



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ich feg den Staub aus dieser Welt“
– Jürgen Gosch inszeniert Shakespeare

Verfasser

Andreas Knabl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehner

Inhaltsverzeichnis

	Danksagung	5
1.	Einleitung	7
2.	WAS IHR WOLLT	11
2.1.	Raum und Bühne	13
2.1.1.	Der Schauplatz „Illyrien“	13
2.1.2.	The first Night of <i>Twelfth Night</i> ?	14
2.1.3.	Pralinenschachtel hochkant - Illyrien nach Schütz	16
	• Spiegel, Musik und Melancholie	17
	• Einflüsse aus der Bildenden Kunst I: Cy Twombly	20
	• Neue Räume: Pausenumbau und Malvolios Verlies	22
2.2.	Kostüm und Maske	25
2.2.1.	Kostüm und sozialer Status	25
2.2.2.	Zwillinge auf der Bühne	27
2.2.3.	Malvolios gelbe Strümpfe	29
2.3.	Schlüsselszenen	32
2.3.1.	Die Exposition - „Paint it, black!“	32
2.3.2.	Violas stürmische Überfahrt	37
2.4.	Figurenanalyse	40
2.4.1.	Feste, der Clown	41
2.4.2.	Feste, der Schauspieler	43
2.4.3.	Feste, der Sänger	45
3.	EIN SOMMERNACHTSTRAUM	47
3.1.	Raum und Bühne	49
3.1.1.	Biographischer Exkurs I: Jürgen Gosch und der <i>Sommernachtstraum</i>	49
3.1.2.	Biographischer Exkurs II: Max Reinhardt und der <i>Sommernachtstraum</i>	51
3.1.3.	Stadt, Land, Wald - Die Berliner Schütz-Welt	54
	• Der Hof des Theseus	56
	• Die Welt der Handwerker	61
	• Der Wald von Athen	62
3.2.	Kostüm und Maske	65
3.2.1.	Die Herrscher	66
3.2.2.	Die Liebenden	69
3.2.3.	Die Handwerker	71

3.3.	Schlüsselszenen	75
3.3.1.	Die Exposition – Küsse und Bisse	75
3.3.2.	Die Liebestragödie um Pyramus und Thisbe	78
3.4.	Figurenanalyse	86
3.4.1.	Zettel, der Weber	86
3.4.2.	Zettel, der Esel	87
3.4.3.	Zettel, der Heldendarsteller	90
4.	MACBETH	91
4.1.	Raum und Bühne	93
4.1.1.	Biographischer Exkurs III: <i>Macbeth</i> als Jürgen Goschs Schicksalstragödie	93
4.1.2.	Biographischer Exkurs IV: „Ist das noch Kunst?“	96
4.1.3.	Luftschlösser und Donnerbalken – Schütz-Schottland	100
	• Luftschlösser	102
	• Die Hexenküche von Forres	104
	• Der Wald von Birnam	106
4.2.	Kostüm und Maske	109
4.2.1.	Ladylike – Über männliche Weiblichkeit	110
4.2.2.	Nackte Haut und „ein ganz besondrer Saft“	113
4.2.3.	Einflüsse aus der Bildenden Kunst II: Lucian Freud	115
4.3.	Schlüsselszenen	119
4.3.1.	Ausgezogen, eingefroren, weggeschaut – Szenenreihen	119
4.4.	Figurenanalyse	125
4.4.1.	Ernst Stötzner, die Hexe	125
4.4.2.	Ernst Stötzner, der König	126
4.4.3.	Ernst Stötzner, der Mörder	129
5.	Conclusio	131
6.	Bibliographie	134
	Abstract	143
	Curriculum vitae	145

Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei **meinen Eltern** bedanken, die meine Interessen immer gefördert haben und deren unermüdliche und großzügige Unterstützung mein Studium und viele andere schöne Dinge in meinem Leben erst ermöglicht haben.

Ich danke auch **Prof. Dr. Michael Gissenwehler**, dessen Lehrveranstaltungen über Theaterformen der Antike, chinesisches Gegenwartstheater, Shakespeare und Oscar Wilde einige Höhepunkte meines Studiums dargestellt haben. Seine darin spürbare Begeisterung für Theater war es auch, die mich dazu bewogen hat, die vorliegende Arbeit mit ihm als Betreuer zu verfassen.

Ein letzter Dank sei an dieser Stelle an **Jürgen Gosch** selbst gerichtet – ich durfte im Frühling 2009 die Proben zu Roland Schimmelpfennigs *Idomeneus* am Deutschen Theater Berlin als Regiehospitant begleiten. Dabei habe ich Herrn Gosch nicht nur als beeindruckenden Künstler, sondern auch als freundlichen, offenen und humorvollen Menschen kennen gelernt. Und dafür bin ich ihm sehr, sehr dankbar.



„Das Wunderbare an **Shakespeare** ist ja, dass die Sprache eine sehr körperliche ist. Es ist eine Sprache, die den Körper des Schauspielers herausfordert und beansprucht.“

JÜRGEN GOSCH

1. Einleitung

1978 veröffentlichen Ralph Berry und Christian Jauslin in Basel ein schmales Büchlein mit dem Titel *Shakespeare inszenieren*, in dem sie Gespräche mit großen Regiepersönlichkeiten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts versammeln, deren Inszenierungen Meilensteine in der modernen Shakespeare-Rezeption bedeuten.¹ So kommen darin etwa Peter Brook, Trevor Nunn, Giorgio Strehler oder Peter Zadek zu Wort, um über ihre künstlerischen Annäherungen an das Werk des Elisabethaners zu sprechen. Neben ihrer zeitlosen politischen und philosophischen Relevanz erscheinen ihnen die Dramen Shakespeares auch auf der Suche nach neuen Formen der Schauspielkunst und der Bühnenästhetik als die größte Herausforderung, die ein Dichter je an das Theater gestellt hat.

1978 ist auch das Jahr, in dem ein unbekannter junger Regisseur aus der deutschen Provinz an Fritz Marquardts Volksbühne in Ostberlin erstmals von sich reden macht. Seine Version von Georg Büchners *Leonce und Lena* wird eine hochpolitische Veranstaltung, deren Figuren durch vernagelte Fenster einen Blick in das ihnen vorenthaltene bessere Leben werfen möchten. „In der Republik, die ihren Bürgern den Ausblick vernagelte, war der Aufführung kein langes Leben beschieden“² und der junge Mann zog nach Westdeutschland, um sich dort in Hannover, Bremen und Köln als Regisseur einen Namen zu machen.

Dieses Vorhaben ist dem jungen Mann geglückt – Jürgen Gosch hat sich über die Jahre zu einem der gefragtesten Regisseure seiner Generation entwickelt und im Laufe seiner Karriere mehrmals höchst erfolgreich, aber auch nie unumstritten Shakespeare inszeniert. Die vorliegende Arbeit möchte daher die Fragen von Berry und Jauslin aufgreifen und mit drei Inszenierungen von Jürgen Gosch und seinem Bühnen- und Kostümbildner Johannes Schütz einen Weg der jüngeren Shakespeare-Rezeption aus dem 21. Jahrhundert vorstellen. Dabei sollen nicht nur Lesart, Schauspielerführung und Ausstattungästhetik besprochen werden,

¹ Ralph Berry u. Christian Jauslin: *Shakespeare inszenieren*. Basel: Ulrike Jauslin Verlag, 1978.

² Michael Eberth: *Die Kunst der Entfesselung. Über den Regisseur Jürgen Gosch*. In: *Salzburger Festspiele* (Hrsg.): *Die Möwe. Die Bakchen. Oedipus*. Salzburg: Eigenverlag, 2009. S. 27-31. Hier S. 28.

sondern es soll auch von den Gegebenheiten und Traditionen des Theaters zur Zeit Shakespeares die Rede sein, die Gosch und Schütz immer wieder aufgreifen, um sie zu zitieren oder durch Variationen ins Hier und Jetzt zu holen.

Ein Vorbild für die Konzeption dieser Arbeit war Yvonne Poppeks große Studie über Dieter Dorns Münchner Shakespeare-Interpretationen³, in der zum ersten Mal eine ganze Inszenierungsreihe analysiert wurde, die es in weiterer Folge ermöglichte, aus dem direkten Vergleich gewisse stilistische Merkmale Dorns im Umgang mit Shakespeare auszumachen. Während Poppek ein neues Modell der Aufführungsanalyse vorlegen möchte, versteht sich die vorliegende Arbeit als ein Beitrag zur jüngeren Theatergeschichte, in dem auf aufführungsanalytische Formalismen weitgehend verzichtet wird, um stattdessen Ausschnitte aus Jürgen Goschs bisher von der Theaterwissenschaft weitgehend vernachlässigter Arbeit in möglichst präziser Sprache nachvollziehbar und erlebbar zu machen. Daher soll als grundlegende Methodik zur Darstellung dieser Inszenierungen lediglich der Fragenkatalog zur Inszenierungsanalyse nach Pavis⁴ festgelegt werden, der es durch seine offene Form ermöglicht, genauer auf die Besonderheiten der einzelnen Inszenierungen einzugehen.

In den drei Hauptkapiteln werden Jürgen Goschs Inszenierungen *Was ihr wollt* (Düsseldorfer Schauspielhaus, 2007), *Ein Sommernachtstraum* (Deutsches Theater Berlin, 2007) und *Macbeth* (Düsseldorfer Schauspielhaus, 2005) besprochen, wobei sich die Arbeit die Freiheit nimmt, sie nicht in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung vorzustellen. Eine solche Entscheidung mag an dieser Stelle verwundern, doch lässt sie sich aus dem Aufbau der Stücke erklären – während *Ein Sommernachtstraum* und *Macbeth* über zahlreiche Schauplätze und Figuren verfügen, handelt es sich bei dem von Gosch zuletzt inszenierten *Was ihr wollt* um eine Komödie mit einer einfachen dramaturgischen Grundstruktur, aus der sich auch die Mittel der Inszenierung ergeben. Daher erscheint die Aufführung

³ Yvonne Poppek: Was ist ein Dorn? Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn. München: Herbert Utz Verlag, 2006 (= Münchner Universitätsschriften Theaterwissenschaft; 10).

⁴ Vgl. Christopher Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Schmidt, 1999. S. 89.

von *Was ihr wollt* in der Aneinanderreihung der drei Inszenierungen als der Ausgangspunkt einer Theatersprache, die sich über den *Sommernachtstraum* weiterentwickelt und in *Macbeth* einen radikalen Höhepunkt erreicht.

Als wissenschaftliche Grundlagen zu Shakespeare werden in dieser Arbeit vor allem die jüngeren Studien von Harold Bloom und Stephen Greenblatt, sowie die archaische *Sommernachtstraum*-Interpretation von Jan Kott verwendet.

Jede Aufführungsbesprechung besteht aus vier Teilkapiteln. Am Anfang von *Was ihr wollt* werden im Kapitel „Raum und Bühne“ der Schauplatz „Illyrien“ und die Ausstattung der vermeintlichen Uraufführung vorgestellt. Da Shakespeare diese Komödie für einen Staatsbesuch geschrieben haben soll, versucht er darin auch das Lebensgefühl seiner Nation vorzustellen, was Johannes Schütz innerhalb der Bühne auf mehrere Sinnesebenen zu übersetzen versucht. Ein Exkurs stellt die Arbeiten des Bildenden Künstlers Cy Twombly vor, die Gosch und Schütz bei der Planung ihres Illyriens stark beeinflusst haben dürften. Der zweite Abschnitt befasst sich mit den Zeichen „Kostüm und Maske“, stellt die Kleider der Figuren mit ihrem sozialen Status in Zusammenhang, erörtert das textimmanente Motiv der Zwillinge und die besondere Kostümierung, mit der Malvolio Olivias Herz zu gewinnen hofft. Die „Schlüsselszenen“ im dritten Teil betreffen die Einführung der Figuren Orsino, Olivia und Viola und das abschließende vierte Kapitel der „Figurenanalyse“ versucht die szenischen Höhepunkte der Narrenfigur Feste in Worte zu fassen.

Als Ausgangspunkt für den *Sommernachtstraum* dient ein Blick in den „Raum“ der Geschichte des Deutschen Theaters, wo Jürgen Gosch die Komödie schon einmal inszeniert hat und wo Max Reinhardt durch seine Inszenierung hundert Jahre zuvor ein wahres Theaterwunder vollbracht hat. Im Anschluss daran wird die Frage gestellt, wie Gosch und Schütz auf einer fast leeren Bühne die drei Welten der Herrscher, der Handwerker und der Elfen umsetzen. „Kostüm und Maske“ beschäftigen sich ebenfalls mit diesen unterschiedlichen Sphären und als „Schlüsselszenen“ werden die erste Begegnung von Theseus und Hippolyta, sowie die Theateraufführung der Handwerker präsentiert. Abgeschlossen wird

dieser Teil durch eine genauere Beschäftigung mit der Figur des Webers Zettel, der an diesem Abend als Handwerker, Liebhaber und Heldendarsteller in Erscheinung tritt.

Die Betrachtungen zu *Macbeth* eröffnen zwei Exkurse über die schicksalshafte Bedeutung dieser Tragödie innerhalb von Jürgen Goschs Biographie. 1988 ist seine Inszenierung an der Berliner Schaubühne ein so großer Misserfolg, dass er das Direktorium verlassen muss und 2005 macht ihn die Neuinszenierung am Düsseldorfer Schauspielhaus zum Kultregisseur. Es folgt eine Erörterung der Problematik der zahlreichen Schauplatzwechsel und im Kapitel „Kostüm und Maske“ stehen die Darstellung der Frauenfiguren durch männliche Schauspieler, die Haut als nichttextiles Kostüm und ein Exkurs über die Aktmalerei Lucian Freuds im Mittelpunkt, auf die Jürgen Gosch einige Male verwiesen hat. Anstelle zweier „Schlüsselszenen“ werden die ersten vier Szenen der Aufführung als Sequenz vorgestellt, um den Rhythmus der Inszenierung erfassen zu können. Die abschließende Figurenanalyse stellt den Schauspieler Ernst Stötzner in drei unterschiedlichen Rollen vor: als Hexe, als König und als Mörder.

In der Conclusio werden schließlich die wichtigsten Ergebnisse der einzelnen Untersuchungen noch einmal gebündelt präsentiert, um manche stilistische Merkmale einer Shakespeare-Inszenierung von Gosch und Schütz benennen zu können.

Seitdem der junge Jürgen Gosch 1978 Büchner inszeniert hat, ist viel passiert. Erfolgreich waren seine Arbeiten nicht immer, aber eines ist ihm dabei stets gelungen – er hat polarisiert, bestehende Sehgewohnheiten durcheinander gebracht und so neue Blicke auf Werke der Weltliteratur ermöglicht, von denen alle meinten, sie besonders gut zu kennen. Daher steht am Anfang dieser Arbeit, als Leitspruch für alle Inszenierungen von Jürgen Gosch auch der letzte Satz des Puck aus dem *Sommernachtstraum*: „Ich feg den Staub aus dieser Welt.“

ZWEITENS

WAS IHR WOLLT

(Düsseldorfer Schauspielhaus, 2007)



„Alle **Töne** klingen in diesem einzigen Werke an, Posse und Spaß werden nicht verschmäht, das Niedrige selbst berührt und angedeutet, aber ebenso das Poetische, die Sehnsucht, die **Töne** der Liebe, und dabei so viel dichterischer Eigensinn, Tollheit, Weisheit, feiner Scherz und tiefsinnige Gedanken in der Gaukelei, daß das Poem **wie ein großer vielfarbiger Schmetterling durch reine blaue Luft flattert, der Sonne und den buntfarbigen Blumen seinen goldenen Glanz entgegenspiegelt**, und wer ihn haschen will, um ihn näher zu betrachten, hüte sich nur, vom leichten Duft des zartesten Blütenstaubes etwas abzustreifen, weil der kleinste Verlust die wie in Luft hingehauchte Schönheit schon verdirbt.“

LUDWIG TIECK

WAS IHR WOLLT

Deutsch von Angela Schanelec

Inszenierung	Jürgen Gosch
Bühne und Kostüme	Johannes Schütz
Licht.....	Franz David
Dramaturgie.....	Christine Besier
Orsino , Herzog von Illyrien.....	Guntram Brattia
Viola , später verkleidet als Cesario	Katharina Lorenz
Sebastian , ihr Zwillingsbruder.....	Ilja Niederkirchner
Kapitän eines gesunkenen Schiffes, Violas Retter;	
Antonio , ein anderer Kapitän, Sebastians Retter	Rainer Galke
Olivia , eine Gräfin	Kathleen Morgeneyer
Maria	Claudia Hübbecker
Malvolio	Fritz Schediwy
Sir Toby Belch	Michael Abendroth
Sir Andrew Arguecheek	Matthias Leja
Fabian	Götz Schulte
Clown	Horst Mendroch
Regieassistentz.....	Daniela Löffler
Bühnenbildassistentz	Daniel Gantz
Kostümassistentz.....	Sabine Thoss

Premiere am 19. Oktober 2007 im Düsseldorfer Schauspielhaus (Großes Haus)

Aufführungsdauer: ca. 4 Stunden, eine Pause

Aufführungsrechte: Verlag der Autoren, Frankfurt am Main

2.1. Raum und Bühne

2.1.1. Der Schauplatz „Illyrien“

Shakespeares Illyrien, schreibt Ulrich Suerbaum, ist „ein friedliches, pastorales Land, eine Art Arkadien. Es ist ein Land der Muße, in dem es weder Politik noch Arbeit gibt. Man lebt von der Musik, dem Trinken und vor allem von der Liebe“⁵. Das tatsächliche Illyrien der Antike erstreckte sich über die östliche Adriaküste, also etwa Albanien, Kroatien und Dalmatien.⁶ In unserem heutigen Sprachgebrauch kommt Illyrien noch in der Meteorologie vor: Teile Kärntens, der Süden der Steiermark und das Südburgenland befinden sich in der „Illyrischen Klimazone“, die durch viele Sonnentage, milden Herbst und starke Niederschläge und Stürme während der Wintermonate gekennzeichnet ist.

Allerdings darf mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sich Shakespeare selbst niemals in dieser Region aufgehalten hat und dass die Wahl dieses Schauplatzes durch die – im wesentlichen von den Arbeiten des Plautus beeinflusste – Tradition der Verwechslungskomödien beeinflusst wurde⁷, die nicht selten in fernen Küstenregionen spielen, damit die Verwirrung stiftenden Fremden ohne größeren dramaturgischen Aufwand eingeführt werden können. Es geht also nicht um geographische oder historische Präzision, sondern um „atmosphärische Vergegenwärtigung einer recht ambivalenten Gegend, die sich als ‚verkehrte Welt‘ erweist.“⁸ Die Schauplätze der einzelnen Szenen kommuniziert Shakespeare bekanntlich nicht über Regiebemerkungen, sondern legt sie seinen Figuren direkt in den Mund, sodass sich die Anforderungen an die Bühne direkt aus dem gesprochenen Text ergeben.

⁵ Ulrich Suerbaum: Der Shakespeare-Führer. Stuttgart: Reclam, 2006 (= RUB; 17663). S. 157.

⁶ Konrad Ziegler u. Walther Sontheimer: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Band 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. S. 1368.

⁷ Vgl. Ina Schabert (Hrsg.): Shakespeare Handbuch. Stuttgart: Kröner, 2009. S. 51f.

⁸ Christa Jahnsen: Was ihr wollt: Liebeswirrwarr, Melancholie und Schabernack in der *Zwölften Nacht*. In: William Shakespeare: Was ihr wollt. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. S. 270-292. Hier S. 275.

Im Falle von *Was ihr wollt* führt eine genaue Lektüre zur folgenden Aufteilung: Zwölf der insgesamt achtzehn Szenen spielen auf Olivias Anwesen mit Garten, drei im Palast Orsinos, zwei an der Küste und eine auf offener Straße. Bedenkt man dabei die tendenziell sparsame elisabethanische Bühnenausstattung, kann man davon ausgehen, dass die Anzahl der optisch deutlich unterschiedenen Schauplätze noch geringer war.

