführt:

«Shakespeare scheint skeptisch gewesen zu sein, dass es jemals eine medizinische Lösung für die Pest geben würde, und nach dem, was wir über die Wissenschaft seiner Zeit wissen, war dieser Pessimismus berechtigt. Er konzentrierte seine Aufmerksamkeit stattdessen auf eine andere Plage, nämlich die Plage, von verlogenen, moralisch bankrotten, inkompetenten, blutgetränkten und letztlich selbstzerstörerischen Regent*innen beherrscht zu werden.»



LEBEN UND STERBEN IM ELISABETHANISCHEN ENGLAND

Dass die Pest eine unheilbare Krankheit war, über deren Ausbreitung die wildesten Theorien kursierten, ist bei weitem kein Einzelfall. Die Medizin ist damals eher eine Disziplin des Glaubens als der Wissenschaft und Ärzte sind keine hochbezahlten Akademiker (Mary Bodmin ist die einzige Frau, die während der Regentschaft Elizabeths I. (1559–1603) die Erlaubnis erhält, als Wundärztin zu praktizieren.) Krankheiten werden zu einem großen Teil als gottgesandt wahrgenommen. Gegen Ende des Jahrhunderts entsteht jedoch die Annahme, die in «Romeo und Julia» von der Apothekerin vertreten wird, dass es in der Natur für jedes Leiden auch eine Pflanze gibt, die sie heilen kann.

Die durchschnittliche Lebenserwartung liegt Anfang der 1580er-Jahre bei 41 Jahren, zwei Drittel der Kinder stirbt im ersten Lebensjahr, 21% vor dem zehnten Geburtstag. (Zu der Frage, ob Romeo und Julia tatsächlich Einzelkinder sind oder nur als einzige überlebt haben, gibt es im Stück



widersprüchliche Aussagen.) Die Wahrscheinlichkeit vor dem Studienabschluss zu sterben liegt bei 50% (wenn man einer der wenigen Männer ist, die überhaupt Gelegenheit dazu haben). Auch wenn es einzelne Menschen gibt, die wesentlich älter wurden, gilt man jenseits der 50 als alt.

Gründe dafür liegen allerdings nicht nur in der Medizin. Gewalt ist alltäglich, Mord, Vergewaltigung und Raub sind häufige Kneipendelikte, die sehr unterschiedlich geahndet werden. Wer aus Notwehr jemanden tötet, geht nach einem Gesetz aus dem Jahr 1532 straffrei aus. Gleichzeitig steht etwa auf Diebstahl, Landstreicherei und homosexuellen Geschlechtsverkehr die Todesstrafe. Hinrichtungen sind öffentliche Ereignisse und führen zu Volksaufläufen.

Ein weiteres häufiges Vergehen ist die Hexerei, an die im Allgemeinen geglaubt und die per Zeug*innenaussagen vor Gericht «bewiesen» wird. Anders als während der Regentschaft ihres Vaters, werden zur Zeit Elisabeths kleinere Vergehen, wie das Auffinden verlorener Gegenstände oder Liebeszauber, nicht mehr mit dem Tod bestraft, doch für das Beschwören von bösen Geistern und Zauber, die jemanden töten, landen Hexen und Hexer nach wie vor am Galgen. 90% der Angeklagten sind Frauen.

«Das Zeitalter war elisabethanisch, die Moral jener Epoche war nicht die unsere, so wenig wie ihre Dichter oder ihr Klima, ja nicht einmal ihre Gemüse. Alles war anders. Selbst das Wetter – Hitze und Kälte in Sommer und Winter – war, wie wir annehmen dürfen, von gänzlich anderer Beschaffenheit. Der strahlende, liebeshungrige Tag war von der Nacht so deutlich geschieden wie das Land vom Wasser. Unser schattenhaftes Zwielicht und trübes Dämmerlicht waren jenen völlig unbekannt.

Es regnete heftig oder gar nicht. Die Sonne schien gleißend, oder es herrschte Dunkelheit. Die Dichter übertrugen dies, wie es ihre Art ist, in innerliche Bereiche und sangen bezau-bernd davon, wie Rosen verblühen und Blütenblätter fallen. Kurz währt der Augenblick, sangen sie; schon ist er vorbei; und aller harrt dann die eine lange Nacht des Schlafs. Was künst-liche Hilfsmittel wie Gewächshäuser oder Treibhäuser angeht, um die frischen Nelken und Rosen länger blühend oder am Leben zu erhalten, gehörte dies nicht zu ihren Gepflogenhei-ten. Die schalen Raffinessen und Mehrdeutigkeiten unseres bedächtigeren und unschlüssigeren Zeitalters waren ihnen unbekannt. Leidenschaftlichkeit war das einzig Wichtige. Blu-men blühten und welkten. Die Sonne ging auf und unter. Der Liebende liebte und entschwand.»

