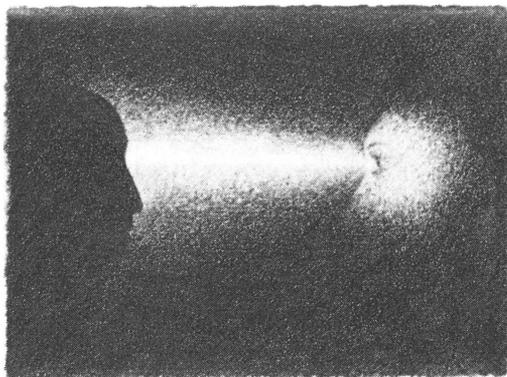




Heinz Spoerli/Sergej Prokofjew
Romeo und Julia

Grosse Bühne



Heinz Spoerli/Sergej Prokofjew
Romeo und Julia

Grosse Bühne

Romeo und Julia. Ballett von Heinz Spoerli nach der Tragödie von William Shakespeare. Musik von Sergej Prokofjew.

Musikalische Leitung Torsten Buldmann
Choreographie und
Inszenierung Heinz Spoerli
Bühnenbild Tony Westwood
Kostüme Tony Westwood/
 Alide Büld
Licht Hermann Münzer

Julia, *Capulets Tochter* Trinidad Vives/Victoria Lahiguera
Graf Capulet Karl Schreck
Gräfin Capulet Norma Batchelor
Graf Paris Ralf Beyer
Tybalt, *Neffe der*
Gräfin Capulet Charles Maple
Amme Loya Molloy
Romeo, *Montagues Sohn* Petter Jacobsson/
 Brendan Collins
Merkutio, *Romeos Freund* Tony Fabre/Cyrille De la Barre
Benvolio, *Romeos Freund* Domenico Levré
Graf Montague Jean Marrer
Gräfin Montague Marlis Berner
Pater Lorenzo Werner Henssler
Prinz von Verona Thomas Hardegger

Und das Basler Ballett: Nathalie Allin. Sandra Asensi. Kerin Clifford. Sandy Delasalle. Karin Forslind. Christine Glass. Aniko Hidvéghy. Young-Soon Hue. Dina Kirkdorffer. Kimmy Lauwens. Nathalie Leger. Nadine Lerner. Rachel Miscenich. Sharon Newton. Mirjam Oertli. Karine Seneca. Erin Stiefel. Jacinta Walsh. Yim Ming Yong.

Stuart Carroll. Brendan Collins. Stephen Dori. Didier Gettliffe. Parren Higgins. Gabriel Otevrel. Takuya Sawa. Yannick Sempey. Ronald Teissier. Jean-Marc Thill.

Basler Sinfonieorchester

Ballettmeister: Peter Appel, Maria Guerrero. Produktionsleiter: Hugo Hugenschmidt. Produktionsassistentz: Barbara Berger, Hans-Ruedi Gaugenrieder. Dramaturgische Mitarbeit: Marco Aeschmann. Pianisten: Harriet Cavalli, Kenneth Herbert. Inspizienz: Jürgen Heene. Technische Leitung: Reinhold Jentzen. Leitung der Beleuchtung: Hermann Münzer. Bühnenbildassistentz: Lucia Becker. Dekoration und Kostüme wurden in den Werkstätten des Theater Basel hergestellt. Leiter der Werkstätten: Walter Ganz. Gewandmeisterin: Ruth Ratschnik. Kostümrealisation: Heinz Berner.

Premiere am 23. September 1990.

Prolog

Zwei Häuser in Verona, würdevoll,
Wohin als Szene unser Spiel euch bannt,
Erwecken neuen Streit aus altem Groll,
Und Bürgerblut befleckt die Bürgerhand.
Aus beider Feinde unheilvollem Schoss
Entspringt ein Liebespaar, unsterbedroht,
Und es begräbt – ein jämmerliches Los –
Der Väter langgehegten Streit ihr Tod.
Wie diese Liebe nun dem Tod verfiel,
Der Eltern Wüten, immerfort erneut,
Erst in der Kinder Ende fand sein Ziel,
Das lehrt zwei Stunden euch die Bühne heut.

W. Shakespeare

Die Handlung

Prolog

Am Anfang steht das Ende.

1. Akt, 1. Bild. Strasse.

Erwachen am Morgen. Die verfeindeten Familienmitglieder und Freunde der Montagues und Capulets geraten in ein Handgemenge. Benvolio, ein Freund Romeos, und Tybalt, der Neffe der Gräfin Capulet, mischen sich ein. Es entsteht ein Kampf. Die Familienoberhäupter greifen ein. Der Tod eines Mädchens zeigt die Absurdität der Familienfehde. Der Prinz von Verona erscheint. Voller Zorn gebietet er Frieden.

1. Akt, 2. Bild. Julias Kammer.

Die Amme eröffnet Julia, dass sie sich beim nächsten Ball verloben soll.

1. Akt, 3. Bild. Vor dem Ballsaal.

Ankunft der Gäste, unter ihnen Graf Paris. Er soll Julias Ehemann werden. Merkutio, Benvolio und Romeo erscheinen ebenfalls und versuchen, Einlass zu bekommen.

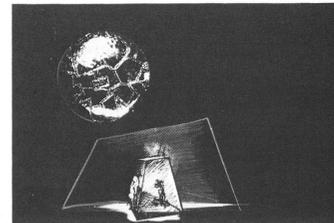
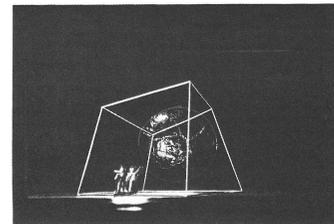
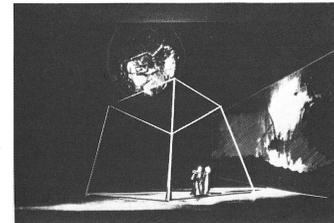
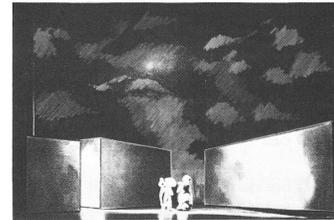
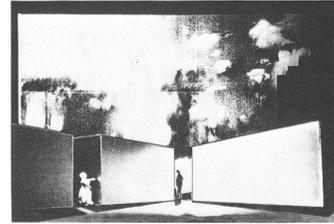
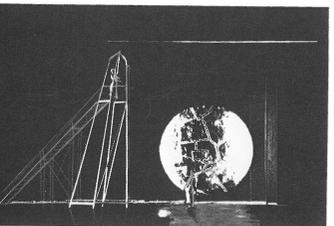
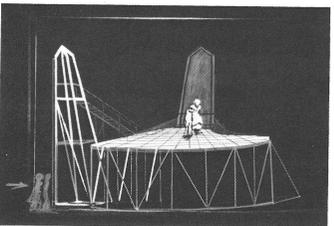
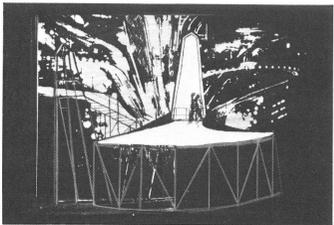
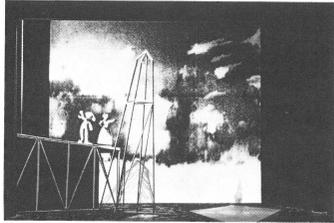
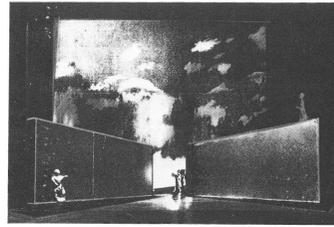
1. Akt, 4. Bild. Ballsaal im Hause Capulet.

Die Gäste eröffnen den Ball. Julia betritt den Ballsaal und tanzt mit Paris. Romeo und Julia sehen sich zum ersten Mal. Es ist Liebe auf den ersten Blick. Tybalt erkennt die Montague-Leute und versucht sie zu vertreiben. Die Mutter schlichtet und rettet das Fest.

1. Akt, 5. Bild. Balkonszene.

Julia träumt von Romeo. Romeo erscheint. Sie tanzen einen Pas de deux.

Pause



2. Akt, 1. Bild. Grosser Platz.

Beim Fest. Benvolio und Merkutio fordern Romeo auf, am Straßensfest teilzunehmen. Dessen Gedanken aber sind nur bei Julia. Die Amme erscheint. Sie wurde von Julia beauftragt, Romeo einen Brief zu übergeben, der ein Treffen bei Pater Lorenzo arrangiert. Überglücklich verlässt Romeo den Platz.

2. Akt, 2. Bild. Bei Pater Lorenzo.

Romeo bittet den Pater, ihn mit Julia zu trauen. Pater Lorenzo ist einverstanden. Er hofft, damit die feindlichen Häuser zu versöhnen. Julia kommt, und der Pater vollzieht die Trauung.

2. Akt, 3. Bild. Grosser Platz.

Wieder am Fest. Tybalt kommt. Er wird von Merkutio provoziert. Es kommt zum Kampf. Merkutio wird getötet. Romeo rächt seinen Freund und tötet Tybalt.

Pause

3. Akt, 1. Bild. Julias Kammer.

Nach einer Liebesnacht flüchtet Romeo vor der Ankunft des Grafen Paris. Romeo muss nach Mantua in die vom Prinzen von Verona angeordnete Verbannung. Julia weigert sich, nach dem Willen ihrer Eltern Paris zu heiraten. Sie hofft, Hilfe bei Pater Lorenzo zu finden.

3. Akt, 2. Bild. Bei Pater Lorenzo.

Julia trifft bei Pater Lorenzo auf Paris. Pater Lorenzo versteht die Situation von Julia. Paris zieht sich zurück. Der Pater überredet Julia, einen Trank zu nehmen, der sie scheinbar sterben lässt.

3. Akt, 3. Bild. Julias Kammer.

Julia beugt sich dem Willen ihrer Eltern. Sie wird Paris heiraten. Julia nimmt den Schlaftrunk. Die Amme entdeckt zusammen mit der Mutter die scheinbar tote Julia.

3. Akt, 4. Bild. Julias Begräbnis.

Romeo hat die Nachricht vom falschen Todestrank nicht erfahren. Er findet Julia tot in der Gruft. Er nimmt Gift. Julia erwacht und erblickt den toten Romeo. Sie tötet sich mit einem Dolch. Über den Leichen ihrer toten Kinder versöhnen sich die verfeindeten Familien.

Schicksalsfragen

«Romeo und Julia» ist für mich eine zeitlose Geschichte, die sich – so ähnlich – ebenso gut heute wie morgen ereignen kann. Emotional, mit der direkten Körpersprache des Balletts auf der Bühne gezeigt, soll das Geschehen den Zuschauer betroffen machen. Er wird mit der Frage nach «Schicksal» konfrontiert – und mit jener nach der Änderbarkeit seines eigenen.

Wie den Angehörigen der beiden Familien am Ende des Stückes kann es auch dem Einzelnen in seinem Leben passieren, dass sich ihm plötzlich die Schicksalsfrage stellt. Von einem Tag auf den anderen kann uns scheinen, das Leben ziehe an einem vorüber wie ein Film – als hätten wir selbst Schauspieler in einem Film zu sein –, ohne dass wir es selber beeinflussen oder wählen.

Wir erleben das Gefühl, das Schicksal werde uns in die Hand gelegt. – Wird es das?

Heinz Spoerli

Die Leichen der Liebenden

«Im Dorfe Altsellershausen, bei Leipzig, liebten sich ein Jüngling von 19 Jahren und ein Mädchen von 17 Jahren, beide Kinder armer Leute, die aber in einer tödlichen Feindschaft lebten und nicht in eine Vereinigung des Paares willigen wollten. Am 15. August begaben sich die Verliebten in eine Wirtschaft, wo sich arme Leute vergnügen, tanzten daselbst bis nachts 1 Uhr und entfernten sich hierauf. Am Morgen fand man die Leichen beider Liebenden auf dem Felde liegen; sie hatten sich durch den Kopf geschossen.»