2.1.2. The first Night of *Twelfth Night*?

Der Amerikaner Leslie Hotson versuchte Ende der 1950er Jahre durch eine Vielzahl unterschiedlichster Dokumente und Quellen *The first Night of Twelfth Night* im Detail zu rekonstruieren. Er sieht das Drama als ein Auftragswerk der Königin für den Besuch des italienischen Fürsten Don Virginio Orsino zum Jahreswechsel zwischen 1600 und 1601 an, das als Höhepunkt der dafür ausgerichteten Feierlichkeiten am Dreikönigstag uraufgeführt wurde.⁹ Zahlreiche jüngere Publikationen sprechen sich gegen Hotsons These aus¹⁰, allerdings soll im Rahmen der vorliegenden Untersuchung lediglich die erste vermeintliche Raumlösung für *Was ihr wollt* vorgestellt werden: Die Aufführung fand im königlichen Palast von Whitehall statt und gespielt wurde nicht auf einer Bühne, sondern „on the floor of the hall, which has just been cleared of dancers.“¹¹

Bemerkenswert an diesem Rekonstruktionsversuch ist vor allem die Tatsache, dass zwei der vier Schauplätze des Stücks – nämlich die Küste und die offene Straße – ausgespart wurden und lediglich zwei *mansions*¹², zwei zeltartige Häuschen in minimalem Ausmaß, die Häuser von Olivia und Orsino vorstellten. Diese gerade einmal mannshohen Aufbauten haben jeweils mehrere, durch Vorhänge drapierte Ein- und Ausgänge, um den Figuren unterschiedliche Möglichkeiten für Auftritte und Abgänge zu bieten¹³ und sind mit einem

⁹ Vgl. Leslie Hotson: *The first Night of Twelfth Night*. London: Rupert Hart Davies, 1954. S. 11ff.

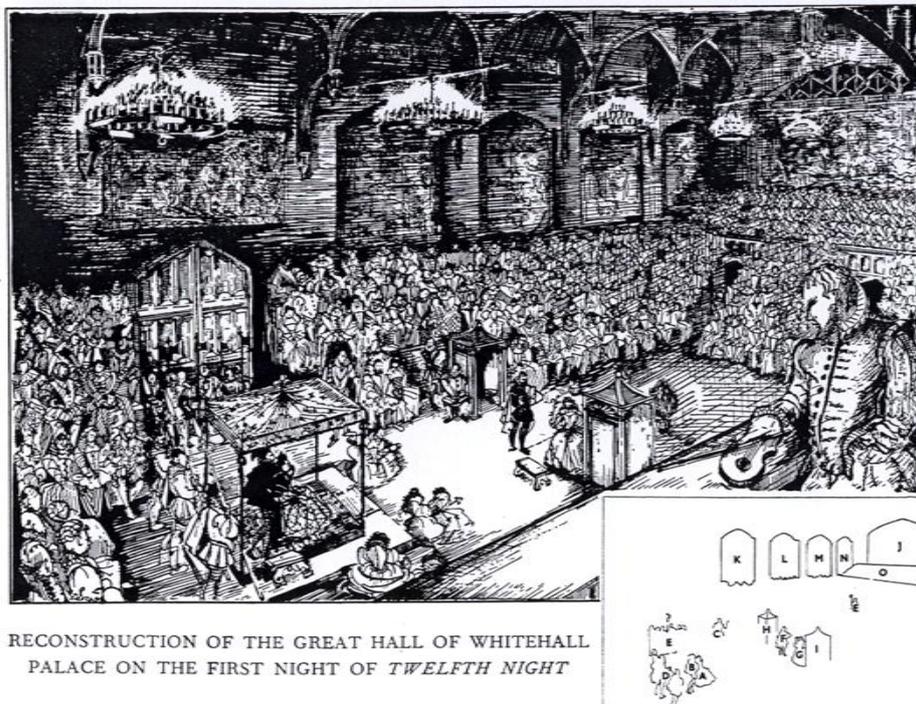
¹⁰ Vgl. Michael Pennington: *Twelfth Night. A User's Guide*. London: Nick Hern Books, 2000. S. 7.

¹¹ Hotson: *The first Night of Twelfth Night*, aaO. S. 139.

¹² Vgl. Schabert: *Shakespeare Handbuch*, aaO. S. 89.

¹³ Vgl. Alfred Günther: *Shakespeare I. Velber bei Hannover*: Friedrich Verlag, 1965. (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters; 1) S. 27.

gewissen Abstand von einander aufgestellt, sodass eine Art Simultanbühne entsteht. Ansonsten befinden sich auf dieser Spielfläche nur noch eine Bank und eine Topfpflanze, die als Andeutung für die Außenräume dienen dürften:



RECONSTRUCTION OF THE GREAT HALL OF WHITEHALL PALACE ON THE FIRST NIGHT OF *TWELFTH NIGHT*

This perspective view is seen from the musicians' gallery in the south-east window.

KEY

- A. Queen Elizabeth
- B. Don Virgilio Orsino
- C. Lord Hunsdon, Lord Chamberlain
- D. The Gentlemen Pensioners
- E. The Yeomen of the Guard
- F. Orsino
- G. Olivia
- H. Orsino's house
- I. Olivia's house
- J. North clerestory window, blocked with tapestry
- K, L, M, N. Bay windows, blocked with tapestries
- O. Public gallery beyond the permanent screen

Perspektivisch laufen alle Sichtlinien im vorderen Teil der Halle zusammen, wo sich auf einem Podest ein Baldachin befindet, unter dem Elizabeth I. und ihr hoher Besuch Platz genommen haben. Der übrige Hofstaat, der der Aufführung beiwohnt, ist um die gesamte Spielfläche gruppiert, sodass das Bühnengeschehen von allen Seiten aus eingesehen werden kann.

Eine so schlichte Lösung ist auch aus heutiger Sicht nachvollziehbar, denn

„die Liebesbeziehungen und Werbungsaktivitäten sind so mannigfaltig und verwirrend, dass es eines straffen Ordnungsschemas bedarf, um die Bühnengesellschaft durchschaubar zu halten. Shakespeare verwendet, wie er es oft tut, das aus der antiken Komödie stammende Zwei-Häuser-Schema.“¹⁴

¹⁴ Suerbaum: Der Shakespeare-Führer, aaO. S. 157.

2.1.3. Pralinenschachtel hochkant – Illyrien nach Johannes Schütz

Jürgen Gosch und sein Bühnenbildner Johannes Schütz haben sich für ihre Umsetzung von *Was ihr wollt* eine durchgehende Grundraumlösung ausgedacht: Auf der Bühne des Düsseldorfer Schauspielhauses, die durch keinen Vorhang verdeckt wird und von dem Saallicht, bei dem die Zuschauer den Raum betreten, beleuchtet wird, steht ein Kasten aus goldenen bzw. kupferfarbenen Platten, dessen Abmessungen der Höhe und der Breite des Bühnenportals entsprechen. Er ist ungefähr zweieinhalb bis drei Meter tief, in Richtung Schnürboden durch eine eingezogene Decke aus den gleichen Platten abgeschlossen und besitzt eine leicht in Richtung Zuschauerraum geneigte Rückwand, sodass der Raum aussieht „wie eine hochkant gekippte Pralinenschachtel.“¹⁵ Die Rampe verläuft nicht schnurgerade von links nach rechts, sondern zeichnet einen Bogen, dessen Krümmung der Anordnung der Sitzreihen entspricht. Auf beiden Seiten des Portals gibt es Auftritts- und Abgangsmöglichkeiten.

Bei der weiteren Betrachtung der Bühne sind am Boden drei Felder aus mehreren kleinen Bohrlöchern zu erkennen. Gemeinsam mit der Ausstattung der Bestuhlung der ersten Sitzreihe – Schonbezüge aus strapazierfähigem, grobem blauem Stoff und darüber gehängte Bademäntel und Frotteetücher – ist rasch klar, dass Wasser und andere Flüssigkeiten eine große Rolle in Jürgen Goschs Inszenierung spielen werden. Verstärkt wird diese Annahme auch dadurch, dass sich vor und auf den Sitzen dieser ersten Reihe eine beträchtliche Anzahl mit Wasser gefüllter Eimer und Wannen befindet und dazwischen immer wieder einzelne Requisiten, die jedoch noch nicht sichtbar sind, da sie sich in schützenden Plastiktüten befinden. Unverhüllt sind lediglich elf Plastikflaschen mit Trinkwasser, für jeden der beteiligten Schauspieler eine.

Alle genannten Gegenstände befinden sich aber außerhalb des vergoldeten Bühnenkastens, der durch seine scharfen Konturen den Spiel- und Aktionsraum deutlich begrenzt. Da sich weder Möbel, Requisiten oder Versatzstücke in diesem

¹⁵ Christian Bos: „Begossene Pudel in leeren Pralinenschachteln“. In: *Kölner Stadtanzeiger*, 23. Oktober 2007.

Bereich befinden, ist das räumliche Angebot für die Aktion der Schauspieler besonders groß. Damit entfernt sich das Duo Gosch und Schütz noch weiter von den vier textimmanenten Schauplätzen des Stücks und der Lösung mit den zwei Häusern in der von Hotson rekonstruierten vermeintlichen Uraufführung. Dennoch wird das der Fantasie Shakespeares entsprungene Illyrien auf mehreren Sinnesebenen dargestellt:

- **Spiegel, Musik und Melancholie**

Einerseits wurde für die einzelnen goldenen Plattensegmente, aus denen der Bühnenraum zusammengesetzt ist, ein Material mit einer schimmernden Oberfläche gewählt, sodass die Bühne für Schauspieler und Zuschauer gleichsam zum **Spiegel** wird. Der Zuschauer sieht nicht nur die Darsteller von mehreren Seiten, sondern nimmt auch sein eigenes Abbild und das seiner Sitznachbarn als Teil der Bühnendekoration wahr. Mit dem Einsatz dieses Spiegeleffektes zitieren Gosch und Schütz eine besondere materielle Errungenschaft der Renaissance, die eine beträchtliche Verfeinerung der optischen Sinneswahrnehmung mit sich brachte: Während nämlich im Mittelalter lediglich schwach schimmerndes Metall für dumpfe Spiegelbilder sorgte, entdeckte man im Venedig des 16. Jahrhunderts das Spiegelglas und war somit zu einer klaren, scharfen und realen Abbildung der Realität imstande.¹⁶ Zusätzlich war der Spiegel eine sehr gängige Metapher für zahlreiche Ordnungssysteme, ganz egal ob in Politik, Gesellschaft, Theologie oder Kultur – auch Shakespeares Dramen hat der Übersetzer Frank Günther als „wahre Spiegelkabinette“¹⁷ bezeichnet, was sich gerade im Falle von *Was ihr wollt* mit all seinen Intrigen, Zwillingspaaren und Verwechslungen als besonders treffend erweist.

Dieses Düsseldorfer Illyrien zielt aber auch auf ein besonderes **Klangerlebnis** in den Ohren des Zuschauers. Das musikalisch illustriertes Vorspiel¹⁸, das Jürgen

¹⁶ Christiane Zschirnt: Shakespeare-ABC. Leipzig: Reclam, 2000. S. 200.

¹⁷ Frank Günther: „Was wollt ihr mehr?“ Editionsbandchen zur Shakespeare-Gesamtausgabe bei ars vivendi. Cadolzburg: ars vivendi, 2000. S. 52.

¹⁸ Vgl. dazu das entsprechende Kapitel zur Exposition auf S. 32 dieser Arbeit.

Gosch den ersten gesprochenen Worten des Abends voranstellt, gibt bereits einen ersten Eindruck von der besonderen Akustik, die das Bühnenbild erzeugt. Jede gespielte Melodie und jedes gesprochene Wort erzeugen durch einen in dieser Raumkonstruktion entstehenden Hall eine besondere Atmosphäre und auch „die akustischen Probleme im Großen Haus verschwinden völlig. Jede Bewegung, jeder Laut erhält durch das Bühnenbild Bedeutung [und] wird nicht weggesogen.“¹⁹ Dass die Verbesserung der Akustik im Zuschauerraum aber lediglich ein positiver Nebeneffekt einer anderen Überlegung ist, liegt auf der Hand – im Stück finden sich nämlich zahlreiche Anspielungen auf Klang und Musik, die immer im Zusammenhang mit der Liebe, dem zweifellos größten und wichtigsten Grundmotiv des Textes, vorkommen. So spricht etwa der liebeskranke Herzog Orsino gleich am Beginn eines der bekanntesten Shakespeare-Zitate aus, indem er fragt: „Ist es Musik, von der die Liebe lebt?“²⁰. Und als Viola, die sich bis über beide Ohren in diesen Herzog verliebt hat, als Page Cesario verkleidet in seinem Palast dient, um in seiner Nähe sein zu können, kommentiert sie ein von Olivia gespieltes Lied folgendermaßen: „Es klingt wie Widerhall von jenem Ort | An dem die Liebe wohnt.“²¹

Gerade dieses zweite Zitat könnte so etwas wie das heimliche Motto bei der Planung dieses Fantasielandes gewesen sein, denn Jürgen Goschs Illyrien – und eigentlich, liest man das Stück genau, auch das Shakespeares – ist kein Ort, „wo man sich in Muße der Musik, dem Spiel [...] und dem Liebeswerben hingibt“²², sondern eher ein Ort der unglücklichen Liebe, der Depression und des Lasters, an dem man sich glücklich schätzen kann, wenn man in den wenigen Glücksmomenten einen bloßen „Widerhall“ von jenem fernen Ort spüren kann, an dem es die Liebe wirklich gibt.

¹⁹ Gerhard Preusser: „Kampf um Atemluft“ In: *Theater heute*, Nr. 12/2007.

²⁰ Sämtliche Zitate aus der Spielfassung stammen aus: William Shakespeare: *Was ihr wollt*. Deutsch von Angela Schanelec. In: *Düsseldorfer Schauspielhaus* (Hrsg.): *Programmheft Nr. 33*. Düsseldorf: Eigenverlag, 2007. Hier: 1. Szene, *Programmheft*, S. 6.

²¹ 9. Szene, *Programmheft*, S. 47f.

²² Therese Steffen: *Twelfth Night or, What you will*. Prosaübersetzung und Anmerkungen. Tübingen: Francke, 1992. S. 27.

Da die große Liebe bis dato noch keinen Einzug in Illyrien gehalten hat, verfallen Orsino und Olivia der „Zivilisationskrankheit der Elisabethaner“²³, der **Melancholie**. Dabei handelt es sich um eine chronische Erkrankung des Gemüts, die von einer Vielzahl körperlicher Symptome, wie z. B. Bauchschmerzen, Gewichtsverlust, ständiger Müdigkeit und Freudlosigkeit begleitet wird, wie sie etwa Albrecht Dürer in seinem berühmten Kupferstich *Melancholia I* (1514) auf besonders eindrucksvolle Weise illustriert hat.²⁴

Diesem in der Dramaturgie des Stücks fest verankerten Krankheitsbild haben Gosch und Schütz eine äußerst markante Entsprechung auf der Bühne gegeben: Sie nehmen den kennzeichnenden Überfluss an schwarzer Galle beim Wort und lassen den anfangs blitzblanken goldenen Kasten von Orsino mit schwarzer Farbe ausmalen. Er benutzt dafür eine Malerrolle mit Stativarm und streicht alle Stellen, die er so erreichen kann, was in der Höhe jeweils etwa zwei Drittel der drei Bühnenwände betrifft. So entsteht ein neuer Raum, der den Anschein erweckt, man habe in die goldene Bühne vom Anfang noch eine kleinere Blackbox eingesetzt. An dem großen Raumangebot und der sich daraus ergebenden Polyfunktionalität der Bühne für alle weiteren Szenen ändert sich dadurch nichts. Allerdings wird die eingangs beschriebene Spiegelfähigkeit der Kupferplatten durch das Auftragen der schwarzen Farbe stark verringert – in den ersten Minuten deckt die Farbe zur Gänze, doch je trockener sie wird, umso mehr Gold schimmert wieder durch und es entsteht ein seltsames Schwarz-Gold mit einer besonderen Struktur, da sich die Farbe nicht auf alle Stellen gleichmäßig verteilen ließ und beim Auftragen auch stark zerronnen ist. Genau genommen ist das Bühnenbild ab diesem Zeitpunkt bei jeder Vorstellung ein anderes, weil das Zerrinnen, Abtropfen und Trocknen der Farbe als chemische und physikalische Vorgänge nicht vorausplanbar sind.

Diese Raumbeschaffenheit ändert sich erst durch Violas Schiffbruch – die Unmengen an dafür verwendetem Wasser haben einen großen Anteil der

²³ Zschnirnt: Shakespeare-ABC, aaO. S. 149.

²⁴ Vgl. Marcel Brion: Albrecht Dürer. Der Mensch und sein Werk. Bremen: Somogy bei Bertelsmann, 1960. S. 175.

schwarzen Farbe wieder abgewaschen, sodass der goldene Grundraum unter der zerronnenen, verwässerten Farbe wieder stärker sichtbar wird (Diese Veränderung erscheint auch aus der Stückvorlage heraus plausibel, da es ja tatsächlich Violas Ankunft in Illyrien ist, die die Ereignisse ins Rollen bringt und in weiterer Folge die Melancholie Orsinos und Olivias verringert.) und sich am Boden – trotz der vorbereiteten Abflusslöcher – Pfützen aus dem Wasser-Farb-Gemisch bilden, die auch gnadenlos auf die Darsteller abfärben und vereinzelt auch zum eigenen Spielort werden: Wenn Sir Andrew Sir Toby besucht, vertreibt sich dieser die Zeit damit, sich auf den Rücken zu legen und im angestauten Wasser, wie in einem Schwimmbecken, seine Bahnen zu ziehen.

- **Einflüsse aus der Bildenden Kunst I: Cy Twombly**

Andreas Wilink, der in *Theater heute* das Fehlen der Inszenierung beim Berliner Theatertreffen 2008 bedauert, sieht in der Ausstattung starke Einflüsse der Bildenden Kunst und regt zu Vergleichen an:

„Wenn das schimmernde Metall sich mit Schlieren überzieht, übermalt scheint, Struktur entsteht und eine andere Farbigkeit, darf man an Cy Twombly denken, an Pollock oder an Beuys' Installation *Palazzo Reale* in der nahegelegenen Kunstsammlung NRW.“²⁵

Stellvertretend für die wahrscheinlich noch viel größere Anzahl an Bildenden Künstlern, die die Arbeiten von Gosch und Schütz beeinflusst haben, scheint es an dieser Stelle am sinnvollsten, den von Wilink erstgenannten Cy Twombly²⁶ ins Spiel zu bringen, da sich aus dessen Oeuvre besonders viele Parallelen zur vorliegenden Inszenierung ableiten lassen:

Das Prinzip, nach dem der goldene Raum unter der zerronnenen schwarzen Farbe immer wieder hervorschimmert, weist auf die Beschreibungen von

²⁵ Andreas Wilink: „Souveräner Potenzverschleiß“ In: *Theater heute*, Nr. 12/2008.

²⁶ Cy Twombly (geb. 1928) gehört zu den bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart. Er arbeitet parallel in Malerei, Zeichnung, Skulptur und Fotografie, was auf seine spartenübergreifende Ausbildung am Black Mountain College in den 1950er Jahren zurückzuführen ist.

Twomblys Arbeiten aus den 1950er Jahren hin, in denen er bereits auf die Leinwand Gezeichnetes durch das Auftragen von unterschiedlich dicken, unregelmäßigen Farbschichten verdeckte. Nachdem die Farbe angezogen hatte, kamen Teile der Grundzeichnungen wieder zum Vorschein, während an anderen Stellen die Farbe völlig abdeckte.²⁷ Betrachtet man jüngere Arbeiten Twomblys – wie etwa die *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* von 1985²⁸ – zeigt sich, dass er dabei den Farben mehr Wasser beimengt, sodass diese selbstständig über die Leinwand fließen und das punktuelle Auftragen der Farbe nur mehr ein Teil des Malens ist, das von der materiellen Eigenschaft der Farbe zu Ende geführt wird.