Virginia Woolf

DIE STELLUNG DER FRAUEN

Frauen besaßen während dieser Zeit keine Bürger*innenrech-te, sie gingen nicht zur Schule, sie durften nicht wählen. Die einzige öffentliche Rolle, die ihnen offenstand, war das Amt der Kirchenpflegerin – ein unbezahltes Ehrenamt, das nur wenige Frauen anstrebten. Ein Gewerbe führen durften sie nur gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem rechtlich auch ihr gesamter Besitz gehörte. Und der sie im Übrigen auch straflos schlagen durfte, solange er sie nicht umbrachte.

Aber die Frauen hatten kaum eine Wahl: «Sie heiraten, weil Vater und Mutter es so wollen, weil man es von ihnen erwar-tet. Zudem ist die Alternative zur Ehe oft Armut und Hunger. Die Ehen der meisten wohlhabenden Familien werden sorg-fältig von den Eltern arrangiert. Die Mitgift – eine Zahlung des Brautvaters an den Ehemann – spielt bei Verlobungen eine wichtige Rolle. Für die weniger Wohlhabenden ist es ge-nauso ein Geschäft. Mit jemandem, der sie nicht versorgen kann, den Bund fürs Leben einzugehen ist sehr gefährlich.» schreibt der Historiker Ian Mortimer.



Das Haus der Capulets ist zu Beginn des Stücks also ein sehr progressiver Ort, wo der Vater seiner Tochter zunächst die Wahl lässt, ob und wen sie heiraten möchte. Trotzdem wird Julia wie ein Augapfel bewacht und darf das Haus nur verlassen, um zur Beichte zu gehen. Dass die Eltern später drohen, Julia zu verstoßen, wenn sie die von ihnen arrangierte Ehe nicht

ingeht, stellte zu Shakespeares Zeit keine besondere Härte, sondern eher die Regel dar. Eine Liebesbeziehung, wie Julia und Romeo sie führen, fand damals eher außerhalb ehelicher Bündnisse statt.

In «Ein Zimmer für sich allein» ging die britische Schriftstellerin Virginia Woolf 1929 der Frage nach, warum kaum Bücher von Autor*innen aus dieser Zeit überliefert sind und stellt sich vor, wie das Leben einer fiktiven Schwester von Shakespeare verlaufen wäre, wenn sie versucht hätte, im Theater Karriere zu machen. Sie stellt diese Leerstelle der Fülle an Literatur und Poesie gegenüber, für die das elisabethanische Zeitalter berühmt ist und mutmaßt frohgemut, dass damals anscheinend jeder zweite Mann zum Sonett imstande war. In Wirklichkeit konnten 1600 gerade einmal 25% der Männer schreiben (und 10% der Frauen). Dass das Leben der Frauen – von der Königin einmal abgesehen – weitgehend jenseits der Geschichtsschreibung stattgefunden hat, bleibt unbestritten.

«Da frage ich, warum Frauen im elisabethanischen Zeitalter keine Gedichte schrieben, und bin nicht einmal sicher, wie sie unterrichtet wurden, ob sie schreiben lernten, ob sie ein eigenes Wohnzimmer hatten, wie viele Frauen Kinder bekamen, bevor sie einundzwanzig wurden, was sie, kurz gesagt, zwischen

acht Uhr morgens und acht Uhr abends taten. Ganz offensichtlich hatten sie kein Geld, Professor Trevelyan zufolge wurden sie, ob sie wollten oder nicht, verheiratet, ehe sie der Kinderstube entwachsen waren, höchstwahrscheinlich mit fünfzehn oder sechzehn. Ich kam zu dem Schluss, dass es, vor allem nach dieser Darstellung, sehr seltsam gewesen wäre, hätte eine von ihnen auf einmal die Dramen Shakespeares geschrieben, und dachte an jenen alten Herren, der mittlerweile tot ist, aber ein Bischof war, glaube ich, der erklärte, dass es einer Frau früher, heute oder in Zukunft nicht möglich sei, das Genie eines Shakespeare zu besitzen. Zweifellos wäre die elisabethanische Literatur eine ganz andere gewesen, wenn die Frauenbewegung im 16. Jahrhundert begonnen hätte und nicht im 19.»

Virginia Woolf

THEATER

«Shakespeare schrieb seine Stücke nicht für die Nachwelt sondern für sein konkret vorhandenes Londoner Publikum. Vorstellungen von Kunst und Kunstwerk, Schauspiel und Dramatiker, wie sie unserer deutschen Bildungstradition eigentümlich sind, versperren uns den unbefangenen Blick auf sein Werk. Lassen wir den Streit um die Person Shakespeares ganz beiseite. Eines ist sicher: er war kein Heimarbeiter der literarischen Produktion von Buchdramen, und seine Stücke sind in unmittelbarem Kontakt mit dem Londoner Hof, dem Londoner Publikum und Londoner Schauspielern entstanden. Für das bereits stark barocke Lebensgefühl dieser Zeit wurde die ganze Welt zur Bühne. Umso stärker war das Theater ein Bestandteil damals gegenwärtiger Wirklichkeit, ein Stück Gegenwart in einer Gesellschaft, die ihr Handeln in hohem Maße als Theater empfand, ohne deshalb die Gegenwart des nur gespielten Stückes zu der gelebten Aktualität ihrer eigenen Gegenwart in einen besonderen Gegensatz zu bringen.»