Zürcher Freitagszeitung, 3. September 1847.

Die Meldung lieferte Gottfried Keller die Anregung, die «alte» Geschichte, das «Urthema», neu zu erzählen.

Liebe führte in den Tod

Mailand. DPA. Bei dem Versuch, sich mit Bettlaken aus dem dritten Stock eines Wohnhauses in Mailand abzuseilen, ist die 23jährige Rosa Agricola in den Tod gestürzt.

Die junge Frau wollte nach Berichten vom Montag das Haus kurz nach Mitternacht heimlich verlassen, um mit ihrem 25jährigen Geliebten zusammenzusein. Mutter und Stiefvater waren gegen das Verhältnis und hatten dem Mädchen verboten, ihren Freund zu treffen. Rosa hatte bereits ihr Hab und Gut in mehreren Taschen aus dem Fenster geworfen und sich mehrere Meter abgeseilt, als sich die an einem Heizkörper festgeknoteten Tücher lösten.

Basler Zeitung vom 24. Juni 1990.

Selbstmörder

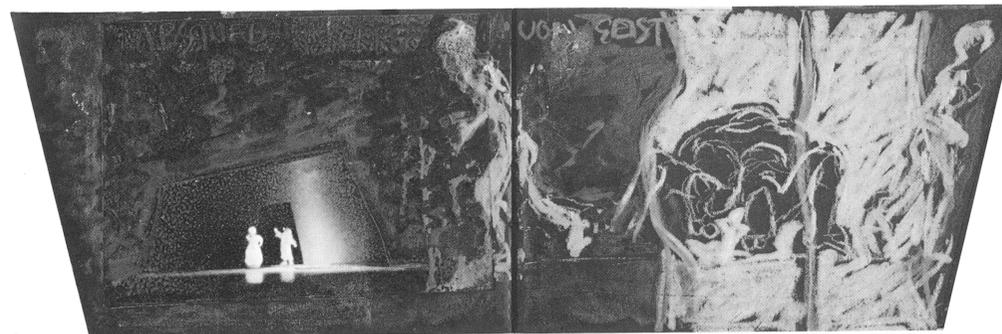
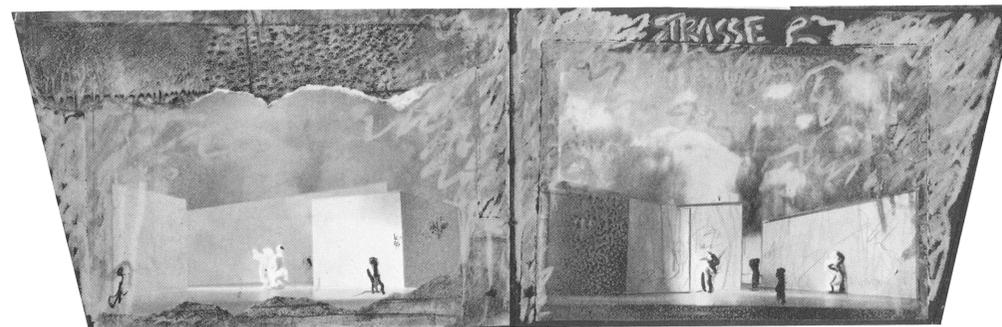
Den Mühlstein zu mahlen, ohne zu wissen warum noch wozu. Denn nicht für diese Welt, denn niemals für diese Erde haben wir alle immer gearbeitet, gekämpft, gebrüllt vor Entsetzen, Hunger, Not, Hass, Verleumdung und Ekel, so dass wir alle vergiftet waren. Und durch sie auch alle verzaubert waren und schliesslich Selbstmord begangen haben. Denn sind wir nicht alle Selbstmörder... – durch die Gesellschaft.

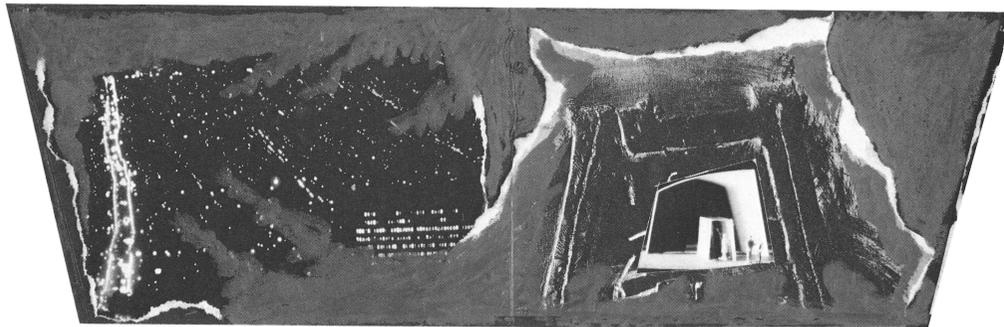
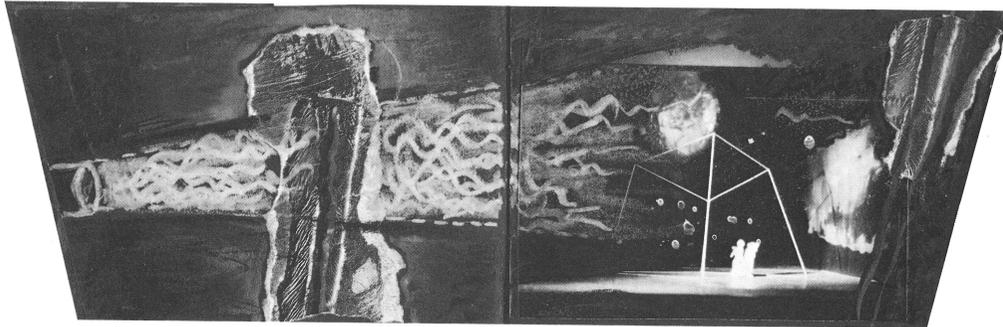
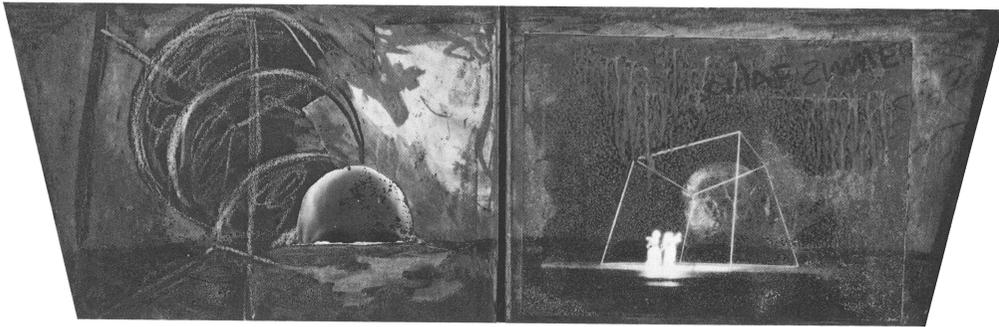
Antonin Artaud

Das Leben lebt uns

Das Leben lebt uns; wir leben nicht das Leben. (...) Es ist nicht so, dass wir passive Spielbälle des Lebens wären, wie die Fatalisten glauben; denn wir könnten nur passive Spielbälle sein, wenn wir etwas anderes als das Leben wären. Wenn Sie sich selbst als getrennt vom Leben sehen und im Krieg mit ihm, stellen Sie sich vor, passiver Spielball zu sein, und sind daher unglücklich.

Alan Watts





Tatbestände

Geboren werden ist ein Tatbestand. Zu einem bestimmten Zeitpunkt geboren werden und nicht zu einem anderen, ist ein weiterer Tatbestand, ich habe es schon erwähnt; als Kind eines bestimmten Vaters geboren werden, in bestimmte Lebensverhältnisse hinein; als Mann oder als Frau; in Lappland oder in Zentralafrika; schön oder hässlich; mit oder ohne Buckel; *Tatbestände*. Ein Auge einbüßen, auch das ist ein Tatbestand, man kann sogar beide Augen einbüßen, und wenn Sie Maler sind, ist es der schlimmste Tatbestand, der Ihnen zustossen kann.

Zeit, Raum: Notwendigkeit. Schicksal, Los, Zufall: lauter Fallen des Lebens. Sie wollen sein? Es handelt sich um folgendes: Abstrakt ist man nicht. Das Sein muss sich in einer Form verfangen, eine Zeitlang in ihr erscheinen, hier oder dort, so oder so. Jedes Ding ist, solange es dauert, zu seiner Form verurteilt, dazu, so zu sein, wie es ist, nicht mehr anders sein zu können. Die Missgeburt dort scheint ein Witz zu sein, ein Scherz, den man allenfalls eine Minute lang ertragen kann, und dann Schluss damit; gleich wird der Mensch sich aufrichten, schlank, gelenkig, gross ... Ach wo! Immer muss er so bleiben, dieser Mensch, zeit seines Lebens, das es für ihn nur einmal gibt; er muss sich damit abfinden, sein ganzes Leben so zu verbringen.

Was für die Form gilt, gilt auch für die Tat.
Eine vollzogene Tat ist, was sie ist; sie ändert sich nicht mehr. Wenn man etwas getan hat, dann bleibt das Getane, auch wenn man sich später in ihm nicht mehr wiederzufinden, wiederzuerkennen vermag: es wird zum Gefängnis. Wenn Sie eine Frau heiraten oder, gröber gesprochen, wenn Sie gestohlen haben und ertappt wurden; wenn Sie getötet haben, dann erfassen die Folgen Ihrer Tat Sie wie Schlingen und Fangarme; die Verantwortung für Ihre Tat und deren nicht gewollte oder nicht vorhergesehene Folgen lasten auf Ihnen, umgeben Sie wie eine stickige, nicht atembare Luftschicht. Wie sollten Sie sich davon wieder befreien können?

Luigi Pirandello
Einer, keiner, hunderttausend.

Das Leben ist sinnlos, grausam, dumm und dennoch prachtvoll. Es macht sich nicht über den Menschen lustig (denn dazu gehört Geist), aber es kümmert sich um den Menschen nicht mehr als um den Regenwurm. Dass ausgerechnet der Mensch eine Laune und ein grausames Spiel der Natur sei, ist ein Irrtum, den der Mensch sich erfindet, weil er sich zu wichtig nimmt. Wir müssen erst sehen, dass wir Menschen es keineswegs schwerer haben als jeder Vogel und jede Ameise, sondern eher leichter und schöner. Wir müssen die Grausamkeit des Lebens und die Unentrinnbarkeit des Todes erst in uns aufnehmen, nicht durch Jammern, sondern durch Auskosten dieser Verzweiflung. Erst dann, wenn man die ganze Scheusslichkeit oder Sinnlosigkeit der Natur in sich aufgenommen hat, kann man beginnen, sich dieser rohen Sinnlosigkeit gegenüber zu stellen und sie zu einem Sinn zu zwingen. Es ist das Höchste, wozu der Mensch fähig ist, und es ist das Einzige, wozu er fähig ist. Alles andere macht das Vieh besser.

Hermann Hesse

Notwendigkeiten

Es war ein Augenblick, die Ewigkeit. Ein Augenblick des Schreckens über die blinden Notwendigkeiten, über die Dinge, die wir nicht ändern können, als da sind: die Gefangenschaft in der Zeit; das Jetzt-geboren-Werden, jetzt, weder früher noch später, der Name und der Körper, die uns gegeben wurden; die Kette von Ursache und Wirkung; der Same, der von diesem Mann ausgestreut wurde, von meinem Vater, unabhängig von seinem Willen; mein Hervorgehen aus diesem Samen in die Welt; als unwillkürliche Frucht dieses Mannes; das Gebundensein an diesen bestimmten Zweig; das Hervorgehen aus diesen bestimmten Wurzeln.