Und wenn bei Jürgen Gosch Orsino gleich in der ersten Szene jenen Strauß aus roten Rosen, den er Olivia überbringen ließ, zurückgeschickt bekommt²⁹, zerreißt er jede einzelne Blume und wirft die Blütenblätter von sich, sodass diese auf der bemalten Wand und an Orsino selbst kleben bleiben oder auf den Bühnenboden fallen. So werden die Rosen, die in dieser Inszenierung auch tatsächliche, echte rote Rosen sind, in ihrer Materialität ausgestellt und mit dem anderen, bereits verwendeten Material, der schwarzen Farbe, vermischt. Der Requisite Rosenstrauß wird durch die Aktion Orsinos eine andere Bedeutung gegeben, die sie zu einem direkten Bestandteil des Kunstwerkes bzw. des Bühnenraumes macht. Dadurch kommuniziert diese Szene nicht nur die unglückliche Liebe des Herzogs, sondern auch einen künstlerischen Schaffensprozess, der dem „Bastlerischen“³⁰ in den Arbeiten Cy Twomblys nicht unähnlich ist und der für Jörg Wolfert vor allem durch das „Festhalten am Handwerklichen“, das „Erkunden der Möglichkeiten des Materials“ und dem „Wählen aus dem, was zur Verfügung steht“ gekennzeichnet ist. Dabei ist der Ausgang einer solchen

²⁷ Vgl. Jörg Wolfert: Cy Twombly. Sensations of the Moment. Begleitbroschüre zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst in Wien. Wien: Eigenverlag, 2009. S. 2ff.

²⁸ Alle erwähnten Arbeiten Bildender Künstler werden in dieser Studie nicht abgebildet, da es unmöglich erscheint, sie in angemessener Qualität präsentieren zu können. Daher sei an dieser Stelle auf die innerhalb der Bibliographie aufgelisteten Ausstellungskataloge und Publikationen verwiesen.

²⁹ 1. Szene, Programmheft, S. 6ff.

³⁰ Vgl. Achim Hochdörfer: Cy Twombly. Das skulpturale Werk. Universität Wien: Diplomarbeit, 1998. S. 14f. bzw. 31f.

Arbeit – und, um wieder zurück zu *Was ihr wollt* zu kehren: die tatsächliche, endgültige Erscheinung des Bühnenraumes – nicht plan- oder vorhersehbar, „das Versuchen und Verwerfen“ im künstlerischen Prozess ist „ein haptisch-sinnliches Erlebnis“.³¹

Bemerkenswert ist auch, dass Twombly die auf die Leinwand aufgetragene Farbe oft direkt mit Handballen und Fingern verteilt hat (gut sichtbar etwa an seiner Arbeit *Ferragosto III*) und so in direkten Kontakt mit dem von ihm verwendeten Material, der Farbe, tritt³² – was auch bei Jürgen Gosch passiert, wenn Viola sich als Mann verkleidet hat und ihre Aufmachung betrachten möchte³³: Dafür greift sie das Spiegel-Motiv wieder auf und wischt an einer Stelle auf der Rückwand die durch Orsino aufgetragene Farbe mit der rechten Hand weg – und es ist völlig egal, dass ihre Hände und Kleider dabei beschmiert werden.

- **Neue Räume: Pausenumbau und Malvolios Verlies**

War es in den ersten Szenen zum überwiegenden Teil Orsino, der aktiv zur Gestaltung und Veränderung des Bühnenraumes beitragen durfte, so ist am Ende der 12. Szene³⁴, nachdem Maria ihre Freunde über Malvolios Reaktion auf den Brief aufgeklärt hat, das gesamte Ensemble gefragt, wenn es gilt die Szene in ein neues Gewand zu hüllen.

Die Herren – allen voran Sir Toby, Sir Andrew, der Narr und Orsino – holen von den seitlichen Auftritten Gartenschläuche hervor und beginnen damit die Farbe von den Wänden zu waschen. Viola und Maria schrubben an den Stellen, an denen die Farbe schon eingetrocknet ist und sich nicht so einfach abwaschen lässt. Und für jene Stellen, die ohne Leiter oder andere Behelfe nicht erreichbar wären, erscheinen von oben bis unten in weiße Schutzkleidung gehüllte Bühnenarbeiter mit Hochdruckreinigern und sorgen dadurch für Sauberkeit im

³¹ Wolfert: Cy Twombly. *Sensations of the Moment*, aaO. S. 7.

³² Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Achim Hochdörfer (Hrsg.): Cy Twombly. *States of Mind*. Malerei, Skulptur, Fotografie, Zeichnung. Wien: Schirmer Mosel, 2009. S. 46.

³³ 4. Szene, Programmheft, S. 17f.

³⁴ 12. Szene, Programmheft, S. 71ff.

Bühnenillyrien. Während dieser gemeinschaftlichen Aufräumaktion werden die Saaltüren geöffnet und dem Publikum signalisiert, dass es den Saal verlassen und in die **Pause** gehen kann. Allerdings nimmt dadurch das Geschehen auf der Bühne keinen Abbruch, im Gegenteil: Olivia betritt über die Stufen an der Rampe von der ersten, nur für die Schauspieler reservierten Sitzreihe den Spielraum und spielt mit dem Rücken zum Publikum gewandt auf ihrer Gitarre. Zum ersten Mal an diesem Abend entstehen auf der Bühne Harmonie, Eintracht und Ruhe, die – nach einer Spieldauer von etwa 160 Minuten – Assoziationen zu einem tatsächlich idyllischen Illyrien wecken. Es handelt sich dabei also nicht um einen bloßen Umbau mit freundlicher Unterstützung der Schauspieler oder einen Auftritt der Techniker mit Spielverpflichtung, sondern um ein dazu erfundenes Zwischenspiel, das dem Zuschauer die klar anti-illusionistische Erzählweise in Jürgen Goschs Theater demonstriert, in dem die verwendeten Mittel klar und deutlich als solche ausgestellt werden.

Es gibt eine einzige Passage im Stück, die geradezu nach einem zusätzlichen Raumangebot schreit: Es handelt sich um jene Szene, in der Malvolio von Sir Toby und Sir Andrew in die **dunkle Kammer** gesperrt wird und von dem als Priester verkleideten Clown besucht wird. Dürfte in den ersten Aufführungen des Dramas dafür eines der bereits zu Beginn erwähnten *mansions* als einfache Lösung gedient haben, finden sich Jürgen Gosch und Johannes Schütz in ihrer Düsseldorfer Fassung auch hier in ihrem mehr oder weniger leeren Raum bestens zurecht und bleiben ihren Grundideen treu: Toby würgt Malvolio mit einem auf der Bühne verbliebenen Gartenschlauch und setzt ihn an die Rückwand der rechten Bühnenhälfte. Inzwischen hat Maria über den linken Auftritt noch einen weiteren Eimer schwarzer Farbe besorgt, den sie Toby reicht, der ihn dem übermannnten Haushofmeister voller Freude ins Gesicht schüttet und damit nicht nur diesen, sondern auch einen Teil des Raumes abermals färbt. Dazu klettert „Sir Topas“, der Narr Feste, der sich als Pfarrer ausgibt, auf den umgedrehten leeren Eimer und spricht von oben auf den am Boden sitzenden Malvolio herab, sodass sich die beiden Figuren auf unterschiedlichem räumlichen Niveau befinden und so der Eindruck eines Kellerloches entsteht, aus

dem Malvolio herausruft: „Sie haben mich hier in entsetzliche Dunkelheit gesperrt.“³⁵ – Allerdings wird dem Zuschauer auch hier das Spiel im Spiel, die Inszenierung dieser Szene durch die handelnden Figuren nicht vorenthalten, denn Malvolio, als dessen eigentlichen Fluch Harold Bloom „the dangerous prevalence of his imagination“ bezeichnet hat³⁶, hält die Augen nach dem Angriff mit dem Farbeimer fest geschlossen und scheint freiwillig in dieser Theaterszene mitzuspielen. Die Illusion eines tatsächlichen Leidens wird so minimiert und Jürgen Gosch lässt damit die Frage unbeantwortet, wer hier eigentlich wem etwas vorspielt.

³⁵ 16. Szene, Programmheft, S. 100ff.

³⁶ Harold Bloom: Shakespeare. The Invention of the Human. London: Fourth Estate, 1999. S. 238.

2.2. Kostüm und Maske

2.2.1. Kostüm und sozialer Status

Führt man sich das Personenverzeichnis von *Was ihr wollt* und die Verhältnisse der einzelnen Figuren untereinander vor Augen, wird auch auf personeller Ebene das Bild von der paradiesischen Eintracht Illyriens rasch getrübt. In dieser Gesellschaft gibt es eine strikte Trennung zwischen Oben und Unten: Grob gegliedert finden wir – wie schon in den Ausführungen zur Bühne erwähnt – zwei Haushalte, zwei wichtige Pole: Auf der einen Seite steht Orsino mit seinen Untergebenen und auf der anderen Seite Olivia, die ihren heruntergekommenen Onkel Toby bei sich wohnen lässt und das Dienstmädchen Maria, den Verwalter Malvolio und den Narren Feste als Angestellte beschäftigt. Von außen kommen noch Sir Andrew und Fabian dazu, deren Position im sozialen Kontext Illyriens innerhalb des Textes nicht genau ausgesprochen wird, die aber offenbar auch Olivia unterstellt sind. Auffallend ist, dass der soziale Status und die Frage danach, wie man diesen optimieren kann, eine zentrale Frage für jede Figur darstellt:

„Bleichenwang sucht eine gute Partie. Sir Toby will sein gemachtes Nest nicht verlassen. Dazu braucht er einen Geldgeber, und er muss den lästigen Aufsteiger Malvolio aus dem Weg räumen. Maria betreibt auffällig die Sache von Toby, der sie für ihre genialen Intrigen auch heiraten wird. Malvolio hofft auf den sozialen Aufstieg durch die Heirat mit Olivia, und ist dafür bereit alles zu tun.“³⁷

Für das Publikum im elisabethanischen England wurde dieser soziale Wirrwarr nicht zuletzt durch möglichst authentische Kostüme auch auf optischer Ebene verständlich: Denn während die Bühnendekoration hauptsächlich der persönlichen Imagination jedes einzelnen Zuschauers überlassen wurde, waren prächtige und – im wahrsten Sinne des Wortes – *echte* Kleidungsstücke im Kostümbild üblich und erwünscht. Nicht selten waren die Kosten für ein neues

³⁷ Johanna Adlaoui-Mayerl: Den Körper erschaffen – Kostümbildarbeit am Theater. Universität Wien: Diplomarbeit, 2005. S. 79.

Kostüm höher als der Lohn, den ein Dichter für ein neues Stück bekam.³⁸ Willkommen waren dabei auch immer wieder Kleidungsstücke, die Dienstboten von ihrer Herrschaft geerbt hatten und die sie den Theatern zum Verkauf anboten, da es gesetzlich geregelte Kleiderverordnungen³⁹ gab, die genau festlegten „who can legally wear what“⁴⁰, um die Grenzen der Stände auch auf visueller Ebene deutlich kenntlich zu machen. Gerade dieser für Shakespeares Gegenwart selbstverständliche Umstand, dass nicht jeder alles anziehen darf und dass demzufolge über die Kleidung schon sehr viel über ihren Träger zu erfahren ist, stellt eine grundlegende semantische Ebene dieses Stücks dar.

Dem zeitgenössischen Publikum, einem Schmelztiegel sämtlicher Stände, dürfte dieses Thema besonders viel Spaß bereitet haben, worauf nicht zuletzt *Twelfth Night*, der Originaltitel des Stücks, verweist. In der Zeit zwischen Weihnachten und dem Dreikönigstag herrschte absoluter Ausnahmezustand in London. In Trinkgelagen mit Gesang, Tanz, Maskeraden, Liebesspielen und Kleidertausch zwischen den Geschlechtern verschwammen die sozialen Grenzen und es herrschten Ausgelassenheit und Freizügigkeit, die aber am Morgen nach der „zwölften Nacht“ wieder schlagartig zu Ende waren und dem Alltag mit all seinen Ordnungen und Rollenverteilungen Platz machten.⁴¹

Da es aber hierzulande keine vergleichbaren Feierlichkeiten gibt, wir somit die komische Tradition dieser verkehrten Zeit nicht nachvollziehen können und es außerdem nur mehr sehr wenige verbindliche Kleiderordnungen in unserer Gesellschaft gibt, hat sich Jürgen Gosch – wie die meisten deutschsprachigen Regisseure, die sich mit diesem Stück beschäftigen – dazu entschlossen, den Untertitel *Was ihr wollt* zu fokussieren⁴² und somit von der sozialgeschichtlichen Ebene des Dramas abzurücken. Für das Kostümbild der Aufführung bedeutet dieser Entschluss, dass der Zuschauer durch die bloße Kostümierung der Figuren

³⁸ Vgl. Schabert: Shakespeare Handbuch, aaO. S. 100.

³⁹ Vgl. Adlaoui-Mayerl: Den Körper erschaffen, aaO. S. 80.

⁴⁰ Bruce R. Smith (Hrsg.): William Shakespeare. *Twelfth Night*. Texts and Contexts. Boston u. New York: Bedford St. Martins, 2001. S. 250.

⁴¹ Vgl. Shakespeare: *Was ihr wollt*. Deutsch von Frank Günther, aaO. S. 228.

⁴² Vgl. Stückeinführung im Düsseldorfer Schauspielhaus am 28. März 2008, gehalten von der Produktionsdramaturgin Christine Besier, persönliche Mitschrift des Verfassers.

kaum Folgerungen auf ihren sozialen Status oder ihre Funktion innerhalb der Komödie schließen kann. Sämtliche Kleidungsstücke stammen aus dem Hier und Jetzt, keines zeigt auch nur die geringste historisierende Tendenz. Lediglich die Kostüme von Maria und Malvolio erlauben eine gewisse Kategorisierung: Sie tragen eindeutige Arbeitskleidung, Maria eine weiße Kleiderschürze und Pantoffeln, Malvolio einen grauen Hausmeisterkittel und eine Arbeitshose in der gleichen Farbe. Für die Kostüme von Olivia und Orsino wird jeder Verweis auf die herrschaftliche Stellung dieser Figuren vermieden – sie tragen beide schlichte, schwarze Kleider, die ihren düsteren Gemütszustand deutlich unterstreichen.

Generell fällt bei den von Johannes Schütz entworfenen Kostümen auf, dass es ihm nicht um eine Individualisierung der Figuren geht, sondern um eine „Verknappung des Bildangebotes“⁴³, die den gesprochenen Text, der alle wichtigen Informationen und Anforderungen enthält, ins Zentrum rücken und nicht tautologisch unterstützen und in weiter Folge verstellen soll.

2.2.2. Zwillinge auf der Bühne

Im Bezug auf die Protagonistin Viola kommt allerdings der geschlechtlichen Identität für unser heutiges Verständnis eine weitaus größere Bedeutung zu als der sozialen. Unmittelbar nach ihrer Ankunft in Illyrien entscheidet sich Viola dazu, dem unverheirateten Herzog „als Eunuch“ zu dienen und bringt damit die konstitutiven Verwechselungen innerhalb der Komödie in Gang. Nach ihrem Schiffbruch streift sie die nassen Kleider – eine türkisfarbene Regenjacke mit Kapuze, eine blaue, knielange Hose, ein T-Shirt und Badeschuhe – ab, steht splitternackt auf der Bühne und verwandelt sich Schritt für Schritt in einen Mann: nachdem sie sich abgetrocknet hat, bandagiert sie ihre Brüste mit Mullbinden und legt ihr lockiges Haar mit Haargel eng an den Kopf an. Danach schlüpft sie in ein weißes Hemd und einen schwarzen Anzug, bindet sich eine schwarze Krawatte um und zieht schwarze Herrenschuhe aus Leder an. Diese Kleider lassen sich nicht periodisch oder gesellschaftlich kategorisieren, es sind

⁴³ Johannes Schütz: *Bühnen/Stages 2000-2007*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008. S. 12.

Massenwaren von heute, die lediglich dazu dienen, dem Zuschauer die Frau als Mann kenntlich zu machen. Die Assoziation mit einer Dienerfigur ergibt sich daraus allerdings nicht.

Mit diesem Geschlechterwechsel auf offener Bühne scheint Jürgen Gosch etwas zu gelingen, dass Harold Bloom in seinem Aufsatz über *Was ihr wollt* noch für ein Ding der Unmöglichkeit hielt:

„There is an air of improvisation throughout *Twelfth Night*, and Viola's disguise is part of that atmosphere, though I rather doubt that even Shakespeare could have improvised this complex and beautiful play; his careful art works to give us the aesthetic effect of improvisation.“⁴⁴

Violas Geschlechtertausch ist immer eine Vereinbarung mit dem Publikum, die durch die Offenheit der Mittel, mit der dieser Vorgang von Jürgen Gosch erzählt wird, plötzlich eine Form der Wahrhaftigkeit bekommt. Gosch strengt dafür kein besonderes Aufgebot an Kostüm und Maske an, sondern zeigt dem Zuschauer nur auf einfache, anti-illusionistische Weise, wie sich eine Frau Männerkleider anzieht.

Wenn man sich vor Augen führt, dass Shakespeares erste Viola ein etwa zehn Jahre alter Knabe war, dessen Verwandlung rein darin bestand, sich in dieser Szene die Livree eines aristokratischen Dieners überzuziehen⁴⁵, wird deutlich, dass der Geschlechtertausch, der für unser sehr psychologisches Verständnis von Theater im Zentrum des Stücks steht, für die Elisabethaner ein nicht unüblicher und fast alltäglicher Topos aus der tradierten Komödientradition war und für sie wohl eher das soziale Auf und Ab das komische Zentrum von *Was ihr wollt* darstellte.

Die zweite Ebene, die in diesem Stück für die diskrepante Informiertheit⁴⁶ der einzelnen Figuren und den daraus folgenden Verwirrungen und Irrtümern sorgt,

⁴⁴ Bloom: Shakespeare, aaO. S. 231.

⁴⁵ Vgl. Theresa Wieder: „Illyrien ist homosexuell.“ *Was ihr wollt* – Shakespeare auf der Rosenburg 2007. Universität Wien: Diplomarbeit, 2009. S. 85.

⁴⁶ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977. S. 80f.

ist die Tatsache, dass bekanntlich auch Violas todegeglaubter Zwillingsbruder Sebastian den Schiffbruch überlebt hat und sich in Illyrien an Land retten konnte. Auch dieses Zwillingsmotiv ist eine theatrale Konvention, die wiederum nur als Verabredung mit dem Publikum funktioniert. Allein durch die Behauptung innerhalb der Figurenrede werden zwei Schauspieler, so unterschiedlich sie äußerlich auch sein mögen, auf dem Theater zu eineiigen Zwillingen. Um diese auf der Bühne behauptete Verwechselbarkeit auch äußerlich sichtbar zu machen, tragen Viola bzw. Cesario und Sebastian entgegen sämtlichen Geboten der Wahrscheinlichkeit und des Realismus während ihres Aufenthalts die gleichen, schlichten, informellen, schwarzen Anzüge.⁴⁷

Und obwohl Gosch seine Schauspieler gerne ohne Maske spielen lässt, macht er im Falle von diesem Zwillingspaar eine Ausnahme: Im großen Finale, bei dem alle Verwechslungen aufgedeckt werden und die einzelnen Paare glücklich zueinander finden, stehen sich die beiden Figuren schweigend gegenüber und „malen sich [...] die Gesichter weiß, [...] sehen im anderen das eigene Spiegelbild. Die Rückkehr zu sich selbst, sie ist hier das Aufsetzen einer anderen Maske – nur diesmal einer selbst gewählten.“⁴⁸ – Wieso sich der Regisseur dafür entschieden hat, kann freilich nur Spekulation bleiben. Vielleicht ist die weiße Schminke ein bewusster Kontrast zu dem davor dominanten Schwarz oder ein ironischer Kommentar zu dem aus heutiger Sicht nicht unproblematischen Zwillingsmotiv.

2.2.3. Malvolios gelbe Strümpfe

Die zuvor formulierte Feststellung, dass sich Jürgen Gosch und Johannes Schütz in ihrer Ausstattung jeglicher zeitlichen oder gesellschaftlichen Kategorisierung entziehen, muss bei der Betrachtung von Malvolios Kostümbild etwas eingeschränkt werden. Aus Rache wird diesem von Maria ein Brief untergejubelt, den er für eine Nachricht der von ihm angebeteten Olivia hält. Darin wird er

⁴⁷ Vgl. Adlaoui-Mayerl: Den Körper erschaffen, aaO. S. 83.