Carl Schmitt

So wie Frauen zur Zeit Shakespeares im Privaten durch ihre Männer bestimmt wurden, hatten sie auch auf den Bühnen jener Epoche keinen Platz. Frauen war das Theaterspielen untersagt, weshalb die Schauspieltruppen ausschließlich aus Männern und Knaben bestanden – letztere übernahmen in Frauenkleidern die weiblichen Rollen. Dies bedeutete jedoch nicht, dass männliche Schauspieler dafür besonderes gesellschaftliches Ansehen genossen – im Gegenteil.

Ihr Beruf und ihr Lebensstil als umherziehende Künstler galten als unehrenhaft, und sie wurden oft mit Misstrauen oder gar Feindseligkeit betrachtet. Allein das Recht, von Ort zu Ort zu ziehen, war streng reglementiert. Nur Schauspieler, die als offizielle Bedienstete eines adeligen Gönners galten, durften legal reisen – daher rühren auch die Namen vieler Theatertruppen wie Lord Admiral's Men oder Lord Chamberlain's Men. Diese benannten sich nach ihren adeligen Förderern, die ihnen Schutz und Legitimation verliehen.

Im Verlauf des Elisabethanischen Zeitalters entwickelten sich aus den Traditionen der mittelalterlichen Mysterien- und Moralitätenspiele – aufgeführt etwa von Mönchschor, Handwerkszünften oder auch wandernden Vagabunden in Gasthäusern – zunehmend professionellere Theaterformen. Allmählich entstanden klarere Strukturen und feste Spielstätten, wodurch sich ein neuer Berufszweig, der des Schauspielers, herausbildete.



Eine direkte Konsequenz dieser Entwicklung war der Bau der ersten permanenten Theaterhäuser. Während zuvor auf improvisierten Bühnen unter freiem Himmel oder in Gasträumen gespielt wurde, errichteten Pioniere wie James Burbage mit «The Theatre» (1576) das erste feste Theatergebäude Londons. Später folgten Häuser wie

das «Globe Theatre», mitbegründet von Shakespeare, die in den Vergnügungsvierteln südlich der Themse – außerhalb der Stadtgrenzen Londons – entstanden. Diese Viertel lagen bewusst außerhalb des Einflussbereichs strenger bürgerlicher Moralvorstellungen und erlaubten größere künstlerische Freiheit.

Baupläne dieser frühen Theater sind nicht erhalten. Eine der wenigen bildlichen Quellen stammt von dem niederländischen Reisenden Johannes De Witt, dessen Skizze des «Swan Theatre» von etwa 1596 als Grundlage für spätere Rekonstruktionsversuche diente. In den Freilufttheatern befanden sich um ein erhöhtes Holzpodest herum Stehplätze für wenige Pence – das sogenannte Yard –, während ringsherum in mehreren Etagen Logenplätze für wohlhabendere Besucher*innen angeboten wurden. Auch unmittelbar an der Bühne gab es bevorzugte Plätze für besonders zahlungskräftige Zuschauer*innen. Der Bühnenhintergrund war meist durch einen Vorhang vom Umkleidebereich abgetrennt, von wo aus die Schauspieler auftraten und sich umzogen.



Oft kamen in einem Stück sehr viel mehr Rollen vor als Schauspieler auf der Bühne standen. Folglich musste die Handlung so aufgebaut sein, dass die etwa 16 Schauspieler Zeit hatten, ihre Kostüme zu wechseln, um als eine andere von rund 40 verschiedenen Figuren aufzutreten. Auch deshalb werden Charaktere bei ihrem Auftritt oft mit ihrem Namen begrüßt.

Ebenso gab es Bühnenbilder im heutigen Sinne wahrscheinlich nicht. Die Bühne blieb weitgehend leer, Requisiten waren minimal und auch Lichtwechsel waren mit den damaligen technischen Möglichkeiten kaum herzustellen. Die Szenerie wurde dem Publikum durch Sprache vermittelt – was sich nicht dar-

stellen ließ, musste erzählt werden. Deshalb wird etwa über die Tageszeit («O Nacht!») oder die Spielorte («Dieses Grab aus Stein») so häufig gesprochen.

AUTOR*INNENSCHAFT

Die Person William Shakespeare ist historisch nur urkundlich als Unternehmer und Hausbesitzer verbürgt. Darum, wer die berühmtesten Werke der Weltliteratur wirklich geschrieben hat, ranken sich seit mehr als hundert Jahren die wildesten Gerüchte. Anstoß dieser Spekulationen, die die traditionelle Shakespeare-Forschung für unbegründet hält, sind seine bürgerliche und provinzielle Herkunft sowie seine geringe Schulbildung. Der Philosoph und Staatsmann Francis Bacon oder Edward de Vere, der 17. Earl von Oxford, scheinen manchen als wahrscheinlichere Kandidaten.