Luigi Pirandello
Einer, keiner, hunderttausend.

Aber alles, was geschah, handelt nicht etwa von mir oder Hanna oder Fipps, sondern von Vater und Sohn, einer Schuld und einem Tod.

In einem Buch las ich einmal den Satz: «Es ist nicht die Art des Himmels, das Haupt zu erheben.» Es wäre gut, wenn alle wüssten von diesem Satz, der von der Unart des Himmels spricht. O nein, es ist wahrhaftig nicht seine Art, herabzublicken, Zeichen zu geben den Verwirrten unter ihm. Wenigstens nicht, wo ein so dunkles Drama stattfindet, in dem auch er, dieses erdachte oben, mitspielt. Vater und Sohn. Ein Sohn – dass es gibt, das ist das Unfassbare. Mir fallen jetzt solche Worte ein, weil es für diese finstere Sache kein klares Wort gibt; sowie man daran denkt, kommt man um den Verstand. Finstere Sache: Denn da war mein Samen, undefinierbar und mir selbst nicht geheuer, und dann Hannas Blut, in dem das Kind genährt worden war und das die Geburt begleitete, alles zusammen eine finstere Sache. Und es hatte mit Blut geendet, mit seinem schallend leuchtenden Kinderblut, das ... geflossen ist.

Ingeborg Bachmann
Alles.

Schicksal. I. *Religionsgeschichtlich.* Die universale Erfahrung des Menschen, dass er in dem ihm Widerfahrenden v. einer höheren Gewalt abhängig ist, prägte sich auf verschiedene Weise aus. Das S. kann entw. als von einer unpersönl., über allem (auch den Göttern) stehenden Macht oder als von persönl. Gottheiten gewirkt gelten. Man betrachtet es als «zugeteilt». Bei Vorliegen des personalen Aspektes entw. v. Hochgott, der Himmelsgott sein kann, od. v. eigenen S.gottheiten (im Glauben an solche wollte Widengren den Anfang der Religion sehen), wie den german. Nornen u. Walküren, den Moiren od. der Tyche bei den Griechen, die manchmal (wie z.B. die 3 zuletzt gen.) Personifikationen des S. bzw. des Glücks sind. Zwar sind Lebensdauer u. Tod, Glück u. Unglück, Lohn u. Strafe für begangene Taten (vgl. das Karman) Schwerpunkte der S.bestimmung. Doch kann sich der Raum, in dem die S.macht wirkt, v. Weltablauf (z.B. in den S.tafeln des Enlil festgelegt) über die Sphäre der Götter bis z. Ergehen des Einzelmenschen erstrecken: sie ist dann entw. alle 3 Bereiche vereinigende Universalordnung (tao in China, rta im ältesten Brahmanismus) od. Götter, Welt u. Menschen unerbitl. zwingende Kraft (im Griechentum seit Homer, bei Etruskern, Germanen, in der Edda u.a.). Im Zervanismus erscheint die Zeit als S.bringer. Mit der Ausbreitung der Astrologie u. eines vorwiegend astral gerichteten Welt- u. Jenseitsbildes (Gnostizismus I) wird im spätantiken S.glauben z. bösen, durch Archonten (Gestirnsgeister) u. Dämonen die ganze sublunar. Erscheinungswelt beherrschenden Macht, der man doch durch Mysterien od. Magie entgehen möchte. Resignation in ein als unabwendbar gedachtes S. führt z. Fatalismus, so z.B. in der Antike; beim Islam handelt es sich dagegen um Ergebung in den Willen Gottes. Doch wird auch versucht, das v. den Göttern willkür. od. nach dem Vergeltungsprinzip verhängte S. durch Gebet, Riten u.a. zu ändern (z.B. in Babylonien).

II. *Im Lebensgefühl des Menschen.* 1. *Der rel. S.begriff.* Der frühe Mensch empfindet alles ihm Widerfahrende als von stärkeren Mächten über ihn verhängt. Sie messen ihm seinen Anteil zu. Schon bei der Geburt haben Parzen seinen S.faden gesponnen (vgl. ahd. wurt=das Gewirke), ist ein Zauberwort über ihn gesprochen worden (fatum, vgl. «die Feen haben es ihm an der Wiege gesungen»), wird durch den Sternstand das spätere Leben vorbestimmt, das man daher auch durch Orakel vorherwissen kann. Nach anderer Vorstellung lenkt Gott in jedem Augenblick u. ist das S. darum durch Gebet, Opfer, Wohlverhalten beeinflussbar. löst sich in Spätzeiten der Mythos der persönl. Gottheiten auf, so bleibt das bisher von ihnen Geschickte als jetzt unpersönl. S. übrig u. löst sie ob. Weise Vorsehung u. Fügung (Stoa), dira necessitas des Weltgesetzes (Atomistik) od. auch bloss laune u. Tücke der Tyche (hellenist.) beherrschen jetzt Weltlauf, Geschichte u. Einzelleben.

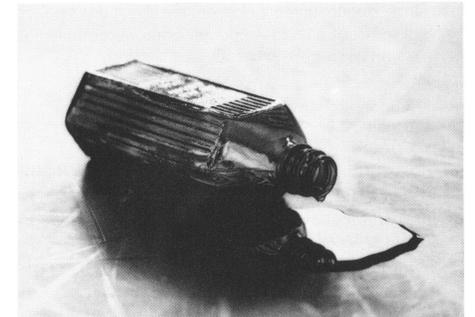
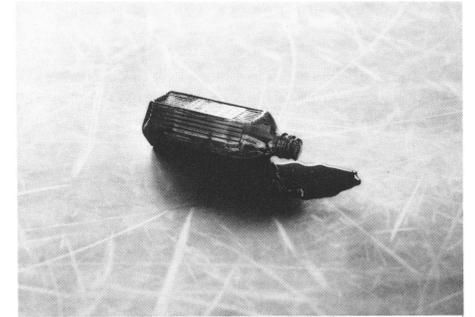
2. *Der philos. S.begriff.* Die urspr. Religion erblickt in allem Geschehenden den höheren Willen. Dem Menschen bleibt nur, sich – aufbegehrend oder willig (amor fati) – in das unabänderlich Vorbestimmte zu ergeben. Dagegen erwartet die Philosophie von ihm, dass er initiativ u. verantwortl. aus eigener Vernunft sein Leben u. die Welt gestaltet, Werte erschaut, Zwecke

ersinnt u. beide selbsttätig durchsetzt. Andererseits weiss auch sie die Autonomie durch Heteronomien begrenzt. Immer nur ein Teil im Leben entspringt unserem zielstrebigen Planen u. Handeln; vielfältig sind wir von ausser uns liegenden Faktoren abhängig, über die wir keine Macht haben. Der Spielraum des Willens liegt eingebettet in das Unvorhersehbare u. Unabwendbare. So gelangt auch die Philosophie von sich aus zu einem Begriff des S., od. vielmehr: sie übernimmt schon vorliegende rel. Begriffe, wandelt sie jedoch ab. Religiös ist das S. Wirkung od. logisiertes Relikt Gottes, philos. Grenze u. Widerspruch der menschl. Eigenkraft. Für die Religion hat es daher immer einen Sinn, selbst wenn wir ihn nicht durchschauen; für die Philosophie ist es ein Irrationales, das an sich auch sinnwidrig sein kann. Der Gläubige kennt nichts, das ihm nicht von oben gesandt würde, der Vernunftmensch unterscheidet das aus der Welt unberechenbar auf ihn Zukommende von dem, was er von innen anstrebt u. selbst leistet. Das S. bildet hier von vornherein mit der Freiheit u. Tatkraft ein Spannungsgefüge, in dem beide Pole sich bedingen, miteinander ringen u., sich ergänzend, zusammenwirken. Die Sophistik prägt hierfür die beiden Termini Techne u. Tyche: dem, was bei uns steht, unserem Erkennen u. Können, steht, so weit es sich ausdehnen mag, stets ein unbegreiflicher u. unüberspringbarer Rest des uns von aussen Zufallenden entgegen, das je nachdem ein missgünstig-versagendes Gesicht trägt od. Glück u. Gelingen gewährt (ähnl. begegnen sich in der gleichzeitigen Tragödie nach Aristoteles Ethos u. Pathos). Das im Hellenismus weiterlebende Begriffspaar kehrt bei Macchiavelli als virtü u. fortuna wieder, noch Schillers Gedicht «Das Glück» steht in dieser Tradition. Die Hauptlinie der Philosophie freilich hat vom S., da an ihm ihr Ethos der rationalen Durchdringung eine Schranke findet, ebensowenig zu sagen gewusst wie von der Geschichte. Die Stoa stellt gar das Ideal des «Weisen» auf, der, da der eigene Personkern noch in der ärgsten Not unverlierbar bleibe, in gleichmütiger Unerschütterlichkeit (Ataraxie) das S. zinnerst nicht an sich herankommen lässt (so wie die Zivilisation es auch äusserlich heute mehr denn je zu eliminieren u. Sekurität zu gewährleisten sucht). Und doch ist es der Widerstand, an dem, indem er ihnen zur Aufgabe wird, die Kräfte des Menschen erst wachsen u. sich vielseitig entfalten, der ihn erfinderisch macht (A. Toynbee), u. oft zeigt sich letzte Grösse u. Verinnerlichung nur im Scheitern (F. Nietzsche, K. Jaspers). Daher sucht der Mensch auch Abenteuer u. Gefahr. Wer sich seelisch gegen sein S. abkapselt u. es sich in Distanz hält, statt es durchzukosten u. zu «übernehmen», verrät die tiefste Wahrheit seiner Existenz, verwirklicht sich selbst nicht (S. Kierkegaard). Die Stoa entdeckt wohl ein nichtwelthafes Zentrum im Menschen u. spricht ihm so in zusammenstürzender Welt einen Trost zu, allein indem sie dem seine Schwere nimmt, was ihn doch wesentlich betrifft u. angeht, verkleinert sie ihn u. hat so im letzten Unrecht.

3. *Grundsätzliches.* S. ist nicht nur der plötzlich hereinbrechende S.schlag, sondern a) auch das Gleichbleibende, das uns schon immer geformt hat (geschichtl.-kulturelle, soziale Vorgegebenheiten), auch was uns nur allmählich zuteil wird; b) neben dem ungewollt Widrigen, daran wir uns stossen u. bre-

chen, auch das unerwartet Erfreuliche, sich uns günstig Schenkende. Dieses kann entweder ganz ausserhalb der Richtung unseres eigenen Strebens liegen od. ihm erst die Gnade der Erfüllung gönnen – je höher sie liegt, um so weniger lässt sie sich erzwingen; nicht alles kann man «machen» – od. sogar unser törichtes Streben durchkreuzen u. uns gerade dadurch vor Unheil bewahren, für höhere Ziele freisetzen u. uns ihnen zuführen. Neben der zerstörerischen Sinnlosigkeit glaubt man oft eine höhere, der kleinen Menschenvernunft überlegene Weisheit des S. zu erkennen. Das S. kann (muss gewiss nicht) dem Charakter eines Menschen so angemessen sein, dass man aus dem Spiegel von jenem diesen lesen kann. Man kann das so erklären, dass wir, während wir bewusst vielleicht ganz anderes für uns wünschten, unbewusst allen Gegebenheiten unsere Formung aufprägen. Wie wir unsere Krankheiten selbst attrahieren (Psychosomatik), so sind wir auch für unser S. verantwortlich (Psychoanalyse). Die Welt erfüllt zwar nicht immer unseren Anspruch, aber antwortet genau auf unser Sein. Was von vorn auf uns zukommt, haben wir – was freilich oft schwer zu akzeptieren ist – heimlich von hinten dirigiert. Was Zufall schien, entpuppt sich als von uns abhängiges psychogenes Sinngeschehen. Der Starke steht mit dem S. im Bund, weil er caesarisch das ihm Vorgezeichnete herbeizwingt u. die Materialien des Weltstoffs für sich zu nutzen weiss, aber auch weil er das vernehmende Organ für die Winke u. Warnzeichen des S. besitzt, weil er es nicht zur Unzeit zerrt u. das Reifen des Kairos abwartet. Zwischen eigener Aktivität u. der Disponibilität (G. Marcel), die in vertrauender Demut auf das von selbst Wachsende horcht u. sich für das Entgegenkommende flexibel hält, gilt es die Mitte zu finden.