⁴⁸ Matthias Lüdecke: „Gefangen im goldenen Käfig.“ In: *Cult*, 28. März 2008.

aufgefordert, seine Garderobe in Zukunft dem Geschmack der vermeintlichen Verfasserin anzupassen:

„MALVOLIO (*liest*): Dem nichts ahnenden Geliebten dies, und meine besten Wünsche [...] Erwinnere dich, wem deine gelben Strümpfe so gefallen, und wer dich immer mit gekreuzten Strumpfbändern sehen wollte. Hab Mut, du bist ein gemachter Mann, wenn du es willst. Wenn nicht, wirst du in meinen Augen ein Diener bleiben, ein Untergebener unter Untergebenen, nicht wert, Fortunas Finger zu berühren. Leb wohl. Sie, die im Tausch mit dir regiert sein will, Die Glückliche-Unglückliche.“⁴⁹

Und da in diesem Ausschnitt bereits aus dem Text heraus die Erwartung auf einen ganz bestimmten Kostümwechsel erzeugt wird, kommt Johannes Schütz diesem Bild auch genau nach und lässt Malvolio tatsächlich in „gelben Strümpfen“ und mit „gekreuzten Strumpfbändern“ auftreten.

Die Kniestrümpfe galten am Beginn des 17. Jahrhunderts als Teil der Oberbekleidung⁵⁰ und es war üblich, farblich eher aus der gedeckten Farbpalette zwischen Schwarz, Grau und Weiß auszuwählen.⁵¹ Wieso aber gelbe Strümpfe zur größtmöglichen Peinlichkeit für Malvolio führen, ist in der Forschung heftig umstritten – neben zahlreichen vulgärpsychologischen oder sexuellen Symbolen, Verweisen auf die von der Königin gehasste gelbe Flagge des feindlichen, katholischen Spaniens und der Deutung, dass sich Malvolio in Kombination mit den schwarzen Strumpfbändern in eine Art Wespe verwandelt, steht die schlichte Beobachtung, dass Gelb gerade schwer aus der Mode war und Malvolio sich dadurch als besonders reaktionär und verboht zu erkennen gab.⁵² Das unter- und oberhalb der Kniekehle gebundene und in der Kniekehle überkreuzte Seidenband, das zur Fixierung der Strümpfe diente, galt ebenso als veraltet und provinziell⁵³.

⁴⁹ 10. Szene, Programmheft, 53ff.

⁵⁰ Vgl. Annemarie Bönsch: Formengeschichte europäischer Kleidung. Wien: Böhlau, 2001. S. 128.

⁵¹ Vgl. Adlaoui-Mayerl: Den Körper erschaffen, aaO. S. 86.

⁵² Vgl. Wieder: „Illyrien ist homosexuell.“, aaO. S. 91f.

⁵³ Vgl. Frank Günther: Anmerkungen zum Stück, aaO. S. 253.

Somit kommen gelbe Strümpfe und Strumpfbänder zwar als textimmanente Kostümteile in der Inszenierung vor, aber Jürgen Gosch stellt die damit verbundenen Interpretationen, Lesarten und Traditionen in den Hintergrund und konzentriert sich auf Malvolios unfreiwillige Komik⁵⁴, die daraus entsteht, dass dieser den gefälschten Brief für eine geheime Vereinbarung mit Olivia hält, die ihrerseits aber völlig ahnungslos ist und ihm die Stichworte für seine Blamage geben kann, während sich Maria und ihre Freunde als heimliche Beobachter daran erfreuen, wie Malvolio durch ihre Intrige vorgeführt wird:

„OLIVIA: Lächelst Du? Du bist aus ernstem Anlass hier.

MALVOLIO: Ernst, Lady? Ich finde es ziemlich ernst, denn dieses kreuzweise Schnüren verstopft mir die Blutbahn, aber ist das nicht egal? [...]

OLIVIA: Wie bitte? Was hast du, was fehlt dir? [...] Willst du lieber ins Bett?

MALVOLIO: Ins Bett? Natürlich, mein Herz, ich werde zu dir kommen.

OLIVIA: Heiliger Vater, ich fass es nicht. [...]

MALVOLIO: ‚Erinnere dich, wem deine gelben Strümpfe so gefallen‘ ...

OLIVIA: Deine gelben Strümpfe?

MALVOLIO: ‚Und wer dich immer mit gekreuzten Strumpfbändern sehen wollte‘ ...

OLIVIA: Was gekreuzt?

MALVOLIO: ‚Hab Mut, du bist ein gemachter Mann, wenn du es willst‘ ...

OLIVIA: Von wem redest Du, wer ist gemacht?“⁵⁵

⁵⁴ Vgl. Stefanie Diekmann: „Unfreiwillig komisch“ – Notizen zu drei theatralen Versuchsanordnungen (Shakespeare, Frayn, Shakespeare). In: *Maske und Kothurn*, H. 4, Jg. 51 (2006). S. 189-199. Hier: S. 190.

⁵⁵ 14. Szene, Programmheft, S. 81ff.

2.3. Schlüsselszenen

2.3.1. Die Exposition - „Paint it, black!“

In vielen Arbeiten von Jürgen Gosch lässt sich äußerst schwer festlegen, wann die tatsächliche Aufführung, für die der Zuschauer eine Eintrittskarte gekauft hat, wirklich beginnt. Denn sobald im Düsseldorfer Schauspielhaus etwa fünfzehn Minuten vor dem angesetzten Vorstellungsbeginn die Saaltüren geöffnet werden, beginnen auf der Bühne und im Zuschauerraum Vorgänge, die zwar noch weit weg sind von Shakespeares Text, aber doch untrennbar mit diesem Abend in Verbindung stehen. Während eine Vielzahl der Zuschauer sich noch im Foyer aufhält, sich unterhält, Getränke konsumiert, Programmhefte kauft oder am aufgebauten Verkaufsstand einer Buchhandlung schmökert, haben erst wenige Menschen ihre Sitzplätze eingenommen.

Doch schon jetzt werden im Bereich der Bühne die ersten offenbar beteiligten Menschen sichtbar. Und zwar Menschen im wahrsten Sinne des Wortes, keine Figuren aus dem Stück. Zuerst erscheint am rechten Bühnenportal, aus dem Spalt zwischen dem Bühnenkasten und dem Portal, eine junge Dame. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um die verantwortliche Regieassistentin oder die Inspizientin. Sie blickt kontrollierend auf die Bühne und überprüft die zusätzlichen Stoffbezüge der ersten Sitzreihe.

Und ganz langsam, in unregelmäßigen Abständen betreten auch die Schauspieler den Zuschauerraum. Jeder einzelne vergewissert sich selbst, ob die Requisiten in den Plastiktüten vor bzw. unter den Sitzen der ersten Reihe richtig eingerichtet sind, denn dieser Bereich ist ausschließlich den Schauspielerinnen und Schauspielern vorbehalten. Von dort treten sie über zwei Stufen in den goldenen Bühnenkasten hinein auf, und wenn ihre Figur in einer Szene nicht vorkommt, gehen sie auf demselben Weg nach der Sitzreihe ab und beobachten die Arbeit ihrer Kolleginnen und Kollegen als Teil des Publikums. Die Kanten des Bühnenraumes stellen dabei auch die exakte Grenze zwischen Figur und Schauspieler dar, was einige Male an der Physis der Darstellerinnen und

Darsteller bemerkt werden kann: Innerhalb des Kastens bewegen sie sich als ihre Figur gemäß der jeweiligen szenischen Situation, doch sobald sie die goldene Grenze überschritten haben, legen sie ihre Figur ab und nehmen ganz privat und selbstverständlich ihren Sitzplatz wieder ein, als befänden sie sich auf einer Probe, wären für kurze Zeit nicht dran und würden stillschweigend die übrigen Kollegen bei der Arbeit beobachten.

Allmählich haben sämtliche Zuschauer ihre Plätze eingenommen, die Saaltüren werden geschlossen und alle Schauspielerinnen und Schauspieler blicken genauso wie das Publikum in den leeren Bühnenkasten, in das matte Spiegelbild der Gesichter aus den vorderen Reihen. Es herrscht die übliche Atmosphäre vor dem Vorstellungsbeginn: Die meisten Besucher unterhalten sich mit ihrem Sitznachbarn, studieren die Besetzungsliste im Programmheft oder blicken erwartungsvoll nach vorne und hoffen, dass es endlich mit Shakespeare losgeht. Doch es passiert noch nichts – als gelte es, sich zuerst gemeinsam an den Raum gewöhnen zu müssen, der an diesem Abend Shakespeares Illyrien vorstellt. Jürgen Gosch und Johannes Schütz zwingen den Zuschauer mangels Alternativen dazu, sich alles, was für die Aufführung vorbereitet wurde, ganz genau anzusehen. Noch einmal nimmt man bewusst die Plastiktüten, die Wannen mit Wasser, die Trinkflaschen und die Farbeimer wahr, die für jedermann gut sichtbar vor und neben dem hermetisch abgeschlossenen, goldenen Raum vorbereitet sind.

Plötzlich erhebt sich der Schauspieler Guntram Brattia, der Orsino dieser Aufführung, von seinem fußfreien Sitzplatz und steigt mitten auf die Bühne. Er wirkt fest entschlossen und beginnt eine Szene zu spielen, in der kein einziges Wort aus *Was ihr wollt* fällt, die aber in ausnahmslos jeder Kritik zu dieser Aufführung besprochen wurde: Er zieht sein Sakko aus, wirft es von der Bühne in die erste Sitzreihe, lockert die Krawatte, wirft sie auch nach unten, löst seine Armbanduhr vom Handgelenk und steckt sie in die Hosentasche. Dann krempelt er sich die Hemdärmel hoch und geht rasch zum rechten Portal, wo die zwei Farbeimer und die Malerwalze mit Stativarm eingerichtet sind. Er schleppt die

offensichtlich sehr schweren Eimer bis zur Bühnenmitte, stellt sie dort ab, öffnet sie und taucht die Walze genüsslich in die schwarze Farbe ein. Er scheint diesen Moment zu genießen. Er rührt die Farbe ein wenig durch, hebt den Stativarm in die Höhe und setzt ihn mitten an der goldenen Rückwand auf. Durch diesen Malbehelf schafft sich Orsino eine künstliche Erweiterung seiner persönlichen Kinesphäre⁵⁶ und kann dadurch viel mehr Schwärze auf sein Umfeld übertragen, als hätte er bloß die Walze alleine in seinen Händen. Brattia verteilt die Farbe und lässt die Walze an der Wand entlang auf den Boden aufschlagen. Dieser Vorgang wird so oft wiederholt, dass sich diese konstante Aneinanderreihung von Eintauchen in den Farbtopf, Ansetzen der Walze an der Wand und Aufschlagen auf den Boden zu einer Klangsequenz verbindet, die wie ein Metrum den Takt für eine Melodie vorzeichnet. Für den Zuschauer bieten sich viele Assoziationsmöglichkeiten – wenn er Jürgen Goschs Angebot vom völlig anti-illusionistischen Theater annimmt, könnte die schwarze Farbe als solche gemeinsam mit dem Wissen um den Gemütszustand Orsinos und der Bedeutung der Musik als eine Grundmetapher von *Was ihr wollt* an einen der größten Erfolge der Rolling Stones erinnern:

„I see a red door and I want it painted black.
No colors anymore, I want them to turn black. [...]
I look inside myself and see my heart is black.
I see my red door and must have it painted black.
Maybe then I'll fade away and not have to face the facts,
It's not easy facin' up when your whole world is black. [...]
I wanna see your face painted black.
Black as night, black as coal.
I wanna see the sun blotted out from the sky.
I wanna see it painted, painted, painted, painted black, yeah!“⁵⁷

⁵⁶ Vgl. Rudolf von Laban: *Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven: Noetzel, 1991, S. 21: „Wir müssen unterscheiden zwischen Raum im Allgemeinen und dem Raum in der Reichweite des Körpers. Um letzteren vom allgemeinen Raum zu unterscheiden, werden wir ihn persönlichen Raum der *Kinesphäre* nennen.“

⁵⁷ The Rolling Stones: *Paint it, black!* Zit. nach: <http://www.songtexte.com/songtext/the-rolling-stones/paint-it-black-43d5fb0b.html>, Zugriff am 21. Jänner 2010.

Jenen Zuschauern, in denen die Arbeitsgeräusche Orsinos noch keine derartigen Bilder wecken, und die nicht sofort an Melancholie und Musik denken, werden diese beiden Themen von Jürgen Gosch Schritt für Schritt vermittelt: Er beginnt mit der unabdingbaren Musik, auf die sich Orsino in seinen ersten Versen bekanntlich bezieht.

Dabei muss vorausgeschickt werden, dass Jürgen Gosch hier sogar seine eigene, im Programmheft abgedruckte Spielfassung unterläuft, an deren Anfang es heißt: „Musik. Auftritt Orsino, Herzog von Illyrien, Curio und andere Lords.“⁵⁸ – denn Orsino ist bereits aufgetreten, aber noch ohne die im Textbuch zuerst genannte musikalische Begleitung. Es fehlt auch an persönlicher Begleitung, denn Curio⁵⁹ tritt erst später auf und „andere Lords“ existieren nicht. Wir sehen nur den Herzog, der damit beschäftigt ist, das schillernde Illyrien „black as night, black as coal“ auszumalen, einen Hofstaat sehen wir aber nicht.

Sobald Orsino, der in der Mitte zu streichen begonnen hat, in der rechten Ecke des Bühnenbildes angekommen ist, bringt sich Kathleen Morgeneyer, die Darstellerin der Olivia, ins Spiel. Sie erhebt sich von ihrem Platz, holt eine E-Gitarre unter dem Sitz hervor und steigt hinauf in den Bühnenkasten. Mit dem Rücken zum Publikum steht sie direkt an der Rampe und beginnt eine langsame, traurige und *melancholische* Melodie zu spielen. Sowohl Orsino als auch Olivia drücken ihre Trauer in autistischen Alleinbeschäftigungen aus, von denen sie durch ihre Körperhaltung sogar das Publikum abgrenzen, indem ihm beide konsequent den Rücken zuwenden. Die Gründe für die negative Grundhaltung der beiden Figuren sind allgemein bekannt: Olivia trauert um ihren verstorbenen Bruder und Orsino ist traurig, weil sie seine Liebe nicht erhört. Dieser grundsätzlichen Trauer Orsinos misstraut Bloom aber, wenn er von dessen „amiable erotic lunacy“⁶⁰ spricht und damit eine These des Soziologen Niklas Luhmann bestätigt, der in einem erst postum veröffentlichten Aufsatz über die

⁵⁸ 1. Szene, Programmheft, S. 6f.

⁵⁹ Horst Mendroch ist laut Programmheft lediglich als „Clown“ besetzt. In der Aufführung verkörpert er aber auch den Höfling Curio in der 1. Szene.

⁶⁰ Bloom: Shakespeare, aaO. S. 230.

Liebe als Kommunikationsmedium notierte: „Weil der Mensch, den ich liebe, in bestimmter Weise sieht, fühlt und urteilt, überzeugt sein Weltbild auch mich.“⁶¹ – Orsinos durch die schwarze Farbe plakativ veräußerlichte und im Großteil des Stücks für sämtliche Figuren und auch für das Publikum nicht zu übersehende Trauer kann so als ein kalkulierendes Einstimmen in Olivias Seelenzustand gelesen werden, durch das sich der Herzog vielleicht doch noch eine Chance auf die Liebe Olivias – im wahrsten Sinne des Wortes – ausmalt.

Jürgen Goschs Umsetzung dieser Szene bestärkt in einer derartigen Annahme, indem er das unwichtigere, personelle Umfeld tilgt und dadurch die beiden Pole Orsino und Olivia problemorientiert gegenüberstellt. Da Shakespeares Text für diese erste Szene keine direkte Begegnung der beiden Figuren vorsieht, lässt sich in diesem malerischen Vorspiel keine realistische Spielsituation festmachen. Vielmehr zeigt Gosch seinem Publikum die inneren Befindlichkeiten von Orsino und Olivia mittels Parallelmontage und findet so einen treffenden Vorlauf für die ersten Shakespeare-Verse, die jetzt – nach etwa sechs Minuten Nettospielzeit nach dem Schließen der Saaltüren – folgen sollen:

„ORSINO: Ist es Musik, von der die Liebe lebt,
Spielt ohne Ende, macht mich krank damit,
So sterbenskrank, dass mir die Lust vergeht.“⁶²

In der Folge der soeben geschilderten Anfangsszene bekommt dieser erste Satz Orsinos eine neue Bedeutung: Setzt man nämlich die angesprochene Musik mit der Trauer Olivias gleich, die sich bei Jürgen Gosch in ihrem einsamen Gitarrenspiel ausdrückt, so gesteht Orsino in dieser ersten Rede, dass er sie vor allem deswegen liebt, weil sie unerreichbar ist und er sich so tatsächlich als Unglücklicher innerhalb seines Hofstaates produzieren kann, der, wie Bloom festgestellt hat, „far more in love with language, music, love, and himself is than in Olivia.“⁶³

⁶¹ Niklas Luhmann: Liebe. Eine Übung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. S. 19.

⁶² 1. Szene, Programmheft, S. 6ff.

⁶³ Bloom: Shakespeare, aaO. S. 229.

2.3.2. Violas stürmische Überfahrt

Während Orsino und Olivia mittels Parallelmontage eingeführt wurden, stellt Jürgen Gosch die in Illyrien gestrandete Viola durch die Verwendung eines anderen filmischen Gestaltungsmittels in effektvoller Weise vor. Bei Shakespeare erkundigt sie sich sofort nach ihrem Auftritt bei dem offenbar ortskundigen Kapitän „Was ist das für ein Land?“ und fragt anschließend nach dem Verbleib ihres Zwillingsbruders, den sie aus den Augen verloren hat. Ihre Frage stellt für den Zuschauer sofort klar, dass sie unabsichtlich in eine fremde Gegend verschlagen wurde und die Antwort des Kapitäns zum Verbleib des Bruders verschafft dem Publikum – ähnlich dem Botenbericht der antiken Tragödie – die fehlenden Informationen darüber, was sich im Vorfeld der Szene ereignet hat:

„KAPITÄN: [...] Als unser Schiff schon auseinanderkrachte,
 Und du inmitten der paar armen Anderen
 Ans Boot geklammert hingst, da sah ich ihn,
 Sich der Gefahr bewusst, wie er ein Seil, [...]
 Um sich und einen starken Mast im Meer schlang;
 Wie Arion auf dem Rücken des Delphins,
 Verbrüdet mit den Wellen, sah ich ihn
 aus meinem Blick entschwinden.“⁶⁴

Wieder liefert uns Shakespeare direkt aus der Figurenrede die Informationen, die wir benötigen, um die Situation zu verstehen. Der Kapitän kurbelt durch seine Replik die *imaginary forces* seiner Zuhörer an, in deren Köpfen jetzt die lebhaften Bilder von der unmittelbar zurückliegenden Katastrophe entstehen, obwohl Violas Bruder und die „armen Anderen“ die Bühne nicht betreten haben. Und die Tatsache, dass Violas Bruder durch den Schiffbruch verschwunden und statt in Illyrien vielleicht schon im Elysium angekommen ist, verleiht der Schilderung eine für die Protagonistin zusätzliche tragische Dimension.

Jürgen Gosch hat sich dazu entschlossen, in dieser Szene nicht ausschließlich auf die Wirkung der Worte zu vertrauen ein wenig mit der Zeit, einer elementaren

⁶⁴ 2. Szene, Programmheft, S. 8ff.

Kategorie des Theaters, zu spielen. Indem Shakespeare seine Zuschauer aus der Figurenrede heraus über das bisher Geschehene informiert, legt er damit auch den konkreten Zeitpunkt fest, zu dem eine Szene spielt. Der Dialog zwischen Viola und dem Kapitän findet eindeutig *nach* dem Schiffbruch statt und markiert im Damentext den Beginn dieser Szene. In einer Vielzahl von Inszenierungen – und, denken wir zurück an die Beschreibungen der räumlichen Gegebenheiten nach Leslie Hotson, vermutlich auch bei der Uraufführung von *Was ihr wollt* – betreten zwei Figuren die Szene und lassen ihr Publikum wissen, dass sie gerade noch mit dem Leben davon gekommen sind.