Die US-amerikanische Journalistin Elizabeth Winkler nahm diese Debatte 2023 wieder auf und löste in der Fachwelt einen literaturwissenschaftlichen Shitstorm aus: Sie behauptet in «Shakespeare was a woman», der Schriftsteller sei eine Frau gewesen und zwar Emilia Bassano Lanier, eine Dichterin italienischer und möglicherweise jüdischer Abstammung, die mutmaßlich Shakespeares Geliebte gewesen war. Unter ihrem eigenen Namen veröffentlichte sie 1611 «Salve Deus rex Judaeorum», eine Sammlung religiöser Verse, den ersten Gedichtband einer Frau im 17. Jahrhundert.

Die erste hauptberufliche Theaterautorin der englischen Theatergeschichte wurde erst ein knappes Vierteljahrhundert nach Shakespeares Tod geboren. Aphra Behn (1640–1689) stammte aus kleinbürgerlichen Verhältnissen – ihre Eltern waren vermutlich Barbier und Amme –, verbrachte als Kind Zeit in der südamerikanischen Kolonie Suriname, war schon mit Mitte Zwanzig Witwe, arbeitete als Spionin



und saß im Schuldturm ein, bevor sie als Schreiberin für die King's und Duke's Theaterkompagnien engagiert wurde. In den 1670er- und 80er-Jahren war sie eine der produktivsten englischen Dramatiker*innen.

Eine weitere Autorin, die im Jahrhundert nach Shakespeare unter ihrem eigenen Namen publizieren konnte, war Anne Finch, die Countess of Winchelsea (1661–1720). Sie war adliger Herkunft, erhielt eine für Mädchen ungewöhnlich umfassende Bildung, wurde durch ihre Ehe zur Gräfin und war Hofdame bei Charles II. Sie veröffentlichte vor allem Gedichte. Ihre Ehe blieb kinderlos.

Beide Frauen wurden von der Nachwelt der folgenden Jahrhunderte weitestgehend vergessen. Womöglich haben sich aber einige ihrer Verse in die Inszenierung von Elsa-Sophie Jach eingeschlichen. Denn wie Virginia Woolf am Ende ihres Essays über Shakespeares Schwester schreibt, geht die Inspiration einer vergessenen Autorin unweigerlich in die Nachwelt über – es geht darum, ihr Erbe zu bewahren:

«Nun glaube ich, dass diese Dichterin, die nie ein Wort schrieb und an der Kreuzung begraben wurde, noch lebt. Sie lebt in Ihnen und in mir und in vielen anderen Frauen, die heute Abend nicht hier sind, weil sie das Geschirr spülen und die Kinder ins Bett bringen. Aber sie lebt; denn große Dichter sterben nicht; sie sind dauerhaft gegenwärtig; sie müssen nur die Gelegenheit bekommen, in Fleisch und Blut unter uns zu wandeln.»

Virginia Woolf

Katrin Michaels, Benedikt Ronge

LIEBEN

Eine Freundin meinte einmal zu mir: «Du bist in die Liebe verliebt.» Und das stimmt, ich liebe die Liebe so sehr, dass mein ganzes Leben auf sie ausgerichtet ist. Nicht nur bei mir selbst, auch bei anderen lauere ich auf Anzeichen der Liebe, suche nach ihren Spuren und frage mich, ob mein Gegenüber wohl gerade an der Liebe leidet oder ihretwegen aufgeregt und glücklich ist. Alles in der Welt dreht sich um Liebe, und wenn es nicht um Liebe geht, dann geht es um ihre Abwesenheit.

Vielleicht muss ich gleich an dieser Stelle vorwegnehmen, dass ich, wenn ich von der Liebe spreche, bei weitem nicht nur an Liebhaber*innen, Herzklopfen, rote Rosen und Anträge, kurz an die körperliche, seelische und geistige Anziehungskraft zwischen zwei Menschen denke. Liebe ist keine Zustandsbeschreibung, sondern eine Praxis. Der bewusste, absichtsvolle Akt des Liebens besteht für mich in der Frage, was unsere individuelle Verantwortung unseren Mitmenschen, unserer Umwelt und uns selbst gegenüber ist – und wie wir dieser gerecht werden können. Ich verstehe die Liebe als eine Art DNA allen, auch speziesübergreifenden sozialen Miteinanders.

Doch es gibt einige Systeme, die dieser Praxis entgegenwirken, die das rücksichtsvolle und empathische Miteinander sprengen, indem sie Hierarchien einziehen und Verantwortungen missachten. Solche Systeme sind der Kolonialismus, das Patriarchat, der Kapitalismus und ihre Beiprodukte: Rassismus, Sexismus, Ableismus, Klassismus, Misogynie, Trans- und Queerdiskriminierung. Jede Person, die diese Systeme aktiv bekämpft, übt sich in der Liebe. Aktivismus ist Liebe oder umgekehrt, in bell hooks' oft zitierten Worten aus «Alles über Liebe»: «Alle bedeutenden Bewegungen für soziale Gerechtigkeit in unserer Gesellschaft (haben) stets den Wert der Liebesethik betont.» So gesehen ergibt mein eingangs beschriebener außergewöhnlicher Fokus auf die Liebe womöglich mehr Sinn.