M. Landmann
Lexikon für Theologie und Kirche.



Möchten Sie Romeo gewesen sein? Anmerkungen von Marco Aeschmann.

Ist «Romeo und Julia» nur eine romantische Liebesgeschichte – mit dem Schönheitsfehler des tragischen Endes – oder beruht die Faszination dieses Stückes auf mehr? Woher kommt die Betroffenheit und die Berührtheit beim Zuschauer? Der Zuschauer wird auf ganz unterschiedlichen Ebenen angesprochen: Einmal durchlebt er die ganze Bandbreite menschlicher Gefühle; nimmt Anteil an beschleunigten Entwicklungsweg zweier Individuen (welcher jäh abbricht). Ausserdem sind verschiedene archetypische Muster angesprochen. Obwohl die «wahre Liebe», die immer als etwas Einmaliges erlebt wird, ein zentrales Thema ist, scheint sie nur der Anreiz für den Zuschauer zu sein, sich auf das Geschehen einzulassen und sich so zu jenen Fragen führen zu lassen, die durch das tragische Schicksal von Romeo und Julia aufgeworfen werden und nach einer Antwort verlangen.

Die Tatsachen

Romeo wächst in einer Familie auf, die in offener Feindschaft mit einer anderen lebt. Entsprechend wird er erzogen, bilden sich seine Werte. Noch bevor er erwachsen werden kann begegnet er Julia. Sie ist Mitglied der feindlichen Familie. Er ist gezwungen, Mittel und Wege zu finden, um seine Geliebte zu heiraten. Sie tun es heimlich. Sein Freund findet in einem Streit den Tod, an dem er sich mitschuldig fühlt. Er rächt den Tod seines Freundes und wird damit zum Mörder. Er flüchtet ins Exil, erfährt dort vom Tod seiner Geliebten, kehrt an ihr Grab zurück und begeht Selbstmord. Hat sich so ein Leben gelohnt? Hat so ein Leben einen Sinn? Hatte Romeo überhaupt eine Chance?

Stationen

In seiner «Meditation zu Mozarts Credo-Messe» stellte Peter Bichsel die Frage «Möchten Sie Mozart gewesen sein?» In Anlehnung daran frage ich Sie: «Möchten Sie Romeo gewesen sein?»

Nachfolgend soll nicht Romeo analysiert, sondern das Augenmerk auf einige allgemeingültige, d. h. kollektive Aspekte gelenkt werden. Das Leben Roméos und Julias folgt zunächst ganz normalen Wegen und hebt sich im wesentlichen nur in zwei Punkten davon ab. Ihr Erwachsen-werden setzt sehr plötzlich ein und nimmt einen raschen Verlauf, ist auf einen engen zeitlichen Raum komprimiert – vielleicht ähnlich den enormen persönlichen Entwicklungen, die Schwer- oder Todkranke manchmal machen – und endet tragisch. Am Anfang der Geschichte sind sowohl Romeo wie Julia noch «Kinder»; Romeo ist ein Flegel, Julia eine folgsame Tochter.

Indem die beiden sich kennenlernen und sich so tief verlieben, entsteht ihnen ein Problem. Ein Problem, das sie in eine vater- und mutterlose Einsamkeit «hinausschleudert», aus der Geborgenheit der Kindheit und Unbewusstheit. Das Problem schafft

Bewusstsein, da sich zwei verschiedene Triebe gegeneinander stellen (vgl. hierzu die beiden Seelen Faust's, sowie das schwarze und weisse Pferd in Sokrates' Vorstellung!). Es erzwingt eine Entscheidung. Sie müssen sich bekennen. Entweder wagen sie den Schritt hinaus aus der Kindheit und folgen ihrem Willen oder sie vertrauen sich nicht gegen jenen der Eltern zu stehen und bleiben deshalb mit diesem identisch. Der Zuschauer von «Romeo und Julia» erlebt diese Einsamkeit intensiv mit; am stärksten wohl dort, wo sich Julia plötzlich von allen verlassen in ihrer Kammer findet: mutterseelen allein. Besonders betroffen macht uns dann, dass – nachdem sie beide etwas gewagt haben und zu sich selbst standen – das Ende trotzdem tragisch ist. Es entspricht vielleicht einer unserer Illusionen, zu glauben, der Einsatz müsse sich immer lohnen, dass man sich das «happy end» verdient hätte. Etwas lakonisch sagt C. G. Jung dazu: «Der Drang, das zu werden, was man eigentlich ist, ist unbesiegt gross, und wir können immer darauf zählen – was aber nicht heissen will, dass die Sache immer gut herauskommt.» Die Betroffenheit durch das Stück beruht wohl zu einem grossen Teil auf dieser Tatsache, mit der es uns konfrontiert. Ebenso ist es dieser Punkt, der uns unsere Angst zeigt und all jene grundlegenden Fragen aufwirft. (Unter diesem Blickwinkel interessant ist, dass die Chinesen in ihrer Bildersprache das Zeichen für Krise aus zwei einzelnen zusammensetzen: jenem für Gefahr und jenem für Gelegenheit).

Standpunkte

Während auf der symbolischen Ebene die Morde Romeo's als Stationen auf dem Weg des Helden, der seine Ziele verwirklicht, gedeutet werden könnten, so sind sie auf der Ebene der Wirklichkeit eben doch Morde. Sein Freitod ist wirklicher Selbstmord, nicht die Opferung des Ich's zugunsten des Selbst. Damit wird aber die Schuldfrage aufgeworfen – nicht nur soweit sie Romeo betrifft. Wollen wir die Geschehnisse verstehen, sind wir gezwungen die Tatsachen in einen Rahmen zu stellen, sie aus einem bestimmten Blickwinkel zu betrachten. Einige werden die Schuld bei den «bösen Anderen» sehen, andere in einer verhängnisvollen Macht, die das Individuum oder doch zumindest dessen Glück untergräbt. «Jeder ist seines eigenen Glückes Schmied!» werden wieder andere sagen. Wieder andere werden sagen, er hätte gar keine Chance gehabt oder sehen den Grund für sein Scheitern im Wirken des ihm unbewussten Schattens, in verdrängten Aggressionen oder in einem zu schwachen Ich ... Das Muster in dem Romeo lebt könnte auch auf einen Ödipus-Komplex reduziert werden, wobei die Morde an Tybalt und Paris dem Beseitigen von Rivalen (in der Gunst um die Mutter), d. h. eigentlich dem Vatermord, entsprächen, und würden zusätzlich auf die phallische Symbolik des Degens hinweisen. Andererseits könnte auch festgestellt werden, dass hinter so einem «Schicksal» das Stärkere wirkt, also darin auch eine Erfahrung des «Anderen» zu sehen und dass der Täter gleichzeitig Opfer ist. Der Buddhist stellt in den Vergehen eine Schaffung von neuem Karma fest, das er wird abtragen müssen; der Christ sieht darin Sünden, über die er Rechenschaft wird abzulegen haben ...

Welche Wahrheit?

Will man ob der Erkenntnis von so vielen Wahrheiten nicht darauf bestehen, dass die eigene die einzig wahre sei, so wird man sich die Frage vorlegen müssen, was denn das bedeutet. Dabei wird man entdecken, dass wir gewisse Vorstellungen haben; dass wir bei unserer Interpretation von gewissen Voraussetzungen ausgehen, welche die Ergebnisse beeinflussen oder die Interpretation prädestinieren – («Wir finden, was wir suchen» – sagte Einstein.) – D. h. bei unserem Versuch die Wirklichkeit (uns) zu erklären, stösst man immer auf eigene Vorstellungen, auf scheinbar immanente Bilder – und damit auf uns selber. Und unsere Interpretationen bestätigen nur unsere Voraussetzungen, die wir a priori haben – oder: sie uns. Mit dem Entdecken der Relativität unserer Wahrheit bemerken wir unsere Begrenztheit. Man beginnt nach einer Einheit zu suchen, die diese Vielheit kompensiert. Die Frage nach einer objektiven Wahrheit wird aufgeworfen, die alle diese Teilaspekte umschliessen müsste.

Prägungen

Es ist interessant «Romeo und Julia» auf archetypische Situationen abzusuchen, denn das ganze Stück ist voll archetypischen Materials. Gleich einer russischen Babuschka sind diese kollektiven Muster ineinander verschachtelt oder umgreifen einander wie Mehrfachklammern in einer komplizierten mathematischen Gleichung.

Die schon erwähnte «Liebe auf den ersten Blick» ist eine solche archetypische Situation. Mit ihr verbunden ist ein Gefühl von Finalität und von Unentrinnbarkeit – man möchte zurückweichen, aber kann doch nicht. Sie wird nicht gewählt, man wird ihr Opfer. Auch die Spaltung der beiden veronesischen Häuser ist ein Symbol mit vielen Aspekten: Die Spaltung im (westlichen, «zivilisierten») Menschen zwischen dem geistigen- und naturhaften Wesen, zwischen Geist und Materie allgemein, Intellekt und Gefühl, männlich und weiblich, Bewusstem und Unbewusstem, Gut und Böse. D. h. Romeo und Julia werden in Gegensätze hineingeboren und dies entspricht einem der allgemeins menschlichen Aspekte dieses Schauspiels.

In der Regel gehen wir davon aus, dass die Ereignisse uns widerfahren. Stossen wir aber auf unbewusste Muster, so stellen wir fest, dass wir nicht Herr im eigenen Hause sind, wie wir bisher glaubten. Dieser Gedanke ist sehr schön in folgendem Zitat enthalten: «Hätte ein geworfener Stein Bewusstsein, er würde sagen: ich fliege, weil ich will.» An diesem Punkt kehrt sich die Sicht um, denn es macht den Anschein, als geschähen wir den Ereignissen. Der Archetyp macht die ganze Situation aus – und dieser Archetyp übt eine suggestive Wirkung aus! D. h. nicht wir haben die Archetypen – die Archetypen haben uns. Romeo und Julia werden in eine bestehende Situation hineingeboren, ohne diese verschuldet zu haben. Trotzdem werden sie Teil dieser Situation; übernehmen gewissermassen einen Teil dieser Schuld und tragen sie weiter. Beide bewegen sich innerhalb eines bestehenden Musters und werden unschuldig schuldig.





Nachtlied

Auf deine Brüste zwei Sterne
auf deine Augen zwei Küsse
in der Nacht
unter dem gleichgültigen Himmel

Auf deine Augen zwei Sterne
auf deine Brüste zwei Küsse
in der Nacht
unter den mundlosen Wolken

Unsere Küsse
und unsere Sterne müssen
wir selbst einander geben
unter wetterwendischen Himmeln

oder in einem Zimmer
eines Hauses das steht
vielleicht in einem Land
in dem wir uns wehren müssen

Doch in den Atempausen
dieses Sichwehrens
Brüste und Augen für uns
Himmel und Sterne und Küsse

Erich Fried



Was es ist

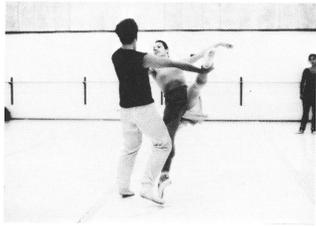
Es ist Unsinn
sagt die Vernunft
Es ist was es ist
sagt die Liebe

Es ist Unglück
sagt die Berechnung
Es ist nichts als Schmerz
sagt die Angst
Es ist aussichtslos
sagt die Einsicht
Es ist was es ist
Sagt die Liebe

Es ist lächerlich
Sagt der Stolz
Es ist leichtsinnig
sagt die Vorsicht
Es ist unmöglich
sagt die Erfahrung
Es ist was es ist
sagt die Liebe

Erich Fried





Was weh tut

Wenn ich dich
verliere
was
tut mir dann weh?