In Düsseldorf funktioniert das aber nicht, denn alle Schauspieler sitzen als solche in der ersten Reihe und verwandeln sich, wie bereits beschrieben, erst durch das Überschreiten der Bühnenkante in ihre jeweilige Figur. Diese grundsätzliche Entscheidung führt dazu, dass Katharina Lorenz und Rainer Galke erst auf die Bühne steigen müssen, um von ihren Erlebnissen zu erzählen. Da der Schiffbruch aber den Figuren passiert und nicht den Schauspielern, muss auf der Bühne eine Aktion stattfinden, die erklärt, warum ihre Kleider nass geworden sind und sie kaum noch atmen können. Aus diesem Umstand entsteht eine Rückblende, in der der Zuschauer den Überlebenskampf der beiden Figuren miterleben kann. In gebückter Haltung steigen die beiden in den goldenen Kasten und werden, sobald sie dort angekommen sind, von allen anderen neun Schauspielern mit unzähligen Eimern und Wannen voll Wasser überschüttet. Dabei wird keine kollegiale Rücksicht auf das Wohlbefinden von Lorenz und Galke genommen, denn sie bekommen die Wassermassen meist mitten ins Gesicht. Das führt dazu, dass die beiden Schauspieler durch den Einsatz eines völlig anti-illusionistischen Mittels, nämlich des künstlich hergestellten Schiffbruchs, in eine tatsächliche, physisch erlebte und für den Zuschauer erlebbare Erschöpfung und Atemnot geraten, die dem Bericht von ihrer Odyssee maximale Authentizität verleiht. Vergleichbar ist dieses schlichte Erzählmittel etwa mit René Magrittes berühmtem Gemälde *Le Séducteur* von 1951: Genau genommen sieht man darauf nur offenes Meer und wolkigen Himmel, doch erhebt sich mitten aus den kräftig blauen Wellen ein komplettes Schiff, das lediglich aus dem gemalten Wasser

besteht.⁶⁵ Damit illustriert diese Arbeit Magrittes sehr gut jenen kurzen Vorgang, in dem durch den Einsatz des Wassers vor dem inneren Auge des Zuschauers der gesamte Schiffbruch von Viola und ihrer Besatzung erscheint.

Diese beiden Szenen – sowohl das melancholische Vorspiel mit der Vorstellung der unglücklichen Herrscher Illyriens, wie auch diese Einführung der weit gereisten Viola – zeigen sehr deutlich, dass Jürgen Gosch und Johannes Schütz konsequent nach einer puren, stringenten und eindringlichen Erzählweise suchen, die ohne das Blendwerk der Theatermaschinerie große Eindrücke hinterlässt – „Gosch und Schütz suchen die gerade Linie in das Zentrum des Texts. Aber: Die gerade Linie, der kürzeste Weg ist nicht immer der einfachste.“⁶⁶

Dass der direkteste Weg zum Nerv einer Szene tatsächlich nicht immer der einfachste ist, zeigen das Vorspiel und der Schiffbruch sehr deutlich – denn grundsätzlich handelt es sich bei schwarzer Farbe und Wasser um sehr einfache szenische Hilfsmittel, doch nehmen die Art und Weise, wie Gosch und Schütz diese dosieren und verwenden lassen, erheblichen Einfluss auf die Physis und den Gestus der beteiligten Schauspieler, sodass dieses schlichte Erzählen aus der Perspektive eines Beteiligten wohl eher als besonders extrem und alles andere als einfach beschrieben werden muss. Dabei verändern Farbe und Wasser nicht nur die Schauspieler mit ihrer Raumkugel und, wie bereits eingangs formuliert, die optische Erscheinung des Spielraumes, sondern auch dessen Beschaffenheit für alle weiteren an diesem Abend noch folgenden Szenen, denn „Die Liebe ist ein rutschiges Parkett“, wie Vasco Boenisch in seiner Premierenkritik schreibt.⁶⁷

⁶⁵ Vgl. Marcel Paquet: René Magritte. Der sichtbare Gedanke. Köln: Taschen, 2001. S. 89

⁶⁶ Roland Schimmelpfennig: „Ein Schwarm Vögel“ Laudatio auf Jürgen Gosch und Johannes Schütz zur Verleihung des Theaterpreises Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung am 3. Mai 2009. In: *Theater heute* 6/2009.

⁶⁷ Vasco Boenisch: „Die Liebe ist ein rutschiges Parkett“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 22. Oktober 2007.

2.4. Figurenanalyse

Anstatt das enge Figurennetz, das Shakespeare durch die vielen amourösen Anstrengungen und Intrigen im Verlauf der Handlung spinnt, in diesem Kapitel detailliert aufzuschlüsseln, soll hier die „Clown“-Figur Feste einer einzelnen figuralen Analyse unterzogen werden – eine von jenen Komödienfiguren, die abseits von den Interessen der übrigen Figuren „Zuschauer bleiben und mit denen sich der Zuschauer in uns identifizieren kann.“⁶⁸

Diese Entscheidung hat mehrere Gründe: Einerseits bietet sich die gesonderte Stellung dieser Figur innerhalb des Dramas besonders gut für eine stringente Untersuchung an, die sich auf eine Einzelfigur beschränken möchte. Zusätzlich soll dadurch aber auch dem Schauspieler Horst Mendroch eine gewisse Aufmerksamkeit zukommen, den besonders viele Arbeiten mit Jürgen Gosch verbinden⁶⁹ und der aus dieser über Jahre andauernden Kontinuität die spezielle Theatersprache Goschs wohl miterfunden und mitentwickelt haben dürfte.

Um die unterschiedlichen Facetten der Figurenbildung Mendrochs zu dokumentieren und sie möglichst anschaulich zusammenzufassen, bietet es sich an, einzelne Stadien der „Clown“-Figur in *Was ihr wollt* herauszulesen, sie zu benennen und sie mit den konkreten Beobachtungen aus Goschs Inszenierung zu verknüpfen. Die Anglistin Beate Langenbach-Flore hat in ihrer Dissertation bereits eine solche Einteilung erstellt⁷⁰, die in geraffter und modifizierter Form dieser Analyse als Gerüst dienen soll:

⁶⁸ Northrop Frye: Shakespeares Vollendung. Eine Einführung in die Welt seiner Komödien. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1966. S. 115.

⁶⁹ Horst Mendroch spielte bereits in den 1980er Jahren in Jürgen Goschs berühmten Kölner Inszenierungen von *Ödipus*, *Der Menschenfeind*, *Ein Sommernachtstraum* oder *Woyzeck*, arbeitete seitdem immer wieder mit ihm zusammen und war auch einer der sieben Schauspieler in Goschs *Macbeth* von 2006, der im Lauf dieser Arbeit noch detailliert behandelt wird.

⁷⁰ Vgl. Beate Langenbach-Flore: Shakespeares Narren und die Tradition des Hofnarrentums. Bochum: Univ.-Diss., 1994, S. 328-355.

2.4.1. Feste, der Clown

Die Ausgangsebene für eine Beschäftigung mit der spielerischen Gestaltung der Figur Feste ist jene Rolle, die ihm schon durch das Personenverzeichnis zugewiesen wird: Der Clown bzw. der Narr, dessen gesellschaftliche Stellung vor allem durch Gegensätze geprägt war: Er wurde „verachtet *und* verehrt, er war weise *und* schwachsinnig“, und er befand sich „*innerhalb* der Gesellschaft *außerhalb* der Gesellschaft.“⁷¹ Zwar nennt das Personenverzeichnis Feste nicht beim Namen, sondern nimmt ihn lediglich als typisierten „Clown“ in den Figurenkanon auf, doch entwickelt Shakespeare innerhalb seiner Komödie eine sehr konkrete und sehr menschliche Figur – für Harold Bloom im Stück „the only sane character in a wild play“ und „the most charming of all Shakespeare’s fools.“⁷² Shakespeare hat also einmal mehr eine Figur erdacht, die viel weiter reicht als die entsprechende gesellschaftliche Konvention seiner Zeit.

Diese Bestandsaufnahme scheint auch ein Ausgangspunkt für die gemeinsame Arbeit von Jürgen Gosch, Johannes Schütz und Horst Mendroch zu sein, die für die Zuschauerrezeption beim Kostümbild beginnt: Schütz hat dabei einen Weg gefunden, Mendroch ohne historisierende oder karnevaleske Elemente und „den langen buntgewirkten Narrenmantel“⁷³ so zu kleiden, dass er grundsätzlich wie ein vollwertiges Mitglied der illyrischen Gesellschaft erscheint: Er trägt bei seinem ersten Auftritt⁷⁴ ein dunkelgraues Sakko und beige Hosen, dazu ein weißes Hemd, eine dunkelfarbene Krawatte und einen Regenschirm – doch sind die Hosen etwas zu kurz und zeigen, dass Feste feuerrote Socken trägt, das Sakko ist ihm zu eng und die Krawatte könnte auch etwas länger sein, um nicht sonderlich aufzufallen. Obwohl die einzelnen Kostümteile an sich völlig unscheinbar sind, befinden sie sich durch ihre falsche Größe außerhalb einer gesellschaftlichen Norm (nämlich, um genau zu sein, unserer) und machen Feste

⁷¹ Zschirnt, Shakespeare-ABC, aaO. S. 160f.

⁷² Bloom, Shakespeare, aaO. S. 244.

⁷³ Langenbach-Flore, Shakespeares Narren und die Tradition des Hofnarrentums, aaO. S. 326.

⁷⁴ 5. Szene, Programmheft, S. 19ff.

somit zu einer Figur, die durch ihr Auftreten milde belächelt wird und auch innerhalb *und* außerhalb unserer Gesellschaft stünde.

Diese zu klein gewordenen Kleider – schließlich wurde Feste bereits von Olivias Vater ins Haus geholt und wahrscheinlich seither nie wieder neu eingekleidet – stellen eine wichtige Grundlage für das gestische Zeichenrepertoire dar, mit dem Horst Mendroch seine Figur ausstatten kann, da sie seine Beweglichkeit (vor allem die des Oberkörpers) nicht unerheblich einschränken. Er ist nicht dazu imstande, mit seinen Armen frei zu gestikulieren, wodurch der Eindruck entsteht, dass er in gewisser Weise – nämlich durch seine Arbeitskleidung – gefesselt ist. Diesem äußeren Umstand weiß er aber bereits in seiner ersten Szene durch die heute noch sprichwörtliche „Narrenfreiheit“ entgegenzuwirken: Während Maria im Auftrag ihrer Herrin aufgeregt nach Feste gesucht hat und ihm, als sie ihn endlich findet, drakonische Strafen androht („Madame wird dich dafür hängen lassen, dass du so lange weg warst!“), stolziert ihr dieser gemächlich entgegen, pfeift, lässt den Regenschirm in seiner linken Hand lässig kreiseln und scheint das alles nicht besonders eng zu sehen. Dennoch drückt der Anzug seine Schultern nach unten und zwingt ihn zu einem zweifellos unbequemen Rundrücken, der in einem krassen Gegensatz zu Festes so entspannt wirkenden Auftrittsgesten steht. Entspannt und seiner Zunft entsprechend heiter sind auch seine Antworten:

„MARIA: Sie hängt dich auf, wenn du so lange wegbleibst, oder schmeißt dich raus. Was ziehst du vor?

CLOWN: Ein gutes Gehänge verhindert eine schlechte Ehe. Und was das Rausschmeißen betrifft, es ist ja Sommer.“

Dabei spielt er den bei der Lektüre frivol anmutenden Scherz mit dem „Gehänge“ nicht sonderlich gestisch aus, sondern lässt dabei seine Arme einfach nach unten sinken, unterlässt jedes mögliche sprachbegleitende Zeichen und gibt Maria zwar blitzschnell, aber doch antriebslos und widerwillig Antwort. Dieser Narr ist in der Tat einer, der in seinem Handwerk brilliert, seiner Rolle aber

überdrüssig geworden ist⁷⁵, der sich seiner Einschränkungen bewusst ist und sich mit seiner Lage abgefunden hat, aber die wenigen Privilegien, die ihm bleiben, voll auskosten möchte. Das zeigt er uns gleich nach seiner letzten Antwort, indem er sofort im Anschluss den Bühnenraum verlässt und sich aus einer in der ersten Sitzreihe vorbereiteten Kühlbox eine Portion Eis holt und dieses genüsslich verzehrt, während Maria immer noch am Toben ist.

2.4.2. Feste, der Schauspieler

Aus diesem Spannungsfeld zwischen ständischem Zwang und einer ganz besonderen Form der Freiheit und Unabhängigkeit ergeben sich für die Figurengestaltung Horst Mendrochs im Lauf der Vorstellung einige interessante Spielsituationen. Von „Malvolios Fegefeuer“⁷⁶, einer Theater-auf-dem-Theater-Szene, in der sich der Clown bei Malvolio für dessen unfreundliche Behandlung revanchiert, war bereits kurz in dem Kapitel über den Bühnenraum die Rede. Allerdings ist diese Szene, in der Feste Malvolio verkleidet in seinem bereits beschriebenen „Verließ“ besucht ihn immer weiter in den Wahnsinn treibt auch für dieses Kapitel von nicht geringer Bedeutung, weil sie uns deutlich eine weitere Facette von Feste zeigt – nämlich die des Schauspielers. Jürgen Gosch gibt auch dieser Szene einen kurzen, nonverbalen Vorlauf, in dem genau sichtbar wird, wie sich Horst Mendroch als Narr die zusätzliche Rolle des zwielichtigen Predigers „Sir Topas“⁷⁷ aneignet. Am Beginn der Szene treffen Maria und Sir Toby alle Vorbereitungen und positionieren Malvolio in seinem Theater-Kerker. Feste nimmt daran mit dem eingangs beschriebenen Gestus des Narren teil und blickt teilnahmslos und mit hängenden Schultern ins Publikum. Erst als Malvolio von Toby mit Farbe überschüttet wird, bringt auch er sich aktiv in die Handlung ein: Nicht ganz einfach befreit er sich von der zu engen Jacke, wirft sie von der Bühne in die erste Reihe und kann so für einen kurzen Augenblick aufrecht

⁷⁵ Vgl. Bloom, Shakespeare, aaO. S. 244.

⁷⁶ Frank Günther: Anmerkungen zum Stück, aaO. S. 264.

⁷⁷ Frank Günther: Anmerkungen zum Stück, aaO. S. 265: „Anspielung auf 1. den Halbedelstein Topas, der nach elis. Auffassung die Kraft besaß, Geisteskrankheiten zu heilen; 2. den (komischen) Ritter der *Tale of Sir Topas* in Chaucers *Canterbury Tales*.“

dastehen (er hat sich also nur Wirbel für Wirbel aufgerichtet ohne Arme und Beine dabei gesondert zu bewegen) – bis ihm Maria die Jacke von Sir Toby entgegenhält, die dieser ausgezogen hat, als er Malvolio „eingesperrt“ und den Eimer umgedreht hat. Sie hält sie Feste mit dem schwarzen Innenfutter voraus hin, sodass er sie wie eine Schürze oder eine Zwangsjacke anziehen muss – die kurze Zeit seiner aufrechten, selbstbestimmten Haltung ist also schon wieder vorbei und er muss sich schon wieder dem Willen anderer beugen. Zusätzlich öffnet die Zofe noch eine Packung Haushaltswatte, entrollt die gesamte, etwa einen Meter lange Wattebahn und legt sie Feste – offenbar als eine Art Bart als zusätzliches Zeichen theatraler Verfremdung für den folgenden Dialog – um den Nacken. So kostümiert, steigt der Clown auf den von Toby umgedrehten Eimer und spricht zu dem überwältigten Malvolio nach unten. Interessant dabei ist, dass Horst Mendroch dabei die Genugtuung, die der Narr in diesem Moment empfinden kann, wenn er sich endlich an Malvolio rächen darf, nicht offen ausspielt, sondern Jürgen Gosch diesen Dialog über die enorme *vis comica* des Schauspielers auflöst, wodurch der Zuschauer Malvolio erneut als „unfreiwillig komisch“ wahrnimmt und der Sadismus, der dieser Szene innewohnt, aus dieser bewusst kalkulierten Komik entsteht⁷⁸. Dieses Kalkül umfasst nicht nur die rasche Verkleidung als Priester, sondern auch eine tief verstellte Stimme und wilde, taktstockartige Bewegungen mit der rechten Hand (denn mit der linken Hand muss Mendroch seinen Wattebart festhalten), während er Malvolio mit dem Florett der komischen Poesie immer weiter in den Wahnsinn treibt:

„CLOWN: [...] Hast du gesagt, das Haus ist dunkel?

MALVOLIO: Höllisch dunkel.

CLOWN: Versteh ich nicht, es hat doch riesengroße Fenster, so durchsichtig wie Straßensperren, und durch die südnördlichen Dachluken strahlt es wie Ebenholz, und trotzdem beschwerst du dich, dass du nichts sehen kannst?

MALVOLIO: Ich bin nicht verrückt, Sir Topas. Ich sage Ihnen, dieses Haus ist dunkel.

⁷⁸ Vgl. Dieckmann: „Unfreiwillig komisch“, aaO. S. 190.

CLOWN: Verrückter Mensch, du irrst dich. Es gibt nur eine Dunkelheit, das ist die Dummheit.“⁷⁹

Allerdings deutet die Figuration dieser Szene – Malvolio liegt am Boden und Feste steht auf einem umgedrehten Eimer über ihm – auch darauf hin, dass Toby und Maria auch gleichzeitig dem Narren etwas vorspielen. Denn wenn Malvolio – wie aus dem Text klar hervorgeht – wirklich nichts sehen kann, sind die schwarze Farbe, die Verkleidung und der umgedrehte Eimer für seine Wahrnehmung wohl unerheblich. Stattdessen dienen diese Mittel dazu, den müde gewordenen Hofnarren „zum Narren zu halten“ und ihn durch diese einfachen Theatertricks dazu zu bringen, Malvolio durch sein komisches Talent zu quälen. Toby und Maria benutzen Feste und gewähren ihm selbst dabei keine besonders große Freiheit, denn durch Tobys umgedrehte Jacke ist er auch in dieser Szene „gefesselt“ und stark eingeschränkt, da er sich eigentlich nur zu Malvolio nach unten beugen kann – und auch der umgedrehte Eimer, der unter diesem Aspekt als eine kleine Bühne für den Narren angesehen werden kann, beschränkt durch seine geringe Grundfläche den Aktionsraum für den falschen Sir Topas auf ein von Toby und Maria leicht kontrollier- und einsehbares Minimum.

2.4.3. Feste, der Sänger

Nachdem sich für Feste „the happiest and most golden comedy of love, music, and laughter“⁸⁰ in Jürgen Goschs Düsseldorfer Inszenierung bisher als das genaue Gegenteil dieser Definition erwiesen hat, bleibt diese Figur auch konsequent von dem vermeintlichen Happy End ausgeschlossen, in dem Viola erfährt, dass ihr Bruder den Schiffbruch überlebt hat, alle Liebenden glücklich zueinander finden und Maria und die Rüpel voller Freude über Malvolios zornigen Abgang in Feierlaune davonziehen. Das gesamte Ensemble verlässt die schimmernde Schütz-Bühne und setzt sich als Schauspieler in die erste Reihe, um den Stückschluss, der ganz allein ihrem Kollegen Horst Mendroch als Narr Feste

⁷⁹ 16. Szene, Programmheft, S. 100ff.

⁸⁰ Hotson: *The first night of Twelfth Night*, aaO. S. 35.

gehört, zu beobachten. Er hat das letzte Wort – oder, besser gesagt, den letzten Ton im Stück – denn *Was ihr wollt*, in dem kaum eine Szene ohne musikalische Sprachmetapher auskommt, endet mit einem melancholischen Lied:

„[...] Doch endlich im Bett mit niemand mehr
Außer hey, ho, dem Wind und dem Regen,
Da wurde der Kopf vom Saufen schwer,
Und drüber regnete Regen.“⁸¹

Mit „etwas morbiden Charme“⁸² trägt der zurückgelassene Clown dieses Lied vor, begleitet sich selbst zwischen den Strophen auf einer Mundharmonika und blickt mit leeren, fast ausdruckslosen Augen in den Zuschauerraum. „Zum Schluss hat Gosch doch noch den puren Menschen gefunden, und es ist ausgerechnet der Narr“⁸³ – und der Regisseur löst damit Schritt für Schritt diese fast viereinhalb Stunden dauernde Verabredung mit seinem Publikum auf, dass alle Schauspieler innerhalb des Kunst-Illyriens Shakespeares Figuren bedeuten. Dieser Vorgang beginnt damit, dass Feste beim Singen das Spielen und das Verstellen sein lässt. Er scheint ehrlich gegenüber sich selbst und kehrt dabei ohne Zynismus seine eigene Traurigkeit nach außen. Mendroch hat die erste Schicht der Figur – nämlich die Rolle als komischer Clown am Hofe Olivias – abgelegt und ist nur mehr für sich alleine auf der Bühne. Die ersten Strophen gehören dem einsamen Narren, der sein Schicksal beklagt, doch gegen Ende hin geht er einen Schritt weiter und verwandelt sich innerhalb der Bühne in den Schauspieler Mendroch, der eine Vorstellung zu Ende gespielt hat und mit den direkt an die Zuschauer adressierten Schlussversen „Das Stück ist aus, es gibt keinen Held, | Doch bitte erteilt uns den Segen.“ an die Rampe tritt, die Grenze zwischen Figur und Schauspieler endlich überschreitet und das gesamte Ensemble – nämlich als Kollegen und nicht mehr als die Figuren aus *Was ihr wollt* – zum Schlussapplaus auf die Bühne holt.