Es geht den meisten von uns schon seit einer Weile nicht wirklich gut, weder als Gesellschaft noch im Einzelnen. Kriege, Inflation, Faschismus, Klimakrise und Armut sind sowohl Ursachen als auch Folgen der mangelnden Liebe auf unserem Planeten. Ich bin überzeugt, dass viele der Probleme unserer Zeit Symptom eines beschränkten, verarmten Verständnisses von Liebe sind, als ein privates Projekt, an dem jede Person, die nicht geborgen in einer Beziehung lebt, notwendigerweise gescheitert ist. Doch in den meisten Fällen liegt die große, erfüllende und berauschende Liebe ganz nah – in uns selbst, in unserer Community, in der Natur – und wartet nur darauf, gesehen und genährt zu werden. Über diese große, weitläufige Form der Liebe wird bislang viel zu selten gesprochen, sie heißt nicht mal Liebe, sondern Freundschaft, Solidarität, Empathie oder eben Aktivismus und wird unter diesen Begriffen schnell als zweitrangig an den Rand geschoben.

FAMILIE

Die Familie ist der Ort, an dem ich Liebe erfahren und gelernt habe. Die erste Liebe (oder ihr Fehlen) prägt uns ein Leben lang. Die Art und Weise, wie wir von unseren Familienmitgliedern behandelt werden und wie wir mit ihnen interagieren, formt unser Selbstbild und den Platz, den wir in der Welt einnehmen. Liebeswunden, die wir in der frühen Kindheit durch unerfüllte oder gestörte Liebe erleiden, begleiten uns oft bis ins Erwachsenenalter. Die Kleinfamilie ist kein neutraler oder gar natürlicher Ort, sie ist eine mächtige gesellschaftliche Norm, die kollektiv aufrechterhalten wird, unter anderem durch das Schweigen darüber, was innerhalb von Familien wirklich geschieht.

Sie ist eine Projektionsfläche für eine Vielzahl menschlicher Bedürfnisse wie Sicherheit, Zugehörigkeit, Freude und Beständigkeit: «Familie ist, wo Leben beginnt und Liebe niemals endet», «Geschwisterliebe währt ewig», «Deine Familie ist dein Anker», «Eltern geben ihren Kindern Flügel und Wurzeln», «Familie ist das wahre Glück des Lebens» – dies sind nur einige der weitbekannten Glaubenssätze, auf denen die

Norm der Kleinfamilie beruht. Doch auf wen treffen diese Versprechen tatsächlich zu? Treten wir alle selbstbewusst mit Anker, Flügeln und Wurzeln ausgestattet in die Welt hinaus? Und was sagt es über unsere Familien aus, wenn dem nicht so ist?

Die Autorin Sara Ahmed erklärt in «The Promise of Happiness», dass Glück ein Versprechen ist, das uns zu bestimmten Lebensentscheidungen hinführen und von anderen abhalten kann. Glück wird denjenigen prophezeit, die bereit sind, ihr Leben auf die «richtige» Weise zu leben. Glücklich zu sein heißt in diesem Sinne, den eigenen Zustand zu mögen und die Realität so anzunehmen, wie sie ist, ohne Anspruch oder Drängen auf Veränderung. Schwierige Emotionen, Erfahrungen und Zustände, die innerhalb der so gepriesenen und allseits unterstützten Familienstruktur entstehen, verursachen daher häufig eine kognitive Dissonanz, die durch das kollektive Schweigen noch verschärft wird. Jede Abweichung vom Modell der perfekten Kernfamilie verlangt das bewusste oder unbewusste Trauern um ein Vorbild, das uns ständig als ultimatives Glück verkauft wird.

ROMANTISCHE LIEBE

Die romantische Liebe hat ein wankelmütiges Wesen. Sie erhebt uns in die höchsten Höhen und stürzt uns in die tiefsten Tiefen, sie befreit und sperrt uns ein, wir sehnen uns nach ihr, und wenn wir sie finden, sind wir oft so überwältigt, dass wir Reißaus nehmen. Jahrelang habe ich zwischen zwei Polen gelebt und tat mich schwer, ein Mittelmaß zu treffen. Es schien mir, als müsste ich nur herausfinden, was für mich schlimmer war, die Einsamkeit und Stille außerhalb der Paarbeziehung oder die Enge innerhalb von ihr. «Ich weiß nicht, warum, aber manche Menschen füllen die Lücken und andere verschärfen meine Einsamkeit. In Wirklichkeit sind die, die mich befriedigen, diejenigen, die mir einfach erlauben, mit meiner Vorstellung von ihnen zu leben», schreibt die Schriftstellerin Anais Nin 1928 in ihr Tagebuch. Es gefällt mir, wie unverfroren sie eine Wahrheit ausspricht, die mir so vertraut ist: Oft verliebe

ich mich in die Vorstellung einer Person, nicht in die Person selbst.