Nicht der Kopf
nicht der Körper
nicht die Arme
und nicht die Beine

Sie sind müde
aber sie tun nicht weh
oder nicht öfter
als das eine Bein immer weh tut

Das Atmen tut nicht weh
Es ist etwas beengt
aber weniger
als von einer Erkältung

Der Rücken tut nicht weh
auch nicht der Magen
die Nieren tun nicht weh
und auch nicht das Herz

Warum
ertrage ich es
dann nicht
dich zu verlieren?

Erich Fried

Was war das?

Ohne dich sein
ganz ohne dich
und langsam
zu vergessen beginnen
und ganz vergessen
wie es mit dir war
ganz mit dir
und dann halb
halb mit und halb ohne
und ganz zuletzt
ganz ohne

Ganz ohne was?
Was war denn das:
«Mit dir sein?»
Was war das: «Du
du du du
du und ich?»
Das waren wir
und dieses Wir
was war das?

Die letzten Menschen
reden vielleicht davon
wie es war
als es Gras gab und Tiere
mit denen man lebte
Und dann wird einer fragen:
«Was waren das:
Tiere?»

Wird etwas
übrigbleiben
von mir
und fragen:
«Was war das:
Du?»

Erich Fried



Romeo und Julia.

Das Paar der Hassliebe. Von Julia Kristeva.

Vom Geheimnis und der Zahl 3

Das Liebespaar ist geächtet, steht ausserhalb des Gesetzes, das ihm den Tod bringt – das verkündet auch die in Shakespeares Stück unsterblich gewordene Geschichte von Romeo und Julia. Und alle jungen Leute der ganzen Welt, gleich welcher Rasse, welcher Religion und welchen sozialen Standes, identifizieren sich mit den Jugendlichen aus Verona, die die Liebe für den Tod gehalten haben. Kein anderer Text zeigt so leidenschaftlich, dass den Liebenden in ihrem Streben nach der geschlechtlichen Vereinigung und nach der Legalisierung ihrer Leidenschaft nur ein flüchtiges Glück beschieden ist. Die Geschichte des berühmten Paares ist im Grunde eine Geschichte des unmöglichen Paares: Sie lieben sich weniger lang, als sie sich auf das Sterben vorbereiten. Diese vorab verdamnte Liebe hat jedoch nichts mit der unmöglichen Begegnung der Liebenden im Hohelied zu tun: Wo die Bibel eine erotische und metaphysische Distanz errichtet, die in Wirklichkeit den Fortbestand des jüdischen Paares gewährleistete, führt hier die humanistische, totale Verschmelzung der Renaissance durch die Heimtücke eines altertümlich-greisenhaften Stammesgesetzes, das von Anfang an die Lust der Körper verwirft und gesellschaftliche Unvereinbarkeiten verfügt, geradewegs in den Tod. Doch betonen wir zuerst ihr Glück, bevor wir auf diesen morbiden und bei der Auseinandersetzung mit dem Abenteuer der jungen Liebenden anscheinend ungewöhnlicheren Aspekt eingehen. Denn das Paar ist zwar todgeweiht, scheint Shakespeare zu sagen, doch die heimlich Liebenden sind das Paradies der Liebesleidenschaft.

Die Übertretung des Gesetzes ist die Vorbedingung für den Liebesüberschwang: Die Capulets und die Montagues mögen einander noch so sehr hassen, wir werden uns lieben. Diese Herausforderung (denn Romeo weiss sehr wohl, dass Rosaline und Julia dem feindlichen Haus angehören) schützt sich durch das *Geheimnis*.

In Verona und weltweit. Heimlich ausgetauschte glühende Blicke, Boten, von denen man hofft, sie wären unfassbar. Geflüsterte oder in die Banalität der harmlosen und für die anderen eindeutigen Konversation eingeschmuggelte Wörter. Verstohlene Berührungen unter den wachenden Augen der Nichtsahnenden, welche die Sinne heftiger entfachen als die obszönste Umarmung. Im Glück der heimlich Liebenden steckt – wie in jener flüchtigen einmaligen Szene aus *Romeo und Julia* im Garten der Capulets, sie am Fenster, zwischen Mond und Sternen (II. Akt, 2. Szene) – das intensive Gefühl, der Strafe um Haaresbreite zu entgehen. Entspringt ihre Lust der Erfüllung des Zusammenseins oder der Angst vor der Rüge? Der Schatten des Dritten: Eltern, Vater, Gatte oder Gattin beim Ehebruch, ist in derartigen Erregungen der Fleischeslust vermutlich stärker anwesend, als dies die unschuldigen Sucher nach einem Glück zu zweit zugeben. Man entferne diesen Dritten, und schon stürzt, oft genug, das Gebäude ein, weil dem Begehren nun, nachdem es bereits vorher an leidenschaftskolorit eingebüsst hatte, letzter Grund und Ursache fehlen. Denn ohne diesen Dritten,

der das Geheimnis steuert, verliert der Mann seine Unterwerfung aus Liebe unter den drohenden Vater – während die Frau in ihrem Rachefeldzug gegen den eigenen Vater oder Gatten bei ihrem heimlichen Liebhaber die ungeahnte Lust einer mütterlichen Verschmelzung wiederfindet. Vergessen wir nicht den Fall des untreuen Ehemanns, der vor der imaginierten besitzergreifenden Mutter in seiner Gattin flieht, um in der Serie seiner Eroberungen die Bestätigung eines bewährten Autoerotismus zu finden. . . .

Durch diese Herausforderung des Gesetzes nähern sich die heimlich Liebenden dem Wahnsinn, sind sie bereit zum Verbrechen.

Der Liebestod

The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet ist, wie aus dem Titel hervorgeht, ein zutiefst ambivalenter Text, denn die darin besungene Liebesituation ist «excellent and lamentable». Es handelt sich durchaus um einen *Gesang*, und man hat oft auf die lyrischen Qualitäten des Stückes verwiesen (der einleitende Satz besteht aus Überängen zwischen Blankvers und Reim; die Liebesworte von Benvolio schlägt Romeo in Sonettform vor, eine neue Geliebte anstelle Rosalines zu suchen usw.). Das Sonett tritt bei der ekstatischen Begegnung der zwei Liebenden deutlich hervor, und man kann sich vorstellen, wie neu einem Publikum, das dieser Kunst frönte, dieses Aufgehen des Sonetts in die Bewegung des Stückes erscheinen musste? Vermutlich von Sidneys *Asphodil* und *Stella* beeinflusst und einem gewissen melancholischen Code des Verliebten mit leicht literarischer Sensibilität verpflichtet (halten wir fest, das Shakespeare diese Tendenz betont, indem er das Stück und seine Dramatik von der Übermittlung von Botschaften und deren schlechter Deutung abhängen lässt), bleibt das Stück durch die immanente Präsenz des Todes in der Liebe doch ein reines Shakespeare-Stück. Diese Logik führt zu einer Heraushebung des *Augenblicks* und auf der Ebene der Äusserung zu einem schroff-entschlossenen und drängenden Diskurs, der sich bemerkbar macht, sobald Romeo für Julia entbrennt, und dadurch mit seinem früheren Sprechen kontrastiert. Denn die Zeit dieser Liebe ist «wild»: «The time and my intents are savage-wild, / More fierce and more inexorable far / Than empty tigers or the roaring sea.» Diese durch die Liebenden und idealisierende Leidenschaft gefilterte Präsenz des Todes verleiht der Tode-symbolik einen deutlich gotischen Charakter: «Shall I believe / That unsubstantial Death is amorous, / And that the lean abhorred monster keeps / Thee here in dark to be his paramour.»

Liebe als Sonne oder Blindheit

Nur die erste Begegnung zwischen den Liebenden bleibt anscheinend von der durch die Immanenz des Todes bewirkten zweideutigen Verdichtung der Zeit unberührt. Ihre ersten Blicke führen jedoch zur gegenseitigen Blendung und lassen im Liebesdiskurs die Metapher der Metaphern aufsteigen, die Sonne: als Indiz für die Metaphernhaftigkeit des Liebesdiskurses

und seiner Understellbarkeit. – «It is the east and Juliet is the sun! / Arise fair sun and kill envious moon.» Dieses sonnenhafte Sein, dieses Blenden der Liebe liegt jenseits von Zeit und Raum, wie Gibbons bemerkt, und weist sogar den Eigennamen und die Identifizierung als solche zurück (Romeo meint, dass er «never will be Romeo»). Die Zeit der Liebe wäre mithin der Augenblick (keine Traurigkeit kann «countervail the exchange of joy / that one short minute gives me in her sight»), und die Ehe als Kontinuität bildet den Gegensatz zu ihr. Der Rhythmus der Begegnungen, des dramatischen Geschehens, ist nicht nur die Konsequenz dieser Unvereinbarkeit zwischen dem Liebesaugenblick und der zeitlichen Aufeinanderfolge: Er bringt auch zum Ausdruck, wie die demüigische Leidenschaft für die Subjekte tatsächlich, also im Grunde magisch, die Zeitfolge verändert. An diesem Punkt ihrer Bahn und ihrer Sonnenmacht gewiss, sucht sich die Liebe die Kehrseite der Sonnenmetapher als Blickfang: die Nachtmetapher. Als Idealisierung ist die Liebe sonnenhaft. Zur Zeit verurteilt, in den Augenblick eingezwängt, aber auch voll meisterhaften Vertrauens in ihre Macht, flüchtet sie sich ins Blinde, ins Dunkle. – «Or, if love be blind / It best agrees with night. Come, civil night, / Thou sober-suited matron, all in black, / (...) Come, gentle Night, some loving black-browed Night, / Give me my Romeo; and when he shall die / Take him and cut him in little stars, / And he will make the face of heavens so fine / That all the world will be in love with night, / And play no worship to the garish sun.»

...

In der Lust der Nacht liegt für jeden der beiden Liebenden etwas Selbstgenügsames. Die dunkle Gruft ist ihr einziger gemeinsamer Ort, ihre einzige wirkliche Gemeinschaft. Diese Liebhaber der Nacht bleiben Einzelgänger. Das also ist der schönste Liebestraum des Abendlandes! Die Liebe, ein Sonnenraum, eine durchkreuzte Idee? Und eine nächtliche, einsame Realität, ein frigidierender Tod zu zweit. Wen trifft die Schuld? Die Eltern? Die Feudalgesellschaft? Die Kirche, denn tritt Bruder Lorenzo nicht schamerfüllt ab? Oder die Liebe selbst, das Doppelgesicht, Sonne und Nacht, die köstliche und tragische Spannung zwischen zwei Geschlechtern?

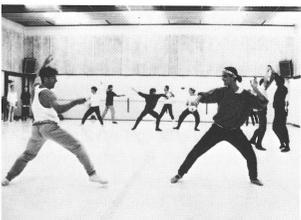
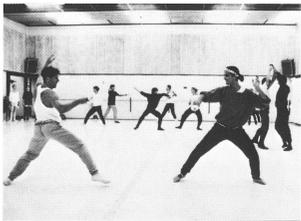
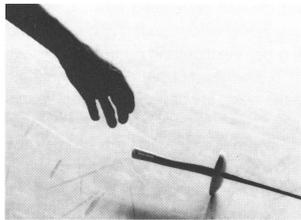
Der Schlaf der Liebenden

So unwiderrüfflich der Tod der Liebenden aus Verona auch sein mag, dem Zuschauer bleibt das Gefühl, dass es sich nur um einen Schlaf handelt. Aus dieser Verleugnung, die uns die zwei Leichen als bloss schlafende vorgaukelt, spricht vielleicht unser Hunger nach Liebe – diese magische Herausforderung des Todes.