⁸¹ 18. Szene, Programheft, S. 127

⁸² Marion Meyer: „Auf dem Schlachtfeld der Liebe“ In: *Westdeutsche Zeitung*, 22. Oktober 2007.

⁸³ Lüdecke: „Gefangen im goldenen Käfig“, aaO.

DRITTENS

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

(Deutsches Theater Berlin, 2007)



„Daß **Titania** auch einen **Esel** herzen kann, wollen die **Oberone** nie verstehen, weil sie dank einer geringen Geschlechtlichkeit nicht imstande wären, eine Eselin zu herzen. **Dafür werden sie in der Liebe selbst zu Eseln.**“

KARL KRAUS

EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Deutsch von Jürgen Gosch

in Zusammenarbeit mit Angela Schanelec und Wolfgang Wiens

Inszenierung	Jürgen Gosch
Bühne und Kostüme	Johannes Schütz
Licht.....	Olaf Freese
Dramaturgie.....	Bernd Wilms
Theseus / Oberon	Bernd Stempel
Hippolyta / Titania	Corinna Harfouch
Lysander	Niklas Kohrt
Demetrius	Maximilian von Pufendorf
Hermia	Meike Droste
Helena	Alwara Höfels
Egeus / Robert Schlucker (Mond) / Elfe	Michael Benthin
Philostrat / Puck	Ernst Stötzner
Peter Squenz (Prolog) / Elfe	Matthias Bundschuh
Klaus Zettel (Pyramus)	Markus John
Franz Flaut (Thisbe) / Elfe	Roman Kanonik
Thomas Schnauz (Wand) / Elfe	Falk Rockstroh
Schnock (Löwe) / Elfe	Stephan Grossmann
Regieassistentz.....	Katja Hagedorn
Bühnenbildassistentz.....	Giulia Paolucci
Kostümassistentz.....	Katrin Gerheuser

Premiere am 11. Mai 2007 im Deutschen Theater Berlin

Aufführungsdauer: ca. 2 ¾ Stunden

Aufführungsrechte: Verlag der Autoren, Frankfurt am Main

3.1. Raum und Bühne

3.1.1. Biographischer Exkurs I: Jürgen Gosch und der *Sommernachtstraum*

Um die Betrachtungen zu Jürgen Goschs Berliner *Sommernachtstraum* zu eröffnen, ist es sinnvoll, den Begriff „Raum“, der über diesem Kapitel steht, ein wenig zu erweitern: Es soll nicht gleich am Beginn die Rede davon sein, welche Schauplätze des Dramas direkt aus Shakespeares Text hervorgehen und welche Lösungen dafür Jürgen Gosch und sein Partner Johannes Schütz im Deutschen Theater gefunden haben, sondern es soll Raum geschaffen werden für einen knappen Exkurs, der Ausschnitte aus der lange andauernden Beschäftigung Goschs mit dieser Shakespeare-Komödie vorstellt.

In den frühen 1980er Jahren wurde Jürgen Flimm, der damalige Intendant am Schauspiel Köln, auf Jürgen Gosch aufmerksam und engagierte ihn für eine Reihe von Inszenierungen, die zu Goschs ersten großen Erfolgen wurden: Mit Gorkis *Nachtasyl*, das er und sein damaliger Bühnenbildner Axel Manthey in einer aufgelassenen Fabrik zeigten, wurden sie zum Berliner Theatertreffen eingeladen, es folgten Büchners *Woyzeck* und Molières *Menschenfeind* mit Hans-Christian Rudolph, dessen gemeinsam mit dem Dramaturgen Wolfgang Wiens hergestellte Übersetzung fast Klassikerstatus erreicht hat und bis heute immer wieder für Neuinszenierungen verwendet wird⁸⁴ – Jürgen Flimm erinnert sich in seinem Nachruf auf Gosch weiter:

„Und dann kam der *Sommernachtstraum*! Auch wieder mit seinem Partner Axel Manthey. Dieses Stück hat ihn nie losgelassen. Später, wenn ich ihn traf und fragte, was machst du so, schaute er mich oft genug grinsend an und sagte: ‚Du wirst es nicht glauben – *Sommernachtstraum*.‘“⁸⁵

Jürgen Gosch hat sich in den darauf folgenden Jahren tatsächlich wiederholt mit diesem Stück beschäftigt, aber offenbar mit geringem Erfolg, denn die

⁸⁴ Vgl. Axel Manthey u. Carsten Ahrens (Hrsg.): Axel Manthey. Theater. Salzburg u. Wien: Residenz-Verlag, 1995. S. 440f.

⁸⁵ Jürgen Flimm: „Er ist weg“ In: Salzburger Festspiele (Hrsg.): Die Möwe. Die Bakchen. Oedipus. Salzburg: Eigenverlag, 2009. S. 48f.

Schauspielerin Meike Droste erwähnt in einem Interview, dass Gosch während der Leseprobe zur hier behandelten Inszenierung am Deutschen Theater seinem Ensemble erzählte, „dass er schon viermal an diesem Stück gescheitert sei.“⁸⁶ – Diese Selbstdiagnose bestätigt auch ein Großteil der Kritiken zu seinem letzten *Sommernachtstraum*, der 1997 ebenfalls am Deutschen Theater Premiere feierte. Stellvertretend für viele Verrisse sei an dieser Stelle ein besonders untergriffiger zitiert:

„Wenn im Deutschen Theater Jürgen Gosch Regie führt, dann schleppt man sich schon lustlos in die Schumannstraße. [...] Seine Inszenierungen haben meistens nur den Pep eines faden Fischbrötchens. Diese böse Ahnung hat sich auch bei Shakespeares *Sommernachtstraum* bestätigt. Zwar ist das Stück so kräftig, daß selbst ein grämlicher, grauer Vampir wie Gosch ihm nicht alle Lebenssäfte aussaugen kann. Aber viel mehr als ein paar Pfützen echtes Theaterblut bleiben nicht übrig. [...] Meistens ist es nur neckisch, tändelnd, ohne jede Idee.“⁸⁷

Und obwohl sich Jürgen Gosch vor der Jahrtausendwende einige Male mit Shakespeare beschäftigt hat, haben seine Arbeiten auch in der Wissenschaft keine bleibenden Spuren hinterlassen. So wird er beispielsweise in Wilhelm Hortmanns großer Studie *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert* nur zweimal am Rande erwähnt, und selbst in diesen Nebensätzen nennt der Autor nur den „freudlosen Experimentalisten“ Gosch, „dessen Zeitlupentempo und Minimalismus die Zuschauer ein ums andere Mal in Tiefschlaf versetzten.“⁸⁸

Zum Zeitpunkt dieser Publikation ahnte wohl niemand, dass sich Jürgen Gosch zehn Jahre später – und dann als „Kultregisseur“ auf einem neuen Höhepunkt seiner Karriere – noch einmal mit diesem Stück beschäftigen würde.

⁸⁶ „Tun, als ob“ geht bei Gosch nicht! – Johannes Schneider und Matthias Weigel im Gespräch mit Meike Droste und Theresa Schütz, Blog zum Berliner Theatertreffen 2009: <http://www.theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/die-moewe/tun-als-ob-geht-bei-gosch-nicht/> (Zugriff am 10. März 2010)

⁸⁷ Matthias Heine: „Boxershorts im Elfenwald“ In: *Die Welt* vom 21. Oktober 1997.

⁸⁸ Wilhelm Hortmann: *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 2001. S. 311 bzw. 330.

3.1.2. Biographischer Exkurs II: Max Reinhardt und der *Sommernachtstraum*

„Wer auch immer am Deutschen Theater in Berlin Shakespeares *Sommernachtstraum* inszeniert, begibt sich damit in einen Wald historischer Legenden. Denn Max Reinhardts Inszenierung jenes Stückes im Jahr 1905 ist für das Haus ein lange Schatten werfender Mythos geworden.“⁸⁹

Während sich für die Beschäftigung mit dem Bühnenraum zu *Was ihr wollt* Leslie Hotsons Bemühungen um die Rekonstruktion der räumlichen Gegebenheiten bei der möglichen Uraufführung als interessanter Ausgangspunkt erwiesen haben, kann man im Fall von *Ein Sommernachtstraum* dem Kritiker Matthias Heine nur zustimmen: Eine Inszenierung *dieses* Stückes an *diesem* Theater wird unweigerlich mit der Tradition der Shakespeare-Pflege Max Reinhardts in Verbindung gebracht. Verstärkt wird dieser Anreiz nicht zuletzt auch dadurch, dass gerade diese Shakespeare-Komödie immer wieder auch in Reinhardts Werkverzeichnis auftaucht. Er inszenierte sie über ein Dutzend Mal – also sogar noch viel öfter als Jürgen Gosch – und wählte dafür die unterschiedlichsten Spielstätten: Neben konventionellen Theaterräumen wie dem Deutschen Theater oder dem Wiener Theater in der Josefstadt, setzte er sie auch an „Originalschauplätzen“ wie einem Föhrenwald in Berlin-Nikolassee, dem Giardino di Boboli in Florenz, im Park von Schloss Leopoldskron in Salzburg und schließlich auf einer Wiese von South Park Headington, Oxford in Szene⁹⁰. Ihren Höhepunkt erreichte Reinhardts Beschäftigung mit dem *Sommernachtstraum* in der berühmten Hollywood-Verfilmung von 1935, in der u. a. Olivia de Havilland als Hermia und Mickey Rooney als Puck besetzt waren.

Obwohl die Verlockung groß ist, an dieser Stelle im Detail auf Reinhardts einzelne Arbeiten einzugehen, kann nur ein kurzer Blick auf seine Inszenierung am Deutschen Theater geworfen werden, bei der es sich übrigens um seine erste Inszenierung dieses Dramas handelt. Seine Lesart stand weder in der Tradition

⁸⁹ Matthias Heine: „Die Handwerker reparieren fast alles“ In: *Die Welt*, 14. Mai 2007.

⁹⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand. In: Roland Koberg, Bernd Stegemann u. Henrike Thomsen (Hrsg.): *Max Reinhardt und das Deutsche Theater*. Berlin: Henschel, 2005 (= Blätter des Deutschen Theaters; 2). S. 15f.

der historischen Faktentreue der Meininger, noch im Faktenrealismus der Naturalisten, denen er mit seinem Engagement bei Otto Brahm schließlich für einige Zeit angehört hatte. Dem Zuschauer sollte keine Botschaft vermittelt werden, sondern er sollte sich von dieser lebensbejahenden Liebeskomödie für einige Stunden lang verzaubern lassen.⁹¹ Sein *Sommernachtstraum* war – gemäß dem aktuellen impressionistischen Kunstverständnis – ein Fest aus einzelnen Anregungen für alle Sinnesebenen: Auf der neu eingebauten Drehbühne des Deutschen Theaters befand sich ein echter Wald, der mit frischem Moos und Farn bepflanzt war, im Parkett wurde Waldmeisteraroma versprüht und zwischen den Szenen erklang die Bühnenmusik von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Etwas Derartiges hatte das Publikum zuvor nicht erlebt, wie etwa die folgende Besprechung von Christian Morgenstern dokumentiert:

„[...] Man wird nicht anstehen, diese Aufführung in ihrer Art vollendet zu nennen. Und man kann persönlich ganz ruhig anderen Prinzipien huldigen und doch seine reine Freude haben an diesem außerordentlichen Aufwand von Fleiß, Erfindung und Bildnerlust, diesen Einfällen einer naiven und unerschöpflichen Laune – denn naiver Optimismus und nicht [...] Raffiniertheit ist der Grundzug all dieses heiteren Spiels –, diesem liebenswürdigen Gewirk verschiedener Künste, liebenswürdig eben, weil kein Bayreuther Katholizismus dahinter steckt, sondern nichts als einfache, blühende Sinnesfreude, diesem glücklichen und übermütigen Humor, diesem sicheren Gefühl für alles Theatralische im allerbesten Sinne.“⁹²

„Bei Reinhardt war das Medium die Botschaft“⁹³ fasst Hortmann wohl am prägnantesten zusammen. In dieser Inszenierung waren Titania, Oberon, Puck und die übrigen Waldbewohner rein äußerlich betrachtet harmlose Naturgeister, die die jungen Paare in einem romantischen Liebesreigen verstrickten. Allerdings sind dabei die Erkenntnisse Freuds um die menschliche Psyche gegenwärtig, die

⁹¹ Vgl. Wilhelm Hortmann: Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert, a.a.O. S. 48ff.

⁹² Christian Morgenstern: *Einfache blühende Sinnesfreude* (1905). Zit. nach: Roland Koberg, Bernd Stegemann u. Henrike Thomsen (Hrsg.): *Max Reinhardt und das Deutsche Theater*, a.a.O. S. 107.

⁹³ Wilhelm Hortmann: *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*, a.a.O. S. 48.

gerade dabei waren, grundsätzliche Veränderungen im Theater einzuleiten. Reinhardt hat den *Sommernachtstraum* keineswegs als leichtes Zaubermärchen verstanden, allerdings las er darin noch nichts von der blutigen Erotik und Brutalität, auf die etwa Jan Kott Jahre später hinweisen sollte.⁹⁴

Aus diesen zwei Faktoren – aus dem Kunst- und Publikumsgeschmack sowie der Forschungslage seiner Zeit – ergibt sich auch Reinhardts Führung der einzelnen Figuren und deren Ausstattung durch seinen Langzeitpartner Ernst Stern. Eduard von Winterstein, der damals Demetrius spielte, erinnert sich:

„[Als Puck] Gertrud Eysoldt! [...] Ein kleiner zottiger Waldschrat mit Bockshörnern und Stummelschwänzchen, so sprang, hopste, kugelte und hüpfte dieser Irrwisch über die Bühne [...]

Titania – Camilla Eibenschütz – glich, in lichte, wehende Schleier gekleidet, ebenfalls einer Waldblume, ihr Haar war eine bis an die Füße reichende Grasperücke. Georg Engels [als Zettel] ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, in seiner Eselsverwandlung diese Perücke anzuknabbern. Auch die kleinen Elfchen [...] sahen aus wie Blumen und Gewächse. Ein unvergesslicher Eindruck, wenn [...] die Bäume sich vor den Augen der Zuschauer langsam zu drehen begannen und Titania mit ihrem Pyramus-Esel, umtanzt und umhüpft von den winzigen kleinen Elfchen, im Mondschein [...] durch den Wald den Gang zu ihrem Brautlager antrat.“⁹⁵

Beide Regisseure, Reinhardt und Gosch, liebten dieses Stück sehr und beide brachten es maßgeblich am Deutschen Theater heraus – und Gosch nicht zuletzt auch deswegen, weil dieses Haus ab der Saison 2005/06 unter dem Motto „Max 100“ an die 100 Jahre zuvor begonnene und höchst erfolgreiche Direktion Reinhardts erinnerte.⁹⁶ Viele Stücke, die unter Max Reinhardt aufgeführt wurden, präsentierte Direktor Bernd Wilms in neuen Inszenierungen – und Jürgen Goschs Beitrag zu diesem Jubiläum war ein neuer *Sommernachtstraum*.

⁹⁴ Jan Kott: Shakespeare heute. München: Piper, 1965.

⁹⁵ Eduard von Winterstein: Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte. Berlin: Henschel, 1963. S. 338.

⁹⁶ Vgl. Roland Koberg, Oliver Reese, Henrike Thomsen u. Bernd Wilms (Hrsg.): Deutsches Theater Berlin 2001 – 2008. Band II: Chronik. Berlin: Henschel, 2008 (= Blätter des Deutschen Theaters; 7). S. 100.

3.1.3. Stadt, Land, Wald – Die Berliner Schütz-Welt

Nach diesen kurzen Verweisen auf die Geschichte, die den *Sommernachtstraum* einerseits mit dem Regisseur Jürgen Gosch und andererseits mit dem Deutschen Theater Berlin verbinden, soll jetzt der Bühnenraum vorgestellt werden, den Johannes Schütz für die hier behandelte Aufführung entworfen hat.

Auch für diese Komödie baut Schütz auf einen neutralen Raum, der während der Vorstellung weder durch den Einsatz von Technikern oder durch versteckte Theatermaschinerie verändert wird. Wieder handelt es sich um einen in Höhe und Breite dem Bühnenportal angepassten Kasten, der der Tiefe der Großen Bühne gänzlich entspricht und bis zu dem berühmten Rundhorizont, der im Deutschen Theater anstelle einer Brandmauer steht, heranreicht. Die beiden Seitenwände sind leicht schräg nach hinten verlaufend angeordnet, sodass als Spielfläche ein minimal zusammenlaufendes Trapez aufgespannt wird, dessen Grundfläche das Flächenangebot des Bühnenbodens nicht voll ausnutzt. Der gesamte Raum – die Spielfläche, zwei Seitenwände, eine Decke, sowie die quadratische Rückwand – ist aus massiven Naturholzplatten gebaut. Zwei dieser Platten entsprechen in ihrer Höhe dem Bühnenportal, die Spielfläche besteht aus 36 dieser Platten⁹⁷. Ähnlich wie im Bühnenbild zu *Was ihr wollt* in Düsseldorf gibt es auch hier am linken und rechten Portal die Möglichkeit für Auftritte und Abgänge – allerdings führen sie im Deutschen Theater direkt in jeweils zwei Bühnenlogen, die aus dem Kartenverkauf ausgeschlossen sind als Aktionsraum für die Schauspielerinnen und Schauspieler mitbenutzt werden.

Ein Vorhang, der bis zum Beginn der Vorstellung die Blicke des Publikums aus dem Bühnenraum aussperrt, ist nicht vorhanden. Betritt ein Zuschauer den Großen Saal, kann er sich gleich ein erstes Bild von der gesamten Schütz-Welt machen, die in den nachfolgenden zweieinhalb Stunden durch die Schauspieler und Shakespeares Stück belebt werden soll – und noch dazu in der tatsächlichen Lichtstimmung, denn zwischen dem Einlass- und dem Spiellicht gibt es keinen Unterschied. Eine Stimmung zieht sich durch den gesamten Theaterabend.

⁹⁷ Vgl. Schütz: *Bühnen/Stages*, aaO. S. 274ff.

Offenbar ist in dieser Inszenierung die Bühnenrückwand jene für die Arbeiten von Jürgen Gosch und Johannes Schütz so charakteristische Zone, in der sämtliche Requisiten und Wechselkostüme, die erst nach dem Kollektivauftritt des Ensembles zum Einsatz kommen, bereits vorbereitet sind und wo sich die Schauspieler immer wieder aufhalten, wenn sie an einer Szene gerade nicht aktiv beteiligt sind. Jedem Darsteller ist dabei ein kleiner Bereich zugeteilt, in dem alles, was er während der Vorstellung benötigt, eingerichtet wurde. Über die Breite der Bühne sind Garderobenhaken mit allerlei Kleiderstücken und Kostümteilen in die Rückwand geschlagen, unter ihnen sind Wasserflaschen, Äste, Säcke, Schachteln, Koffer, Rucksäcke und viele andere Requisiten deponiert, deren Bedeutung sich im Lauf der Vorstellung herausstellen wird.