Am konsequenzlosesten funktioniert diese Projektion eigener Wünsche mit Menschen, die nicht verfügbar sind. Statt komplexe und oft komplizierte Intimität zu erleben, spiele ich im Kopf das ganze Repertoire romantischer und sexueller Begegnungen ab, über das wir dank unserer (pop-)kulturellen Erziehung alle verfügen, bis ich mich an einer bestimmten Vorlage sattgeträumt habe und die nächste Projektionsfläche suche. Wir lernen sehr früh, dass die romantische Liebe eines der wichtigsten Projekte unseres Lebens sein wird. Also üben wir schon als Kinder, verzehren uns als Teenager nach Popstars und leiden später auch als glückliche Singles unter dem Gefühl des Versagens.

«Die Liebe nimmt uns die Masken ab, von denen wir fürchten, dass wir ohne sie nicht leben können, und von denen wir wissen, dass wir hinter ihnen nicht leben können.»

In der Liebe muss es Raum geben für Unvollkommenheit, Fehler und Ambivalenzen. Nur wenn die andere Person in all ihrer Komplexität gesehen und akzeptiert wird, kann Liebe gedeihen. Niemand hat das Paradox dieser Datingkultur besser formuliert als James Baldwin in «Nach der Flut das Feuer»: «Die Liebe nimmt uns die Masken ab, von denen wir fürchten, dass wir ohne sie nicht leben können, und von denen wir wissen, dass wir hinter ihnen nicht leben können.»

Niemand ist leicht zu lieben, am schwersten aber ist es, sich selbst zu lieben. Wo wir anderen Personen großzügig und milde begegnen können, bleiben wir uns selbst gegenüber oft hart und unnachgiebig. Auch deswegen suchen wir die Liebe zu anderen Menschen, weil wir durch sie lernen, uns selbst

neu zu begegnen. Der Dichter Eric Michael Leventhal fasst diesen Gedanken in ein Gedicht: «Jeder Mensch, dem du begegnest, / ist ein Aspekt von dir selbst, / der nach Liebe verlangt.» Schlussendlich hat die Liebe die Kraft, uns zu transformieren. Denn entgegen dem Klischee der rosaroten Brille kann sie uns helfen, Klarheit zu gewinnen und zwischen dem zu unterscheiden, was wir wirklich sind, und dem, was wir uns vorstellen zu sein. Gelingt die Differenzierung, können wir die Masken ablegen und einander begegnen.

LIEBE LEBEN

Erich Fromm schreibt in seinem Buch «Die Kunst des Liebens», dass Liebe nicht in erster Linie die Beziehung zu einer Person sei, sondern vielmehr eine Haltung, «eine Orientierung des Charakters, welche die Beziehung eines Menschen zur Welt als Ganzes und nicht nur zum Objekt der Liebe bestimmt». Die Ausdehnung der Liebe auf mehrere Menschen schwächt sie nicht, sondern kann sie stärken, weil es Einzelne von dem Druck des Besitzanspruchs befreit. Die Begrenztheit der monogamen Paarbeziehung, wie ich sie wahrnehme, basiert auf der Vorstellung, dass Liebe eine knappe Ressource ist, die sich weder teilen noch vermehren lässt.

In einer Gesellschaft, die prinzipiell hierarchisch denkt und wertet, endet der Versuch, die Bedeutung der Freundschaft aufzuwerten, häufig darin, sie der romantischen Liebe angleichen zu wollen. Wir sollen glauben, dass Freundschaften uns das «Gleiche» geben können wie die romantische Liebe. Dass die freundschaftliche Liebe der romantischen vielleicht sogar überlegen ist. Warum sollten wir verschiedene Bindungsformen gegeneinander antreten lassen, anstatt aus jeder das mitzunehmen, was wir jeweils suchen?

Bisher werden Freundschaften oft als entbehrlich behandelt, als die Beziehungen, die schnell geopfert werden dürfen, besonders zugunsten einer romantischen Beziehung. Freundschaften haben selten Priorität, sie sind auf die Resträume unseres Lebens beschränkt: nach der Arbeit, jenseits der

Paarbeziehung, vor und nach der Mutterschaft, in der Kindheit. Dieses Denken begrenzt unser Liebesleben stark. Nur wenn es uns gelingt, die Hierarchie der menschlichen Beziehungen und die Übermacht der Paare zu überwinden, werden wir ein wirklich erfülltes und unabhängiges Leben führen können.