Bereits das riskante Spiel mit dem Schlaftrunk in der dramatischen Handlung des Textes suggeriert eine solche Verwirrung. Doch möglicherweise führt uns das abschliessende Bild des bewegungslosen Paares in jenes Gelobte Land, in den Schlaf der Liebenden. Denn die erotische Befriedigung der Wünsche ist nicht die beruhigende primäre Identifizierung, und in diesem Sinn «konfisziert die Liebe den Narzissmus.» Der Schlaf ist dann gleichzeitig eine Wiederherstellung des im Begehren erschöpften Narzissmus und ein Erregungshemmer, durch den die Lie-

besvorstellung Gestalt annehmen kann. Ohne diese Vorstellung der sich im Schlaf umarmenden Liebenden ist die erotische Verausgabung ein Wettlauf mit dem Tod. Der Schlaf der Liebenden stellt im übrigen nur die Aufladung einer imaginären Energie dar, die beim Erwachen zu neuen Verausgabungen, neuen Zärtlichkeiten unter der Herrschaft der Sinne bereit ist. . . . Der Todesschlaf von Romeo und Julia ist wie unser Schlaf zu zweit, wenn wir verliebt sind, ein Vorrat an Bildern des Verschmelzens, die eine Zeitlang das erotische Toben besänftigen, bevor sie es erneut freisetzen. . . .

Die Übertragungssituation und der analytische Diskurs versehen uns ebenfalls mit einem gewissen imaginären Liebesvorrat für unsere erotischen und sozialen Dramen. Freilich lässt uns die Analyse nicht völlig einschlimmern, und zudem bietet sie sich an, das hellsichtige Erwachen der Liebenden zu sein. . . .



Dann wieder

Was keiner
geglaubt haben wird

was keiner
gewusst haben konnte

was keiner
geahnt haben durfte

das wird dann wieder
das gewesen sein

was keiner
gewollt haben wollte

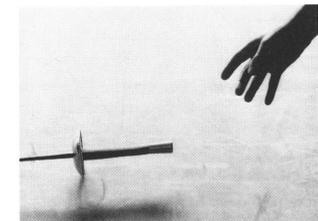
Erich Fried

Durcheinander

Sich lieben
in einer Zeit
in der Menschen einander töten
mit immer besseren Waffen
und einander verhungern lassen
Und wissen
dass man wenig dagegen tun kann
und versuchen
nicht stumpf zu werden
Und doch
sich lieben

Sich lieben
und einander verhungern lassen
Sich lieben und wissen
dass man wenig dagegen tun kann
Sich lieben
und versuchen nicht stumpf zu werden
Sich lieben
und mit der Zeit
einander töten
Und doch sich lieben
mit immer besseren Waffen

Erich Fried





Sergej Sergejewitsch Prokofjew

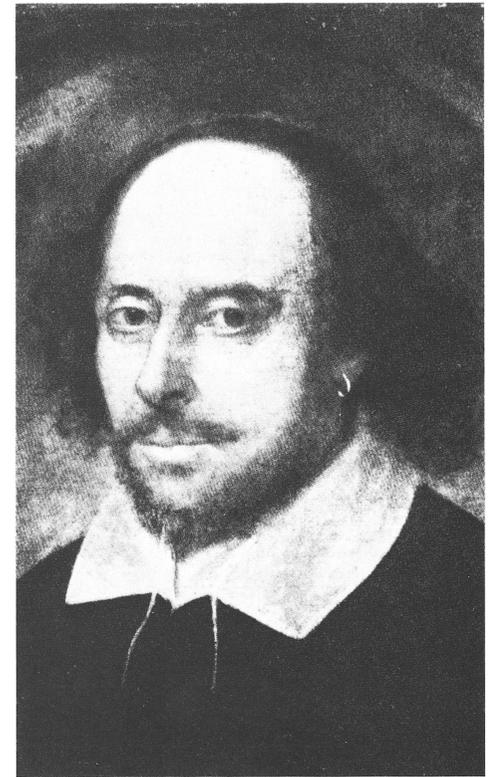
wurde am 23. April 1891 in Sonzowka, Gouvernement Jekaterinoslaw, geboren. Sein Vater war Verwalter eines grossen Guts, die Mutter eine gute Pianistin. Erste Musikausbildung bei der Mutter, die ihn mit der klassischen Musik, vor allem mit Beethoven bekannt machte. 1896 erste Komposition: «Hindu-Galopp». Prägende Opernerlebnisse in Moskau. Alexander Tanejew wurde auf Kompositionsversuche Prokofjews aufmerksam und vermittelte ihm Privatunterricht bei Reinhold Glière. Alexander Glazunow drang auf konsequente Ausbildung des jungen Komponisten am Petersburger Konservatorium. Dort studierte er von 1904 an Komposition, Klavierspiel und Dirigieren. Seine Kompositionslehrer waren Anatol Liadow, Nikolai Tscherpnin und, von 1909 an, Nikolai Rimskij-Korsakoff. Prokofjew fand seit 1911 wachsende öffentliche Anerkennung als Pianist und Komponist. Er löste sich aus dem Bannkreis des akademischen Petersburger Unterrichts und studierte noch in Moskau bei Sergej Tanejew, dem Schüler und Nachfolger Tschaikowskij. Die Studien beendete Prokofjew 1914 mit drei Diplomen. Seine Mutter schickte ihn zur Belohnung auf Reisen. Er reiste nach London. Da sein Vater gestorben war, wurde Prokofjew vom Kriegsdienst befreit. 1915 in Rom Freundschaft mit dem 9 Jahre älteren Igor Strawinsky. Prokofjew ging nach Russland zurück und erlebte in Petersburg 1917 die Revolution, deren Ziele er bejahte. Er wurde vor die Wahl gestellt, in Russland zu bleiben und dort, als der damals repräsentativste Komponist der jungen Generation, im Sinne der Revolution zu wirken, oder, mit völliger Schaffensfreiheit, im Ausland zu leben. Er zog die zweite Möglichkeit vor und erhielt die Genehmigung der Regierung, über Moskau, Sibirien, Japan in die USA zu reisen. In New York hatte er grosse Erfolge. Er wurde als bedeutender Pianist bewundert. Seine aggressiven Kompositionen kamen in «Mode». Konzertreisen führten ihn in den Fernen Osten. Für Diaghileff komponiert er die Ballette «Le Chout» und «Pas d'Aciers». 1926 brachte Koussewitzkij in Boston Prokofjews 4. Sinfonie zur Aufführung. 1927 kehrte er zum erstenmal wieder in die UdSSR zurück und wurde hier als der führende Sowjetkomponist gefeiert. Neue Konzertreisen in Europa. 1929 Rückkehr in die UdSSR, 1933 wieder nach Amerika, wo er in New York auftrat und als Komponist gefeiert wurde. 1934 kehrte er, von Heimweh getrieben, endgültig in die UdSSR zurück und siedelte sich in Moskau an. Er komponiert sein Ballett «Romeo und Julia». 1936 veröffentlichte die Prawda Prokofjews Anerkennung des kulturpolitischen Parteiprogramms. In der Folgezeit komponierte er zahlreiche Werke aus politischen Anlässen. 1938 nochmals Konzertreisen in die USA. Während des 2. Weltkrieges Evakuierung Prokofjews 1941 nach Nalchik im Kaukasus, dann nach Tiflis, 1942 nach Alma Ata, 1943 nach Perm im Ural. Im Herbst 1944 kehrte er nach Moskau zurück. 1948 wurde er zusammen mit Dimitrij Schostakowitsch und Aram Chatchaturian öffentlich angeprangert, eine zu formalistische, volksfremde und westlich orientierte Musik zu schreiben. Prokofjew gab öffentlich seinen «Irrtum» zu. Gleichwohl wurden die Massregelungen im gleichen Jahr wiederholt. Die letzten Lebensjahre Prokofjews waren von seiner Herzkrankheit überschattet. Am 4. März 1953 starb er auf seinem Landsitz Nikolina Gora in der Nähe von Moskau.

Einige Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Wilhelm Shakespear. Von C. M. Wieland.

Der Vater unsers Dichters hatte eine Familie von zehn Kindern zu versorgen, und konnte also, bey einem mittelmässigen Vermögen, den ältesten zu nichts höherm als seiner eigenen Profession bestimmen; noch dachte er vermuthlich daran, dass sein Sohn Wilhelm von der Natur bestimmt seyn könnte, dereinst unter den grössten Dichtern aller Zeiten und Völker einen eigenen, von keinem Mitbewerber streitig gemachten und keinem Nachahmer zugangbaren Platz einzunehmen. Die Erziehung des jungen Shakespear war also den Einsichten eines ehrlichen Wollenhändlers, den Umständen eines kleinen Provincialstädtchens, und der Bestimmung zu dem väterlichen Gewerbe gemäss. Er wurde zwar eine Zeitlang in eine Freyschule geschickt, wo er, nach Gewohnheit der damaligen Zeiten, mit den Römischen und Griechischen Schriftstellern hätte Bekanntschaft machen können, und wo er vermuthlich alle das latein, das er wusste, gelernt hat: Allein, da er diese Schule allzufrühzeitig wieder verlassen musste, so wurden ihm auch alle die Gelegenheiten und Mittel entzogen, welche seinen Geist nach dem Modell eines Vigils oder Sophokles oder Tenrenz hätten bilden können; und das beste was er, aller Wahrscheinlichkeit nach, aus dieser Schule nach Hause brachte, war ein Chaos von griechischen und lateinischen Wörtern, von deren Bedeutung ihm zum Theil nur eine verworrene und wankende Erinnerung blieb; ein Umstand, der sehr vieles zu der grossen Freyheit beygetragen haben mag, welche sich unser Autor mit bemeldten Wörtern nimmt, und wodurch seine Diction von der Sprache eines jeden andern Englischen Schriftstellers eben so verschieden ist, als sie nicht selten einem Übersetzer, so sehr er sich dabey gemartert, unmöglich macht, die schönste Idee aus einem Ausdruck herauszuziehen, der ihr, gleich dem Zaubergewand, womit die eifersüchtige Dejanira dem Hercules ein verderbliches Geschenk machte, nicht abgezogen werden kann, ohne sie selbst zu verheren und zu vernichten.

Es ist mehr als eine blosser Vermuthung, dass es diesem kleinen Umstand, dem Mangel einer classischen Erziehung, zuzuschreiben ist, dass wir einen Shakespear haben. Freylich würde ein früher und vertrauter Umgang mit den unverbesserlichen Werken aus den Zeiten des Perikles und Augusts, seinen Geist gebildet, seine Phantasie mit Modellen, mit idealischen Schönheiten angefüllt, seinen Geschmack geläutert und fester gemacht, und seinen Werken eine Regelmässigkeit, eine Correction und Vollendung gegeben haben, die ihm izt mangelt; aber mit allen diesen Vortheilen würde er nicht mehr Shakespear gewesen seyn; nicht mehr der ursprüngliche Genie, der Sohn der Phantasie (wie ihn Milton nennt) dessen wilde Töne, gleich dem Waldgesang der freyen Nachtigall, die antwortenden Sayten unsers Herzens schneller und tiefer rühren, als das angelehrte künstliche Lied des eingebauerten Canarienvogels.