Auf den ersten Blick handelt es sich dabei um eine bereits bestens bekannte, mehrfach erfolgreich erprobte Versuchsanordnung – allerdings sah diese in ihrer ursprünglichen Gestaltung ganz anders aus, musste aber am Ende wieder geändert werden.⁹⁸ Probenfotos zeigen, dass die tunnelartige Holzkonstruktion anfangs mit einem riesigen Berg aus Ästen angefüllt war, der für das Ensemble ein deutlich anderes Raumangebot dargstellte – allerdings erwies sich diese besondere Beschaffenheit auch als ein großes Verhängnis, denn während der Fotoprobe verletzte sich eine Schauspielerin, die Premiere musste verschoben werden und Gosch und Schütz entschlossen sich kurzerhand dazu, die Proben ohne diesen abstrakten Wald zu Ende zu führen. (Diese Probenfotos sorgten auch dafür, dass vorab unterschiedliche Gerüchte über die Inszenierung in die Welt gesetzt wurden, die sich aber letzten Endes als unrichtig herausgestellt haben. So wurde etwa kolportiert, dass Ernst Stötzner als Puck mit einer Motorsäge den Wald von Athen zu Kleinholz verarbeiten sollte.⁹⁹)

Standen bei der Analyse von *Was ihr wollt* noch die einzelnen Sinnesebenen im Mittelpunkt, über die Johannes Schütz das Fantasie-Illyrien für die Bühne fassbar

⁹⁸ Vgl. Roland Koberg, Oliver Reese, Henrike Thomsen u. Bernd Wilms (Hrsg.): Deutsches Theater Berlin 2001 – 2008. Band II: Chronik, a.a.O. S. 132ff.

⁹⁹ Vgl. Irene Bazinger: „Auch ein Esel ist nur ein Mensch“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Mai 2007.

gemacht hat, so scheint es beim *Sommernachtstraum* weitaus sinnvoller, die tatsächliche Umsetzung der einzelnen Schauplätze des Stücks zu dokumentieren, da seine Szenen zumindest grob in die beiden *unterschiedlichen* Welten „Hof von Athen“ und „Oberons Wald“ eingeteilt sind. Und auch innerhalb dieser zwei großen Welten verlangt das Stück – etwa im Hinblick auf das Nachtlager Titantias oder die Theaterdarbietung der Handwerker zur Hochzeit von Theseus und Hippolyta – gewisse Unterteilungen. Da aber das gesamte Stück in einem einzigen gebauten Raum ohne Umbauten und wechselnde Lichtstimmungen stattfinden soll, trifft Jürgen Gosch einige „geographische“ Entscheidungen, teilt seinen Schauspielern für gewisse Schauplätze unterschiedliche Bereiche innerhalb der Bühne zu und arrangiert aus den in einer Szene nicht beteiligten Kolleginnen und Kollegen nicht selten ein überaus aktives Bühnenbild.

- **Der Hof des Theseus**

Da die soeben beschriebene Szenerie eher einen neutralen Aktionsraum darstellt und sich jeglicher Behauptung eines konkreten Ortes verweigert, liegt es ausschließlich an den Schauspielerinnen und Schauspielern, die Fantasie des Publikums anzukurbeln und dadurch die notwendigen Bedingungen für die einzelnen Schauplätze im Stück zu schaffen.

Bekanntlich führt uns Shakespeare am Beginn der Komödie an den Hof von Athen. Der Signifikant „Athen“ löst bereits einige Assoziationen aus – es handelt sich um eine bekannte Hauptstadt, also um eine geordnete Welt, die Gesetze und Strukturen kennt und politisch organisiert ist. An der Spitze dieser politischen Ordnung steht der Fürst Theseus, der gerade den Krieg gegen die Amazonen gewonnen hat, und sich dadurch aufs Neue den Respekt seiner Untertanen sichern konnte.¹⁰⁰ Auf dem Schlachtfeld ist es dem siegreichen Feldherren auch gelungen, Hippolyta, die Königin der Amazonen zu erobern, die er jetzt heiraten möchte. Die Vorbereitungen für dieses Fest sind bereits im Gange.

¹⁰⁰ Vgl. Reiner Poppe: William Shakespeare. *Ein Sommernachtstraum*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2004. (= RUB; 16041) S. 7.

Diese drei Signifikanten – „höfische Gesellschaft“, „geachteter Herrscher“ und „Hochzeitsvorbereitungen“ – stellen die Grundbausteine für die erste Szene dar, mit denen Gosch die Spielfläche in drei Teile aufgeteilt hat, von denen man jeden mit einem dieser Begriffe überschreiben könnte:

Als „höfische Gesellschaft“ ordnen sich die textlich nicht beteiligten Schauspielerinnen und Schauspieler an der Rückwand an – manche von ihnen stehen, andere sitzen am Boden, aber alle beobachten Bernd Stempel als Herzog, der sich in der Mitte des ersten Bühnendrittels, nahe an der Rampe aufgestellt hat. Stempel blickt in den Zuschauerraum und – womit das Publikum des Deutschen Theaters zu seinen Höflingen umkodiert wird.

Da der *Sommernachtstraum* wahrscheinlich für eine Hochzeit in Adelskreisen geschrieben wurde¹⁰¹, handelt es bei seinem Schauplatz „Athen“ wohl einmal mehr um eine Idealisierung und Spiegelung der eigenen höfischen Welt. Diese Gesellschaft erfreute sich besonders gerne an Musik, Jagd und Schauspielen der unterschiedlichsten Art¹⁰², was in der ersten Szene der Gosch-Inszenierung dadurch deutlich wird, dass die „Höflinge“ im hinteren Teil der Bühne von zahlreichen Requisiten und Kostümteilen umgeben sind, die Assoziationen mit höfischen Aktivitäten erlauben: unterschiedliche Kostüme, Musikinstrumente und ein großer Ballen aus braunem Fell, der auf den ersten Blick wie eine Jagdtrophäe aussieht, dessen wirkliche Bedeutung aber erst am Ende, bei dem schauspielerischen Hochzeitsgeschenk der Handwerker, gelüftet werden soll.

Der zweite Signifikant „geachteter Herrscher“ wird neben der zuhörenden „höfischen Gesellschaft“ im Hintergrund und im Parkett vor allem durch die Raumnutzung jener Figuren übertragen, die aktiv – also aus Shakespeares Text heraus – an der Szene beteiligt sind. Es handelt sich dabei vor allem um die unterworfenen Amazonenkönigin Hippolyta, als die sich Corinna Harfouch nach

¹⁰¹ Vgl. Bloom: Shakespeare, aaO. S. 148.

¹⁰² Vgl. Stephen Greenblatt: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. New York: Norton, 2004. S. 29ff.

dem von Gosch erfundenen, nonverbalen Vorspiel¹⁰³ schweigsam an die Seite von Bernd Stempel stellt und um den Athener Egeus (Michael Benthin), der seine Tochter Hermia (Meike Droste) vor Theseus anklagt, da diese nicht den Mann heiraten möchte, den ihr Vater für sie auserwählt hat. Dabei gehen Benthin und Droste aus von der „höfischen Gesellschaft“ im Hintergrund an die Rampe und stellen sich etwa zwei Meter rechts von Bernd Stempel auf. Egeus trägt Theseus seine Bitte vor, hält dabei die Hände nahe am Körper und den Kopf gebeugt, während Hermia schweigend an der Seite ihres Vaters steht, leer und ohne Ausdruck in den Zuschauerraum blickt und das Urteil des Herrschers erwartet. Nachdem die Anklage fertig formuliert ist, wagt niemand der Höflinge sich zu bewegen. Sie behalten die strenge, geordnete Figuration, das „Bühnenbild“ dieser Szene, genau bei und warten darauf, dass Theseus als das einzige tatsächlich aktive Element dieser Raumanordnung tätig wird. Er lässt mit seiner Reaktion auch auf sich warten, doch ändert sich damit die räumliche Struktur der Szene kaum – er lenkt seinen Blick lediglich auf Hermia und ermahnt sie, dass sie den Regeln ihres Vaters zu folgen habe: „Der Vater sollte wie ein Gott dir sein.“¹⁰⁴ lautet die Richtlinie, die er der jungen Frau mit auf den Weg gibt, wodurch sich Shakespeares straff organisiertes Athen auch als Ort erweist, an dem alles Irrationale, alle Liebe und Gefühle durch die strenge Hand der Väter in Schranken gewiesen werden.¹⁰⁵ Und diese zusätzliche Funktion der Bühne als Gerichtssaal wird erneut durch die Anordnung aller anwesenden Personen unterstrichen, denn auch das Publikum ist Teil dieses Arrangements, erst durch seine Anwesenheit im Zuschauerraum ergibt sich das erste Bühnendrittel, an dem diese Szene spielt und an dessen Mitte Theseus als oberster Richter im Fokus steht, als der Mittelpunkt dieser Gerichtsszene.

¹⁰³ Da sich in diesem Vorspiel die grundsätzlichen Gegebenheiten der Bühne noch nicht abzeichnen, wird es in diesem Kapitel vernachlässigt und erst als eine der „Schlüsselszenen“ im dritten Kapitel dieses Abschnittes (ab S. 75) genauer behandelt.

¹⁰⁴ Sämtliche Zitate aus: William Shakespeare: Ein Sommernachtstraum. Übersetzt von Jürgen Gosch in Zusammenarbeit mit Angela Schanelec und Wolfgang Wiens. Bühnenmanuskript des Deutschen Theaters, Berlin [unveröffentlicht]. 1. Szene, S. 4.

¹⁰⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Stuttgart: UTB, 2010. S. 121.

Zwar schiebt Shakespeare den dritten Signifikant „Hochzeitsvorbereitungen“ bereits im ersten Satz – „Nun naht, Hippolyta, die Hochzeitsstunde | Mit schnellem Schritt.“¹⁰⁶ – auf der sprachlichen Ebene als eine seiner vielzitierten Wortkulissen vor das innere Auge des Zuschauers, doch verführt die gängige Vermutung der Forschung, Shakespeare habe den *Sommernachtstraum* für eine Fürstenhochzeit geschrieben und ihn bei diesem Fest zur Uraufführung gebracht, dazu, zu beschreiben, wie diese stückimmanenten Vorbereitungen auf ein großes Fest im Szenenbild von Johannes Schütz auftauchen.

Jan Kott, dessen Interpretation des Dramas Jürgen Goschs Inszenierung in hohem Maße beeinflusst haben dürfte, hält die Forschungslage für ausreichend, um den Ort der Uraufführung, den alten Palast der Southamptons in London, konkret beschreiben zu können:

„Es war dies ein spätgotisches Haus mit großen und kleinen Galerien, die, eine über der anderen verlaufend, einen offenen rechteckigen Hof bildeten, an den sich ein Garten anschloss, wo man lustwandeln konnte. Schwerlich kann man sich eine bessere Szenerie für die wirkliche Handlung des *Sommernachtstraums* finden.“¹⁰⁷

Zusätzlich zu dieser Beschreibung – ob sie stimmt oder nicht, sei dahingestellt – dürfte das Haus wohl dem Anlass entsprechend mit Blumen, Girlanden und Kerzen geschmückt worden sein und auch die Garderobe der Gäste dürfte ihren Teil zu einem festlichen Ambiente beigetragen haben. Daher besorgte offenbar diese Inszenierung, die rund um den ersten *Sommernachtstraum* angestrengt wurde, schon zum größten Teil die Vermittlung des soeben eingeführten dritten Signifikanten „Hochzeitsvorbereitungen“, der noch dazu gleich am Beginn aus dem Dramentext hervorgeht. Für Shakespeare und seine Schauspieler wurde dieser Signifikant in der Folge fast automatisch transportiert.

Da aber im Berliner Deutschen Theater nur selten Hochzeitsgesellschaften im Zuschauerraum Platz nehmen, haben sich Gosch und Schütz dazu entschlossen,

¹⁰⁶ 1. Szene, Bühnenmanuskript, S. 3.

¹⁰⁷ Kott: Shakespeare heute, aaO. S. 216.

diesen nicht unwesentlichen Signifikanten der ersten Szene in ihren Bühnenraum zu integrieren.

Dies erfolgt zuerst durch Philostrate, den von Ernst Stötzner gespielten Zeremonienmeister, der sich während der ersten Szene stumm im zweiten Bühnendrittel, in der Mitte der Spielfläche, aufhält. Er befindet sich also zwischen den Höflingen an der Bühnenrückwand und dem aktiven Geschehen um Theseus und Hippolyta und die Anklage des Egeus. Allerdings nimmt er an keinem Geschehen teil, er geht für sich in seinem Teil der Bühne umher, macht sich Notizen auf ein Klemmbrett und scheint den Raum auszumessen oder Vorüberlegungen über dessen spätere Gestaltung und Dekoration anzustellen. Stötzner spannt durch sein Agieren zwischen den beiden Bereichen einen neuen, unabhängigen Raum auf, der sich gut in einem völlig anderen Teil des Palastes oder der Gartenanlage befinden kann, da er seine übrigen Mitspieler nicht wahrnimmt und auch sie keine Notiz von ihm als Partner nehmen. Spätestens durch die Raumnutzung dieser Figur werden auch an dieser Aufführung die Polyfunktionalität der Schütz-Bühne und ihr mehrfaches Raumangebot innerhalb eines vermeintlichen Einheitsraumes deutlich sichtbar.

Zum zweiten Mal läuten die Hochzeitsglocken in der Phantasie des Zuschauers, wenn Corinna Harfouch als Hippolyta während der kleinen Gerichtsszene einen hellblauen Schleier aus ihrer Hosentasche holt und sich diesen wie eine Braut, die der Bräutigam vor der Hochzeit nicht zu Gesicht bekommen soll, über den Kopf legt. Sie konzentriert sich dabei voll und ganz auf ihren Schleier und nimmt an der Gerichtsszene nur insofern teil, als dass sie diese nicht weiter stört. Sie ist ganz für sich und legt sich das zarte Stück Stoff auf viele unterschiedliche Arten über den Kopf – als gelte es für sie herauszufinden, wie er ihr am besten steht.

Dieses erste Bild im *Sommernachtstraum* zeigt besonders deutlich, wie sich Jürgen Gosch in den mehrdeutigen, kargen und offenen Bühnenräumen von Johannes Schütz einfindet und ohne szenische Behelfe, lediglich durch die Anordnung der Schauspielerinnen und Schauspieler, seinem Publikum „Athen“, die erste große Welt dieser Komödie, durch die Figuration dreier Signifikanten vermittelt.

- **Der Welt der Handwerker**

Bevor Shakespeare mit dem Wald den großen Gegenpol zum Athener Hof auf die Bühne bringt, zeigt er seinem Publikum in der zweiten Szene¹⁰⁸ noch die Handwerker, die für eine Probe zusammenkommen, da sie auf der Hochzeit ihres Fürsten die tragische Liebesgeschichte von Pyramus und Thisbe vorspielen möchten. Zu diesem Zweck treffen sie sich bei Peter Squenz, dem Zimmermann, der auch als *prompter*, als wenig geachteter Spielleiter, Souffleur und Inspizient fungiert¹⁰⁹, der den versammelten Schauspielern ihre Rollen zuteilt und ihnen auch Arbeitsbücher ausgibt, damit sie den Text auswendig lernen können.

Der Schweizer Kunsthistoriker und Philosoph Beat Wyss wies in einem Vortrag am Wiener Burgtheater auf die axiale Anordnung der drei Schauplätze im *Sommernachtstraum* hin und erklärte sie als eine Verpflichtung gegenüber dem antiken römischen Architekten Vitruv, für den es drei szenische Gattungen mit fixen Dekorationselementen gab: Alles Tragische sollte in königlichem Prunk stattfinden, komische Szenen in Privathäusern und gewöhnlichen Gebäuden und dem Satyrischen waren Wälder mit Höhlen, Bäumen und Wiesen vorbehalten.¹¹⁰ Diese systematische Szenenfolge ist an dieser Stelle deswegen von Bedeutung, weil ab der Probe der Handwerker in beinahe jeder Szene Vorgänge stattfinden oder Requisiten eingesetzt werden, die deutliche Spuren in dem anfangs noch leeren und sauberen Bühnenkasten hinterlassen, sodass der Verlauf und die Anordnung der Szenen am Ende des Abends aus den vielen unterschiedlichen „Verschleißstadien“ nachvollziehbar werden.

Die ersten bleibenden Spuren auf der Bühne hinterlassen die Handwerker – die Szene im Hause Squenz findet auch im vorderen Drittel der Bühne, etwa auf der selben rampennahen Position, die in der Eingangsszene Theseus und Hippolyta eingenommen haben, statt. Sie üben zwar unterschiedliche Berufe aus, aber

¹⁰⁸ 2. Szene, Bühnenmanuskript, S. 13-18.

¹⁰⁹ William Shakespeare: Ein Sommernachtstraum. Programmbuch des Deutschen Theaters Berlin, Spielzeit 2006/07, Nr. 10. Berlin: Eigenverlag, S. 54f.

¹¹⁰ Vgl. Beat Wyss: Der Stoff der Träume. In: Burgtheater Wien (Hrsg.): Shakespeare – eine Republik von Fehlern. Vorträge zum Shakespeare-Zyklus des Burgtheaters. Wien: Eigenverlag, 2008. S. 92-110. Hier: S. 96f.

gehören doch einer gesellschaftlichen Schicht an und müssen sich daher in ihrer Körpersprache, Raumnutzung oder Ausdrucksweise nicht sonderlich verstellen. Allerdings treffen sie sich offenbar nur widerwillig nach Feierabend zu einer Probe, denn besonders motiviert ist außer Peter Squenz keiner. Fein säuberlich schlichtet er die Textbücher für sein Ensemble (jeweils einen Stapel loser DIN-A4-Blätter) an der Rampe auf und weist jedem seiner Kollegen ein Buch zu. (Nur der Tischler Schnock geht leer aus – er soll den Löwen spielen und muss dazu lediglich brüllen, weswegen ihm Squenz kein eigenes Buch hergestellt hat.) Jeder blättert etwas desinteressiert darin und stellt dem *prompter* noch die eine oder andere organisatorische Frage. Wenn aber der geschriebene Text der Szene zu Ende geht, folgt ein Befreiungsschlag für die Handwerker, als würden sie aus einem lästigen Schulunterricht entlassen. Plötzlich werfen sie die kurz vorher erhaltenen Textbücher in die Höhe, sodass sich die einzelnen Blätter über den gesamten Bühnenraum verteilen. Und dort bleiben sie auch bis zum Ende der Vorstellung liegen – denn Pause gibt es diesmal keine.

- **Der Wald von Athen**

Das wilde Durcheinanderwerfen der Textbücher markiert auch den Beginn zum Szenenwechsel in den Wald, bei dem sich erneut die Vermutung aufdrängt, dass sich Jürgen Gosch während der Vorbereitungen intensiv mit Jan Kott beschäftigt haben dürfte, denn bei dem heißt es:

„Unter dem Einfluss der romantischen Tradition am Theater [...] scheint der Wald im *Sommernachtstraum* eine weitere Wiederholung der Arcadia zu sein. Indes ist es in Wirklichkeit viel eher ein Wald, der von Teufeln und Vampiren bewohnt ist, in dem Hexen und Zauberinnen mühelos alles finden könnten, was sie für ihr Gewerbe benötigen.“¹¹¹

In diesem Sinne räumt Gosch tatsächlich mit jeder verniedlichenden Lesart auf und zeichnet einen furchterregenden Wald, der den absoluten Kontrapunkt zum rationalen Athen darstellt – und zwar vor allem dadurch, dass sich die selben

¹¹¹ Kott: Shakespeare heute, a.a.O. S. 225.

Schauspielerinnen und Schauspieler, die in den Szenen davor noch brave Bürger und Handwerker waren, *selbst* in diesen Wald verwandeln. Der Wald erscheint daher als eine programmatische, ideelle Gegenwelt der folgsamen Untertanen, der der Nachtseite ihrer Vernunft entspringt. Die Höflinge reißen sich teilweise Kleider vom Leib, verteilen sich im gesamten Bühnenraum, geben wilde und kreischende Laute von sich und stellen so ein umfangreiches Bestiarium der verschiedensten Waldbewohner dar. Ihre Körper verwenden Jürgen Gosch und Johannes Schütz auf die unterschiedlichste Weise: Einige Schauspieler werden zu Bäumen, strecken ihre Arme in die Höhe und stellen sich breitbeinig auf, um als Ast- und Wurzelwerk zu überzeugen, während sich andere – vor allem das Gefolge der Elfenkönigin Titania, das sich aus den Handwerkern rekrutiert – in vogelartige Wesen verwandeln, die mit entblößtem Oberkörper ins Publikum starren und mit ihren Armen zu ausladenden Flügelschlägen ausholen. Und zwei der Schauspieler verbleiben an der Stirnseite der Bühne, um mit Cello und Akkordeon einen Klangteppich als akustische Grundlage zu schaffen. Zusätzlich erscheint jeder anwesende Schauspieler „doppelt“, da der einzelne Scheinwerfer, der vom Zuschauerraum aus auf die Bühne gerichtet ist, ihre Schatten auf die Rückwand des Guckkastens wirft.