LIEBESARBEIT

Jede Beziehung verlangt emotionale Arbeit, auch die unter Kolleg*innen, Nachbar*innen oder Mitbewohner*innen. Von dem Moment, an dem Menschen miteinander interagieren, entstehen auf allen Seiten Erwartungen, Bedürfnisse, Frustrationen und Unsicherheiten. Als Gesellschaft brauchen wir Fürsorge und Unterstützung, deshalb wäre es an der Zeit, ihnen strukturell mehr Wichtigkeit einzuräumen und mit dem Stigma, der Schuld und Scham rund um mentales und emotionales Unwohlsein zu brechen. Diese emotionalen Zustände mögen als lästige, unglückliche Phasen behandelt werden, aber sie sind essenziell für unsere Regenerationsfähigkeit. Sie können unbewusste Wege sein, gegen die Anforderungen und Schrecken unserer Welt zu protestieren.

Wenn es uns gelingen würde, nicht nur Erfolg, Leichtigkeit und Glück anzunehmen und zu zelebrieren, sondern auch ihre Pendants, Scheitern, Schwere und Traurigkeit, würden wir uns und anderen eine sehr viel entspanntere Existenz ermöglichen. Nicht sehr viel glücklicher vielleicht, aber wie gesagt, ich halte das ruhige Glück am Ende eines harten Lebens für ein falsches Versprechen. Wir müssen Wege finden, um Schmerz und Trauer in unser Leben zu inkorporieren, anstatt immer wieder zu versuchen, die schmerzhaften Erfahrungen aus uns herauszuschneiden. Wer vor dem Schmerz wegrennt, rennt auch vor der Heilung weg: «Die Heilung des Schmerzes liegt im Schmerz», so Rumi.

Losgelöst aus dem Gesamtgefüge Menschheit verlieren wir unsere Essenz. Die menschliche Einheit ist nicht unvereinbar mit Individualität und Einzigartigkeit, aber die patriarchale

und kolonialistische Kultur, die als ein Modell der Vorherrschaft notwendigerweise auf Hierarchien basiert, hat lange Zeit Einheit mit Gleichheit gleichgesetzt. Wir können demnach nur «eins» sein, wenn wir alle ähnlich sind, und zwar ähnlich denen, die als überlegen gelten.

INDIVIDUALISMUS

Wer Liebe außerhalb der bekannten Sphären des Familiären, Romantischen und Freundschaftlichen denken und praktizieren möchte, muss erst den so stark ausgeprägten Individualismus unserer Zeit verlernen. Eva Illouz schreibt in der Einleitung des von ihr herausgegebenen Sammelbands «Wa(h)re Gefühle», dass «das persönliche Leben und die emotionale Erfüllung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für das Selbst zum zentralen Ziel und beherrschenden Gedanken geworden sind». Selbstentdeckung, Selbsta Ausdruck und die Verwirklichung des individuellen Potenzials spielen in unserer Gesellschaft eine zentrale Rolle.

In der «Bhagavad Gita», einer der wichtigsten Schriften des Hinduismus, wird die universelle Existenz wie folgt beschrieben: «Wer die Einheit des Lebens erfährt, sieht sein eigenes Selbst in allen Wesen, und alle Wesen in seinem eigenen Selbst.» «Ahimsa», eines der zentralen ethischen Prinzipien im Hinduismus, Jainismus und Buddhismus, ist von der Prämisse inspiriert, dass alle Lebewesen den Funken der göttlichen spirituellen Energie besitzen. Ein anderes Wesen zu verletzen bedeutet, sich selbst zu verletzen. Und auch «Tikkun Olam», ein hebräisches ethisches Prinzip zur Verbesserung und Heilung der Welt, ist in der Verbundenheit und Verflechtung von Mensch, Umwelt und Universum verwurzelt. Wir wissen es schon lange: In der Balance des Spannungsverhältnisses zwischen Individualität und Einheit finden wir Zugang zu Liebe in ihrer wahrsten Form. Nicht als privates Projekt, sondern als Grundlage eines friedlichen, fürsorglichen Zusammenlebens aller Wesen.

Emilia Roig

JULIA

Wenn deine Liebe diese Mauer hier mit solcher Leichtigkeit schnell überwand, kann sie mit meiner noch viel weitergehn.

William Shakespeare, «Romeo und Julia»

WILLIAM SHAKESPEARE

William Shakespeare wurde vermutlich am 23., 24., 25. oder 26. April 1564 in Stratford-upon-Avon als Sohn einfacher bürgerlicher Eltern geboren. Mit 18 Jahren, 1582, heiratete er die acht Jahre ältere Anne Hathaway, sechs Monate später wurde Tochter Susanna geboren, zweieinhalb Jahre später die Zwillinge Hamnet und Judith. Hamnet starb mit elf Jahren in Stratford. William Shakespeare tauchte 1595 in einer Liste von Schauspielern auf, die dafür bezahlt wurden, vor der Königin zu spielen. Er kaufte das zweitgrößte Haus in Stratford 1597, wohnte bis vermutlich 1610 auch in London. Er spielte die Hauptrolle in Ben Johnsons «Every Man in his Humour» (1598) und «Sejanus his Fall» (1603). Ab 1599 besaß Shakespeare verschiedene Anteile, mal als Besitzer, mal als Pächter, des Globe Theatre. 1604 nahm er am Umzug zur Krönung Jacobs als Kammerherr teil. Sein Name tauchte vermehrt in Steuersünderlisten und Prozessakten auf, als Kläger und Beklagter. Meist ging es in den Prozessen um finanzielle Konflikte. Shakespeare erwarb weitere Immobilien und Land in London und vor allem in Stratford. 1616 starb er am 23. April und wurde zwei Tage später begraben. Er hinterließ den meisten Besitz seiner Tochter Susanna, seiner Frau nur das viel erwähnte «zweitbeste Bett». In seinem Nachlass ist von keinem Buch und keinem Manuskript die Rede. Das vermutlich einzige nachweisbar von William Shakespeare stammende Gedicht findet sich auf dessen Grabstein und lautet wie folgt:

«Du guter Freund, tu's Jesus zu gefallen
Und wühle nicht im Staub, der hier verschlossen.
Gesegnet sei der Mann, der schonet diese Steine.
Und jeder sei verflucht, der stört meine Gebeine.»

William Shakespeare gilt als der größte und genialste Dramatiker der Zeitgeschichte und ist vermutlich der meistgespielte.

Shakespeare werden 38 Dramen, 154 Sonette und zahlreiche Gedichte zugeschrieben. Der in seinen Dramen verwendete Wortschatz beläuft sich auf ca. 20 000 Wörter. Kein anderer Schriftsteller oder Dramatiker der englischen Geschichte besaß einen solch umfangreichen Wortschatz. Viel mehr ist trotz seit Jahrhunderten andauernder Recherchen nicht bekannt. Das vermutlich am meisten verwendete Wort in Shakespeare-Biografien ist «vermutlich».

Ramona Voß

ELSA-SOPHIE JACH

Geboren 1991 in Vorwerk bei Bremen, studierte sie Regie an der Hamburger Theaterakademie und Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin. Ihre Texte wurden u. a. am Burgtheater Wien und dem Deutschen Theater Berlin gezeigt. Für Inszenierungen wie Kleists «Das Erdbeben in Chili» und «die zukunfft reicht uns nicht (klagt, kinder, klagt!)» wurde sie von Theater heute als «Nachwuchsregisseurin des Jahres» genannt und für den Nestroy-Preis nominiert. Jach inszeniert regelmäßig am Schauspiel Leipzig, am Theater Münster und am Theater Bremen. Seit der Spielzeit 2022/2023 ist sie Hausregisseurin am Residenztheater und inszenierte hier unter anderem «Herz aus Glas» nach dem gleichnamigen Drehbuch von Herbert Achternbusch, «Die Unerhörten – Technoide Liebesbriefe für antike Heldinnen» (eingeladen zum Brandhaarden Festival 2023 am International Theatre Amsterdam), Goethes «Werther», Kleists «Das Käthchen von Heilbronn» (auf der Shortlist des Theatertreffens 2023), Sartres «Die Fliegen» und «Die Kopenhagen-Trilogie» nach den Romanen Tove Ditlevsens. In der Spielzeit 2024/2025 folgt auf «Eine Zierde für den Verein» nach dem gleichnamigen Roman von Marieluise Fleißer ihre Inszenierung von «Romeo und Julia».

TEXTNACHWEISE

Der Text von Katrin Michaels und Benedikt Ronge ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Dante Alighieri: Die göttliche Komödie. Askanischer Verlag, Berlin 1916.

Arthur Brooke: Tragical History of Romeus and Juliet. In: Romeo and Juliet. The Arden Shakespeare. Herausgegeben von René Weis. Bloomsbury Publishing, London 2012.

Stephen Greenblatt: What Shakespeare Actually Wrote About the Plague. Online unter: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/what-shakespeare-actually-wrote-about-the-plague> (zuletzt aufgerufen am 8. Mai 2025).

Virginia Woolf: Orlando. Eine Biografie. Insel Verlag, Berlin 2015.

Ian Mortimer: Shakespeares Welt. So lebten, liebten und litten die Menschen im 16. Jahrhundert. Piper Verlag, München 2020.

Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein. Kampa Verlag, Zürich 2020.

Carl Schmitt: Hamlet und Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel. J. G. Cott'sche Buchhandlung, Stuttgart 1956.

Emilia Roig: Lieben. © Hanser Berlin in der Carl Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München 2024.

Die Texte sind teilweise in sich gekürzt, mit neuen Überschriften versehen und der geltenden Rechtschreibung angepasst.

Herausgeber Bayerisches Staatsschauspiel, Max-Joseph-Platz 1,
80539 München Heft Nr. 102, Spielzeit 2024/2025
Staatsintendant **Andreas Beck** Geschäftsführende Direktorin **Katja
Funken-Hamann** Redaktion **Katrin Michaels** Gestaltung **designwidmer.com**
Umsetzung **Gesine Haller** Druck **Weber Offset** Planungsstand 9. Mai 2025,
Änderungen vorbehalten.

SCHÖNE
VORSTELLUNG