Das frühzeitige Studium der Alten bildet allerdings den Genie, aber es entwickelt ihn nicht; seine eignen Anstrengungen; die eigne Bearbeitung des Stoffs, den ihm die Natur zu Ideen und Modellen darbeut; ein immerwährendes Umdrehen um sich selbst (wenn anders dieser Ausdruck den Gedanken, den ich dabey habe, sichtbar macht); eigne Betrachtungen; scharfe Sin-



nen, als die Werkzeuge dazu; eine genaue Aufmerksamkeit auf die unmittelbaren Eindrücke, welche die Gegenstände auf ihn machen – das ist es, was den Genie entwickelt, was seine Nerven spannt und belebt, was ihm durch die reineste Nahrung, die er unmittelbar gleichsam aus der Brust der Natur zieht, zu diesem edeln Wuchs und zu dieser gesunden Fülle bringt, welche die wahren Genien so stark von den Nachahmern (selbst von denen, welche wirklich Genie haben) unterscheiden. Wäre Shakespears Genie, anstatt sich selbst und der Natur überlassen zu seyn, nach Mustern gebildet worden; und nach was für Mustern? Nach solchen, welche keine Hoffnung sie nur zu erreichen, geschweige zu übertreffen übrig lassen: Meynen wir, dass er diese Kühnheit behalten haben würde, die ihn oft über die Schranken selbst, welche die Natur unserm Geiste gesetzt hat, hinwegreißt? Meynen wir, wenn sein Gedächtnis mit Gemälden, Gedanken und Sprüchen aus den classischen Schriftstellern angefüllt gewesen wäre, er würde so reich an ursprünglichen Gedanken, an feinen Bemerkungen, eignen Wendungen, an Verknüpfungen von Ideen, die uns in dem nemlichen Augenblick durch ihre scheinbare Seltsamkeit befremden, und durch ihre Wahrheit zum Beyfall nöthigen, gewesen seyn; er würde so stark, mit so festen, mit so feurigen Zügen geschildert, er würde so viel neue Seiten in der Natur entdeckt, so viel neue und reiche Minen von Schönheiten aufgedigelt haben, welche er zum Theil noch roh, ungelütert und unabgeschliffen hingeworfen, und künftigen Thomsons und Richardsons zu bearbeiten überlassen; oder glauben wir, wenn er sich in seiner Jugend schon an die Manier der Alten gewöhnt hätte, er würde diese neue und schimmernden Farben gefunden haben, welche, in tausend bewundernswürdigen Stellen, seinen Gemälden so viel Stärke, ein so blühendes Leben, einen so zauberischen Firnis geben?

Man wird mir vielleicht einwenden, dass Milton und Thomson, die einzigen Englischen Dichter, (denn Young ist selbst ein Original) deren Genie mit dem Shakespearischen verwandt zu seyn scheint, durch das Studium der Griechischen und Römischen Modelle ihre Werke augenscheinlich zu einer grössern Vollkommenheit gebracht haben, ohne von dem schöpferischen Geist und dem Feuer der Einbildungskraft zu verlihren, wodurch sie sich über den grössersten Theil aller übrigen Dichter emporgeschwungen. Ich gebe als etwas unläugbares zu, dass diese Dichter durch den vertrauten Umgang mit den Alten gewonnen haben; aber so sie nichts dabey verlohren haben, ob sie, ohne dieselbe, bey mehr und grössern Fehlern, nicht einen grössern Grad natürlicher Stärke hätten erreichen können, ist eine andre Frage, die sich nicht so leicht ausmachen lässt.

Indessen bin ich weit entfernt, die Horazische Regel, *vos Exemplaria græca &c.* durch diese Betrachtung um ihr gegründetes Ansehen bringen zu wollen. Die Italiäner haben einen Dante, die Engländer einen Shakespear, welche beyde der Natur ungleich mehr als der Kunst und der Nachahmung zu danken haben. Es ist nicht zu erwarten, dass jemals viele ihres gleichen entstehen werden.

Hingegen ist sehr wahrscheinlich, dass der erste beste junge Mensch von Genie, der sich, um desto vollkommner in seiner Art zu werden, der Hülfsmittel der Gelehrsamkeit und der alten Muster entschlagen wollte, anstatt ein Shakespear zu werden,

weiter nichts als einen ausschweifenden Phantasten und Caricaturen-Mahler abgeben möchte. Die Frage ist hier überhaupt nur diese, ob es zu bedauern sey, dass Shakespear in seiner Jugend keiner gelehrten Erziehung genossen habe? Denn es ist falsch und bedarf keiner Wiederlegung, dass er die Alten gar nicht gekannt, und ihren Werken gar nichts zu danken habe. Man braucht nur seinen Cäsar und seinen Antonius und Cleopatra zu lesen, um sich von dem Gegentheil zu überzeugen. Doch bleibt gewiss, dass das wenige, was er von denselben aus ohnehin sehr unvollkommenen Übersetzungen gekannt haben mag, in die eigne Manier, die er sich bereits gemacht hatte, keinen merklichen Einfluss gehabt, und dass wir also seiner glüklichen Unwissenheit dafür verbunden sind, dass seine Werke (eben so gut als des alten Vaters Homers) selbst einen Theil dieser Natur ausmachen, welche der Dichter vorzüglich zu studieren hat, um seinen Werken das wahre eigenthümliche Leben zu geben, welches allein sie die häufigen Productionen des Wizes und der erzwingenden Kunst überdauern macht. (...)

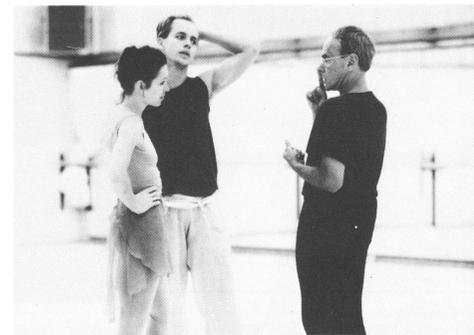
Das Gründlichste und Scharfsinnigste, was man über die Werke unsers Dichters überhaupt sagen kann, ist in der Vorrede des Herrn Pope gesagt, welche wird dem ersten Theil unsrer Übersetzung vorgesezt haben. Jedes absonderlich mit kritischem Auge untersucht, würde den reichsten Stoff zu feinen und zum theil neuen Bemerkungen und Betrachtungen dargeben, dieses wäre eine Arbeit, worzu wir einem oder dem andern von den Kunstrichtern, welche seit einigen Jahren zur Beförderung der schönsten Wissenschaften und Künste mit so vieler Geschiklichkeit als Erfolg gearbeitet haben, den Willen und die Musse wünschten. Vielleicht würde dieses das sicherste Mittel seyn, dem kläglichen Unwesen vorzubauen, welches einer von ihnen als eine vermuthliche folge unsrer Übersetzung vorhergesehen hat. Ich meines Orts, gestehe, dass ich nicht allzuwohl begreiffe, warum man sich so sehr von den besorglichen Missgeburten elender Nachahmer fürchten solle. Dass etliche Ballen Papier dabey zu Maculatur werden könnten, würde wohl das schlimmste seyn, was dem gemeinen Wesen dabey zugehen könnte.

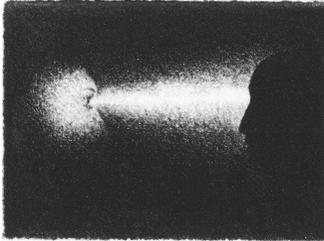
Hier mög es mir erlaubt seyn, über gewisse Beurtheilungen eine kleine Beschwerde zu führen, in denen mich dünkt, dass der Beurtheiler ein wenig hastiger zu Werke gegangen, als er gethan haben würde, wenn die Rede von der Arbeit eines seiner Freunde gewesen wäre. Ich habe tausendmal in diesem Ton urtheilen gehört; aber von Leuten, welche sich einbilden, in dem entscheidenden Ton eines Richters, von dem sich nicht appellieren lässt, über den ganzen Werth und Unwerth eines Buchs zu urtheilen, wenn sie es etliche Minuten lang durchblättern haben. Kunstrichter sollten bescheidner seyn. Es kann eine sehr gute Ursache haben, warum der Übersetzer eines Originals, welches bey vielen grossen Schönheiten eben so grosse Mängel hat, und überhaupt in Absicht des Ausdrucks roh, und incorrect ist, für gut findet es so zu übersetzen wie es ist. Sobald man ihn verschönern wollte, würde er aufhören Shakespear zu seyn. Man hat wirklich viel getan, wenn man ihn, wie der Beurtheiler uns eingesteht, «ziemlich getreu» übersetzt; der Criticus des ersten Bandes hat den Kennern beyder Sprachen mehr als eine Probe gegeben, dass dieses nicht so leicht sey als ta-

deln. Und sobald der Übersetzer auch nur ziemlich getreu ist, so muss er oft hart und ungeschmeidig seyn, oder er muss zaubern können. Dieses soll uns zu einem Beyspiel dienen, wie leicht ein Beurtheiler sich zuweilen selbst auf seinen Tadel antworten könnte, wenn er wollte. Doch ich gebe diesen Herrn meine Übersetzung, und alles was ich jemals drucken zu lassen die Schwachheit gehabt habe, von Herzen gerne preis; und verlange von ihnen keine Nachsicht für Fehler, welche – *aut incuria fudit, aut humanna cavit parum natura* – so angenehm es mir wäre, wenn sie (da es doch Leute genug giebt, an denen sie die kritische Strafgerechtigkeit ausüben können) von mir gänzlich schweigen, und mich mit ihrem Tadel wie mit ihrem Lob verschonen wollten, welches noch beleidigender klingt als jenes, so will ich ihnen das Vergnügen nicht zumuthen, dass sie sich des kleinen Vergnügens, mich bey jeder Gelegenheit ein wenig anzugrinsen, oder ihre kritischen Zähne gegen mich zu blöken, mir zu Lieb versagen sollten. *Fiat Justitia & pereat Mundus.* Hier gilt kein Ansehen der Person. Würde sich nicht jeder elende Scribent eben diese Freyheit ungestraft sündigen zu dürfen ausbitten; und wo blieben da alle die sinnreichen Wendungen, womit sie unter tausend von diesen armen Unglüklichen einem jeden auf eine eigne Art zu sagen wissen, dass er ein elender Scribent sey.

Es geschehe also, was unsern Obern und Richtern gefallen mag. Aber dass sie die Welt versichern, ich habe meine Zeit mit einer unnützlichen Arbeit verderbt, Shakespear hätte gar nicht übersetzt werden sollen, das ist mit ihrer Erlaubnis ein wenig hart, und ich gestehe, dass sie mir durch diesen Vorwurf da wehe gethan haben, wo ich am empfindlichsten bin.

Es ist wahr, sie sind an ihrem Ort auch nicht gänzlich zu verdenken, dass sie so ausgesprochen haben; denn es wäre doch so viel gewesen als mir einiges Verdienst zuzugestehen, wenn ich was Nützliches gethan hätte; und das ist ihnen nicht zuzumuthen. Hingegen werden sie auch mich keiner übertriebenen Empfindlichkeit beschuldigen können, dass ich einen Vorwurf, der meinen Lieblings-Autor so hart als mich selbst trifft, für ebenso unbillig halte, als er schmerzend ist. Ich war der Meynung, und bin es noch, dass Shakespear auch bloß als ein moralischer Schriftsteller betrachtet, (denn das ist doch, denke ich, ein jeder Schauspiel-Dichter) der besten einer sey, welche jemals gewesen sind; dass wenige das menschliche Herz besser gekannt und aufgedekt haben als er, dass wenige die Natur, in den manchfaltigen Scenen, mit so vieler Wahrheit schildern als er; dass wenige das *quid deceat, quid non?* und das *reddere personæ convenientia cuique* besser verstanden und ausgeübt haben; dass wenige Werke des Geistes in der Welt seyen, in welchen so viele gesunde Vernunft und gutes Herz, so viel Humanität, so viel tugendhafte und edle Gesinnungen, so viel lehrreiche practische Bemerkungen, und selbst so viele Modelle und *Exemplaria morum vitæque* zu finden wären; mit einem Wort, ich dachte, Shakespear sey um aller dieser Ursachen willen ein eben so nützlicher als angenehmer Schriftsteller.





Nachweise

Die Bühnenbildskizzen stellte uns freundlicherweise Tony Westwood zur Verfügung. – Stefan Holenstein fotografierte auf den Proben. – Marco Aeschmann schrieb seinen Beitrag für dieses Heft. – Julia Kristevas Anmerkungen entnehmen wir ihrem Buch «Geschichten von der Liebe», das 1989 im Suhrkamp-Verlag Frankfurt am Main erschien. – Christoph Martin Wielands Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Wilhelm Shakespear sind nachgedruckt im «Almanach der KRATERBibliothek», Das erste Jahr, verlegt bei Franz Greno, Nördlingen 1986. – Ulrich Burkhardt ist der Verfasser des Lebensabrisses von Sergej Prokofjew im Programmheft «Die Liebe zu den drei Orangen» am Staatstheater Kassel 1989. – Das Frontispiz verwendet eine Zeichnung von Markus Roetz aus den Notizbüchern 1974.

Impressum

Herausgeber: Theater Basel, Postfach, 4010 Basel. Direktion: Frank Baumbauer.
Redaktion: Albrecht Puhmann. Mitarbeit: Marco Aeschmann. Gestaltung:
Stalder & Suter. Inserate: Pascale Meyer. Herstellung: Birkhäuser+GBC AG.
Das Programmheft erscheint alle vierzehn Tage. Heft Nr. 3



Wir setzen uns dafür ein, dass es nur auf der Bühne, jedoch nicht auf den Strassen, ein **THEATER** gibt.
Eine Million Mitglieder geben uns die Kraft dazu.
Sie auch?



Touring-Club der Schweiz
Sektion beider Basel
Postfach
4414 Füllinsdorf

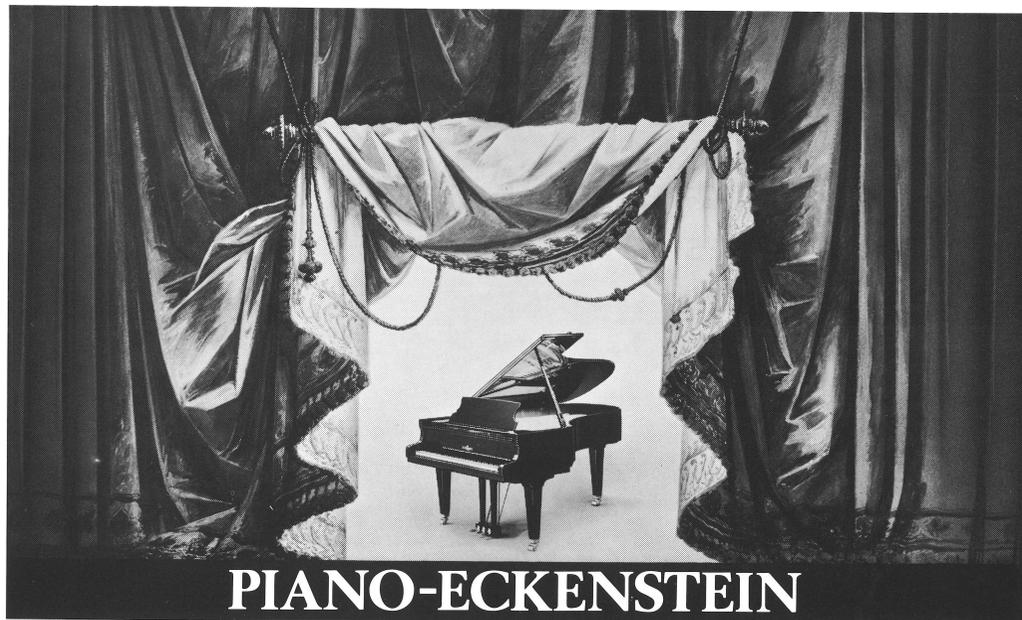
WAS AUCH EINER REVISION BEDARF,
IST DIE MEINUNG ÜBER DIESE.

S T G
Schweizerische Treuhandgesellschaft



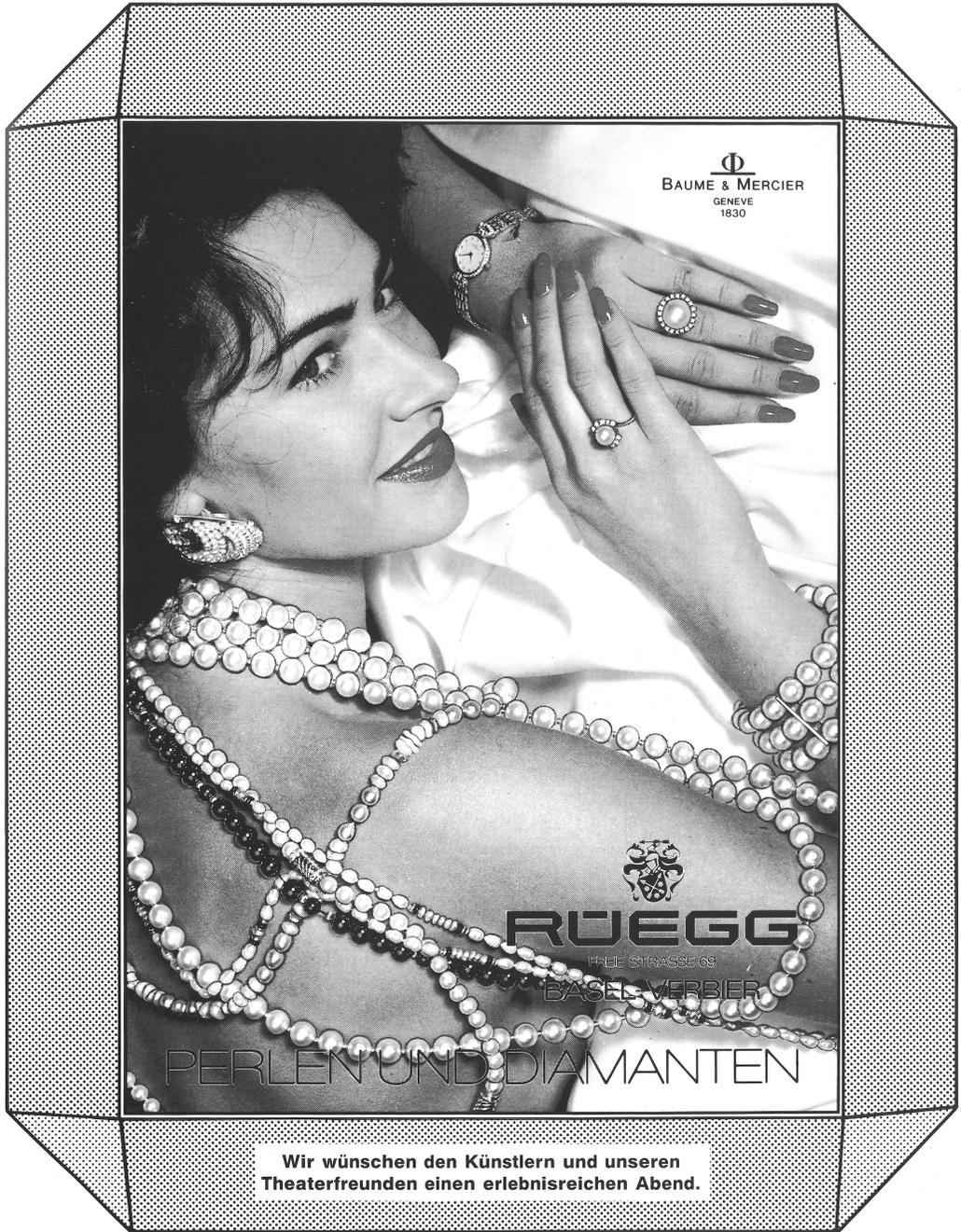
**Boutique für
Grosse Grössen**

Steinenbachgässlein 30
(Zugang: Steinenvorstadt-Passage
gegenüber Kino Küchlin)
4051 Basel, Telefon 061-22 57 87



PIANO-ECKENSTEIN

Leonhardsgraben 48 · 4051 Basel · Tel. 061-257790



BAUME & MERCIER
GENÈVE
1830

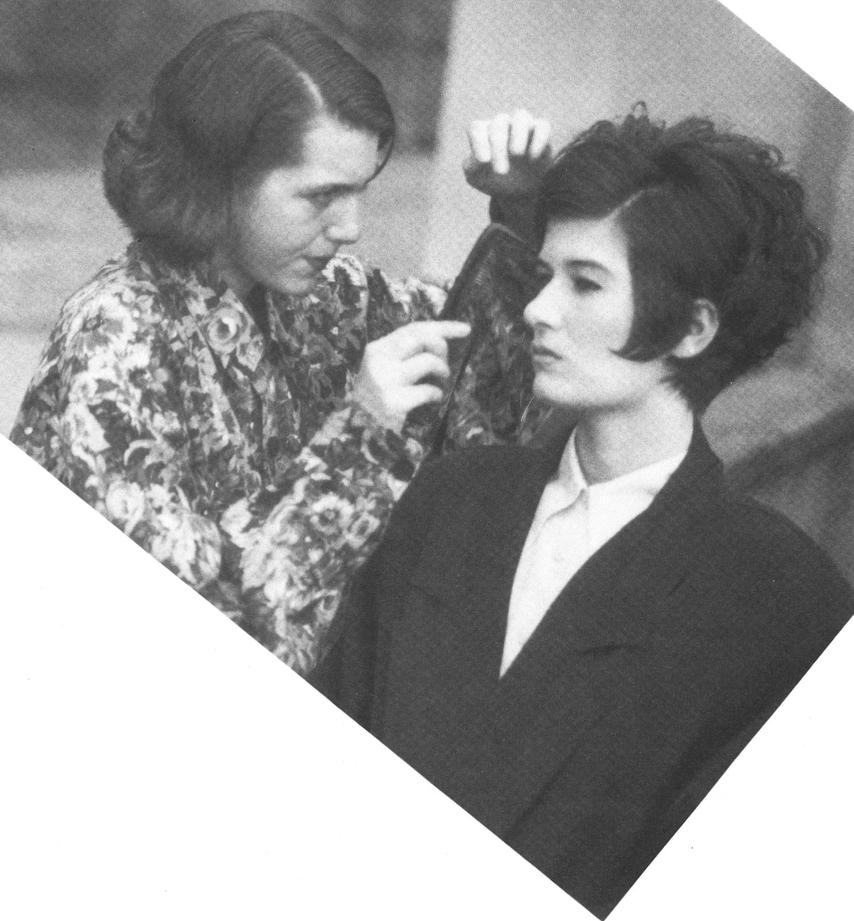
RUEGG
HILFE STRASSE 69
BASEL VERBIEB

PERLEN UND DIAMANTEN

Wir wünschen den Künstlern und unseren
Theaterfreunden einen erlebnisreichen Abend.

LÜDI COIFFURE

BARFÜSSERGASSE 4 / FREIE STRASSE
TEL: 23 34 43



Auf Tasteninstrumenten spielen wir die erste Geige.

*Flügel
Pianos
Historische
Tasteninstrumente
Kirchenorgeln*

*Fachliche
Beratung*

*Stimmungen
Reparaturen*

Miete/Kauf



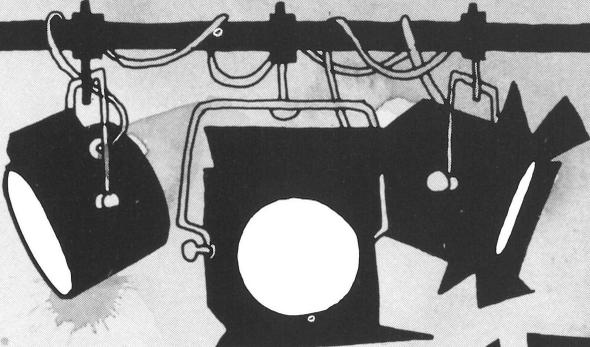
Theaterpassage, Theaterstr. 7
4001 Basel, Tel. 061 23 28 68

*Orgeln
Keyboards
Synthesizer
Digital-Pianos
MIDI Systeme
Profi-Instrumente*

*Music + Computer
Music-Software*

Fachliche Beratung

*Orgel- und
Keyboardschule*



THEATER

000
000

000
000

0/0
0/0

000
000

Viel
Vergnügen!

000
000

**BASLER
KANTONALBANK**