Damit treiben Gosch und Schütz die im *Sommernachtstraum* seit Peter Brooks Inszenierung gängigen Mehrfachbesetzungen¹¹² auf die Spitze – bei ihnen spielen die Schauspieler nicht nur jeweils eine Figur in Athen und im Wald, sondern sind auch als dessen Flora und Fauna gefordert. Durch diese Entscheidung gewinnt Gosch bemerkenswert viel Zeit – Szenenwechsel sind im Deutschen Theater in Sekundenschnelle möglich und so kann der Wald mit einer Plötzlichkeit auf die Bühne gebracht werden, die die von Kott geforderte Grausamkeit und Rohheit noch mit zusätzlichem Schrecken auflädt.

Und obwohl fast ausschließlich das Ensemble mit vollem Körpereinsatz den Signifikant „Wald“ in den schmucklosen Bühnenkasten von Johannes Schütz

¹¹² Vgl. Jonathan Bate u. Russell Jackson: Shakespeare. An illustrated Stage History. Oxford: University Press, 1996. S. 172.

übersetzt, werden in dieser Szene auch die materielle Beschaffenheit und die Herkunft dieses Bühnenraumes thematisiert. Die gepressten Holzplatten können hier als *pars pro toto* für den Wald verstanden werden, während sie bei den Hof-Szenen an eine überwältigte, fassbar gemachte Natur denken lassen.

Atmosphärisch ergänzt wird der Schauspieler-Wald von Anfang an durch die einzelnen Zettel der Textbücher, die die Handwerker zuvor durch den Raum geschleudert haben. Sie erfahren jetzt eine Bedeutungsverschiebung und werden im „Wald“ nicht mehr als DIN-A4-Seiten, sondern im doppelten Wortsinn als „Blätter“ wahrgenommen, die gerade von den Bäumen abgefallen sind.

Weitere theatrale Zeichen, durch die auf mehreren Sinnesebenen der Ort „Wald“ beschrieben wird, sind etwa blaue und weiße Trauben, die die Elfen während der Liebesszene zwischen Titania und dem verzauberten Zettel¹¹³ über dessen Körper und den umgebenden Bühnenboden verteilen und zerquetschen – sie stehen dabei wohl als Symbol für das Dionysische und Irrationale dieser sonderbaren Paarung, während sie in den nachfolgenden Waldszenen etwa an Froschlaich oder einfach als „Bio-Müll“¹¹⁴ wahrgenommen werden können.

Gosch komponiert für seinen *Sommernachtstraum* einen seltsamen Wald, der sämtliche Sinne seines Publikums reizt und anspricht. Dabei werden auch immer wieder die Schwellen dieser Transformationen der einzelnen Darsteller sichtbar: Während die inaktiven Schauspieler in der ersten Szene noch an der Rückwand Platz genommen haben, gehen sie im „Wald“ einfach ein paar Schritte zur Seite und verwandeln sich selbst wieder in einem Baum, einen Vogel oder spielen ein Instrument. Jürgen Goschs Wald ist also auch eine Versuchsanordnung, ein großes Experiment oder – wie Fischer-Lichte das Shakespeare-Kapitel in ihrer Dramengeschichte nennt – ein „Theater als Laboratorium“¹¹⁵.

¹¹³ Auf diese Szene wird im Kapitel zur Figurenanalyse noch genauer eingegangen, vgl. S. 87.

¹¹⁴ Heine: „Die Handwerker reparieren fast alles“, aaO.

¹¹⁵ Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas, aaO. S. 95.

3.2. Kostüm und Maske

Das umfangreiche Personenverzeichnis dieser Komödie und die Tatsache, dass auch für die Beschäftigung mit dieser Inszenierung nur *eine* konkrete Figur einer genauen Analyse im entsprechenden Kapitel¹¹⁶ unterzogen werden kann, laden dazu ein, im Abschnitt über Kostüm und Maske gleichzeitig einen Überblick über die unterschiedlichen Figurengruppierungen zu geben, aus denen sich der *Sommernachtstraum* zusammensetzt.

Denn während bei *Was ihr wollt* noch Geschlecht und sozialer Status einer Figur entscheidende Faktoren für die Gestaltung von Kostüm und Maske darstellten, sind es bei diesem Stück einmal mehr die unterschiedlichen Welten der einzelnen Figuren, die ihr Erscheinungsbild hauptsächlich prägen. Dabei muss allerdings gleich an dieser Stelle vorausgeschickt werden, dass aufgrund der oben erwähnten Doppel- und Mehrfachbesetzungen keine genauen Grenzen gezogen werden können, und dass auch in der Zeichenebene von Kostüm und Maske Bedeutungsverschiebungen vorkommen, zumal Gosch und Schütz auch in dieser Produktion auf größere Umzüge verzichten.

Diese Bedeutungsverschiebungen einzelner theatraler Zeichen innerhalb der unterschiedlichen Welten des Stücks lassen sich auch aus seiner Dramaturgie ableiten. Wolfgang Iser, der sich in einem Vortrag an der Universität Heidelberg mit den Spielstrukturen in Shakespeares Komödien beschäftigt hat, bezeichnet die Schauplätze des Stücks als „unterschiedliche semiotische Systeme“ und fasst in weiterer Folge prägnant zusammen:

„Das Handwerkerspiel kippt genauso in die höfische Welt wie in die der Liebespaare und der Feen, und diese wiederum kippen in die der Handwerker, so daß sich eine Vielzahl solcher Kippbeziehungen ergibt.“¹¹⁷

¹¹⁶ Vgl. Figurenanalyse ab S. 86.

¹¹⁷ Wolfgang Iser: Spielstrukturen in Shakespeares Komödien. *Sommernachtstraum – Was ihr wollt*. Vorgetragen am 16. November 1991. Heidelberg: Winter, 1993. S. 11.

3.2.1. Die Herrscher

In einer ersten „Kippbeziehung“ zum Text stehen Bernd Stempel und Corinna Harfouch, die im Lauf der Inszenierung vom Athener Fürstenpaar **Theseus** und **Hippolyta** zu **Oberon** und **Titania** werden, die im Wald regieren. Ausstatter Johannes Schütz hat sich dazu entschlossen, keine historisierenden Elemente in das Kostümbild aufzunehmen. Beide Schauspieler tragen Alltagskleidung, ihre Kostüme unterscheiden sich kaum von den Kleidungsstücken, die ein Großteil der Theaterbesuche für seine Garderobe ausgewählt hat.

Bernd Stempel bekommt von Schütz ein hellblaues T-Shirt und eine dunkelblaue Hose aus kräftiger Baumwolle, dazu schwarze Lederschuhe mit einem starken Profil, die an Wander- oder Arbeitsschuhe erinnern. Und auch die Hose lässt in ihrer Beschaffenheit an eine blaue Arbeitsmontur denken. Im Gesicht trägt der Schauspieler eine schwarz gefasste Brille mit rechteckigen Gläsern – allerdings dürfte es sich dabei um Stempels privaten, tatsächlich notwendigen Sehbehelf handeln, da er sie bei sämtlichen Auftritten, also auch außerhalb von Jürgen Goschs *Sommernachtstraum*, trägt. Corinna Harfouchs Kostüm ist ebenfalls in Blautönen gehalten: Bluejeans, ein dunkelblaues, kurzärmeliges T-Shirt, allerdings keine Schuhe. Dafür besitzt sie einen Schleier aus hellblauem Tüll, den sie sich – vor allem, wie bereits beschrieben, während der Klage des Egeus – beliebig aufsetzen, umhängen oder umbinden kann und am Anfang des Stücks, in dem bereits angekündigten nonverbalen Vorspiel, stehen ihr Pfeil und Bogen zur Verfügung, um sich gegen Theseus zu verteidigen.

Das Kostümbild zitiert keine Aufführungstradition und vermeidet auch indirekte Figurencharakterisierung. Assoziationsmöglichkeiten in diese Richtung eröffnen lediglich die Waffen der geraubten Amazonenkönigin und ihr Schleier für die bevorstehende Hochzeit. Die Verweise auf dieses Fest waren unmittelbar vor der Premiere noch stärker – manche Pressefotos¹¹⁸ zeigten Bernd Stempel im Smoking und Corinna Harfouch im weißen Cocktailkleid, allerdings ist in der

¹¹⁸ Vgl. Björn Trautwein: „Pucks Spuk“ In: *tip* 11/2007.

Premiere nichts mehr davon erhalten geblieben. Das Fest, für das sich die Schauspieler auf den Probenfotos noch besonders und nicht alltäglich gekleidet haben, kommt nur mehr in Andeutung im blauen Schleier der Hippolyta vor. Alles Festliche musste einer Arbeits- oder Probenkleidung weichen, die die bereits beschriebenen ästhetischen Gegebenheiten der Bühne als Probe- oder Werkraum noch einmal aufgreift und unterstreicht. Das Kippen der beiden Schauspieler Stempel und Harfouch zwischen den Rollen Theseus und Oberon bzw. Hippolyta und Titania wird von Johannes Schütz in der Gestaltung der Kostüme nicht unterstrichen.

Zur Gruppe der „Herrscher“ soll auch der als Zeremonienmeister **Philostrat** und **Puck** doppelt besetzte Ernst Stötzner gerechnet werden, der für seine Darstellung dieser beiden Figuren mit dem Gertrud-Eysoldt-Ring ausgezeichnet wurde.¹¹⁹ Und obwohl Philostrat bzw. Puck ein Diener der tatsächlichen Herrscherpaare ist, leitet er vieles auf eigene Faust und „regiert“ somit im wahrsten Sinne des Wortes eine Vielzahl der Szenen im *Sommernachtstraum*, weswegen es nur konsequent erscheint, ihn innerhalb dieser Figurengruppierung vorzustellen.

Einzig und allein das Kostüm dieses Zeremonienmeisters Philostrat kann als Hinweis auf eine gewisse Historizität auf der Ebene der Ausstattung verstanden werden – Stötzner trägt, während er auf dem mittleren Drittel der Spielfläche umhergeht, eine aus grobem schwarzem Stoff gewickelte Toga. Dabei denkt der Zuschauer unweigerlich an das Erscheinungsbild antiker Männer und gelangt in seiner Rezeption früher oder später wieder zum Signifikanten „Athen“.

Im Programmheft wird der Name „Philostrat“ als ein Deckname ausgewiesen, unter dem sich bei Chaucer ein Ritter am Hof des Theseus ausgibt¹²⁰ und für Kott ist Puck ein „Transformist und Taschenspieler“, für den es weder „Zeit noch Raum“¹²¹ gibt. Auch Jürgen Gosch liest die beiden Figuren so, als wäre Puck am Athener Hof inkognito tätig – die Philostrat-Toga aus einem in Farbe und

¹¹⁹ Vgl. Roland Koeborg, Oliver Reese, Henrike Thomsen u. Bernd Wilms (Hrsg.): Deutsches Theater Berlin 2001 – 2008. Band II: Chronik, aaO. S. 162.

¹²⁰ Programmheft zu dieser Inszenierung, aaO. S. 54.

¹²¹ Kott: Shakespeare heute, aaO. S. 215.

Material ungewöhnlichem Stoff wirkt so, als ob jemand, der dieser Welt nicht sonderlich vertraut ist, seine Vorstellungen von Athen in einer Verkleidung ausdrücken wollte. Will man lediglich am Kostüm ablesen, welche Figur Ernst Stötzner in welcher Szene verkörpert, kann man grob festmachen, dass er als Philostrate seine Toga umgewickelt hat – und als Puck nicht.

„Puck (eine Freude: Ernst Stötzner) trägt nur Altmännerschweiß und manchmal eine ranzige Toga über seiner nicht mehr ganz taufrischen Haut – ein modriges Gruft- eher als ein Luftwesen.“¹²²

Bemerkenswerterweise wurde dieses Nicht-Kostüm des Puck in ausnahmslos jeder Kritik besprochen – allerdings dürfte hinter der Nacktheit des Schauspielers Ernst Stötzner weit mehr liegen als die „rätsellose Unverbindlichkeit eines FKK-Strandes“¹²³. Jürgen Gosch und Johannes Schütz scheinen sich dafür interessiert zu haben, wie weit ein heutiges, deutschsprachiges Publikum mit der langen Tradition dieser zwielichtigen Kobold-Figur Robin Goodfellow aus den Mythen und Märchen Englands¹²⁴ vertraut ist – nämlich kaum. Für uns besteht diese Figur nur aus Text¹²⁵ – daher versuchen sie möglichst *keine* Interpretation durch ein Kostüm zu liefern und kurbeln so die Fantasie des Zuschauers durch die von Gosch formulierte „Ergänzungsenergie“ an, die ihn dazu zwingt, das, was in seiner Wahrnehmung auf der Bühne fehlt, im Kopf zu ergänzen.¹²⁶

Und das textile Minimum, die schwarze Philostrate-Toga, erfährt innerhalb der Wald-Szenen einige Bedeutungsverschiebungen: Sie wird etwa zum Zauber-Vorhang, wenn Puck den Weber Zettel in einen Esel verwandelt oder zur Kutte eines Kräuterweibleins, als das Puck das magische „Vielliebchen“ findet und zum Einsatz bringt.

¹²² Peter Laudenbach: „Es zischt im Zauberwald“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 15. Mai 2007.

¹²³ Irene Bazinger: „Auch ein Esel ist nur ein Mensch“, aaO.

¹²⁴ Da im Rahmen dieser Arbeit nicht auf die Tradition des Puck-Figur eingegangen werden kann, sei an dieser Stelle lediglich auf eine vorzügliche Studie verwiesen, sie sich intensiv mit dieser Thematik auseinandersetzt: K. M. Briggs: *The Anatomy of Puck. An Examination of Fairy Beliefs among Shakespeare's Contemporaries and Successors*. London: Routledge, 1959.

¹²⁵ Vgl. „Nackt für Shakespeare“ – Stefan Benz im Gespräch mit Ernst Stötzner. In: *Echo Südhessen*, 13. März 2008.

¹²⁶ Vgl. Peter Michalzik: „Die sind ja nackt!“ Gebrauchsanweisung fürs Theater. Köln: DuMont, 2009. S. 190.

3.2.2. Die Liebenden

„Kippbeziehungen“, allerdings in einem ganz anderen Sinn des Wortes, führen auch die vier jungen Leute aus Athen, die in der Nacht in den nahen Wald fliehen, um dem Einflussbereich ihrer Väter zu entkommen. Hermia, Helena, Demetrius und Lysander verhalten sich, wie Frank Günther festgestellt hat, „marionettenhaft“, „künstlich“ und „mechanisch“ zueinander.¹²⁷ So lieben in dieser „zu Herrschaft und Sozialstruktur exterritoriale[n] Welt“¹²⁸ anfangs beide junge Männer Hermia, später Helena und auch der sonst mit allen Wassern gewaschene Puck kann sie nicht recht unterscheiden und verwechselt Lysander mit Demetrius, als er ihm im Schlaf auf Oberons Befehl hin den Saft des „Vielliebchens“ in die Augen träufelt.

Aus Shakespeares Text erfahren wir nur sehr wenig über die äußere Erscheinung der Liebespaare. Zum Aussehen von Demetrius und Lysander gibt es keine konkreten Hinweise, jedoch geht aus dem Text hervor, dass Hermia dunkelhaarig und klein ist und Helena blond und größer, wahrscheinlich „zu groß, um schön zu sein“¹²⁹, wie Dramaturg Bernd Wilms dem Publikum im Programmheft erklärt. Diesen spärlichen Hinweisen ist Jürgen Gosch bei seiner Besetzung gefolgt: Meike Droste hat einen dunklen Pagenkopf und ist auch deutlich kleiner als die blonde Alwara Höfels. Und mit Niklas Kohrt (Lysander) und Maximilian von Pufendorf (Demetrius) hat er zwei junge Männer besetzt, die einander in ihrer Physis sehr ähneln und daher, überspitzt formuliert, auch austauschbar erscheinen, wie es im Text angedeutet wird.

Uniform erscheinen auch die Kostüme, die Johannes Schütz für die jungen Leute ausgesucht hat: Dadurch, dass alle vier Pullover und Hosen tragen, treibt er die Austauschbarkeit dieser Figurengruppierung untereinander auf die Spitze, weil er durch das Kostümbild sogar die Unterschiede zwischen den Geschlechtern auslöscht. Und bei **Hermia** und **Lysander**, bei dem Pärchen, das sich tatsächlich

¹²⁷ Vgl. William Shakespeare: Ein Sommernachtstraum. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007, S. 168.

¹²⁸ Iser: Spielstrukturen in Shakespeares Komödien, aaO. S. 10.

¹²⁹ Programmheft zu dieser Inszenierung, aaO. S. 28.

und von Anfang an liebt, sind diese Kleider auch noch völlig identisch. Sowohl Meike Droste als auch Niklas Kohrt tragen Bluejeans und einen Sweater aus roter Baumwolle – vielleicht eine Symbolik der Farben für deren ehrliche, „heiße“ Liebe zu einander.

Auch die Kleidung des **Demetrius** lässt sich aus der Farbsymbolik interpretieren. Er trägt anders als Hermia und Lysander ein blaues Oberteil, eine Farbe, die man mit Gefühlskälte und Abneigung in Verbindung bringen kann, weil Hermia an Demetrius nicht interessiert ist und nur ihr Vater Egeus ihn für die bessere Partie hält. Offenbar bevorzugt der Vater Demetrius, weil er aus einer besseren Familie stammt – sein blaues Kostüm verweist nämlich auf die Figurengruppierung der Herrscher, deren Kleider ausnahmslos in Blautönen gehalten sind.

Zwar trägt auch **Helena** Jeans und Pullover, allerdings unterscheiden sich ihre Kleider in ihrer Beschaffenheit deutlich von denen der anderen jungen Leute. Ihre Hose ist als einzige weiß und der Pullover kein Sweater, sondern ein etwas aus der Mode gekommenes Modell aus bunter Wolle. Er ist mit seinen grauen, weißen und roten Streifen das einzige gemusterte Kleidungsstück, das Schütz in seine sonst so konsequent auf einzelne, kräftige Farben bauende Kostümpalette für diese Aufführung aufnimmt. Er unterstreicht durch diese Entscheidung, dass Helena dem Schönheitsbild dieser Gesellschaft nicht entspricht, keinesfalls mit der schönen Helena aus der griechischen Mythologie gleichzusetzen ist und für keinen der jungen Männer im Stück eine denkbare Option als Partnerin darstellt.

Möchte man auch in ihrem Fall aus den Farben des Kostüms eine Symbolik ablesen, so lässt sich die weiße Hose als Verweis auf ihre (eher unfreiwillige) Unschuld verstehen, die sie aber spätestens im Wald verliert, wenn sowohl Lysander als auch Demetrius dank Pucks Zutun plötzlich Gefallen an Helena finden und so wild über sie herfallen, dass das reine Weiß ihrer Hosen von den zerquetschten Weintrauben und allen übrigen Überresten aus vorangegangenen Szenen am Bühnenboden getrübt wird.

3.2.3. Die Handwerker

Die dritte große Figurengruppierung, die aus den Schauspielern Matthias Bundschuh, Markus John, Roman Kanonik, Falk Rockstroh, Stephan Grossmann und Michael Benthin rekrutierte Handwerkertruppe, kippt in Jürgen Goschs Inszenierung sogar durch drei unterschiedliche Welten – neben ihrem Dasein als Handwerker spielen sie als kreatives Hochzeitsgeschenk ihrem Herzog die Liebestragödie um Pyramus und Thisbe vor und haben im nächtlichen Wald nicht nur als lebendige Bäume tragende Rollen, sondern verwandeln sich auch in die Elfen im Gefolge Titantias.

Zwei Ausnahmen stellen Michael Benthin und Markus John dar: Zu Benthins Figurenkanon kommt auch noch der mit schlichten schwarzen Anzughosen und weißem Hemd von der Stange gekleidete **Egeus** der ersten Szene dazu und John wird im Programmheft als einziger Handwerker nicht zum Ensemble der Elfen gezählt, obwohl er dieser Geisterschar in ihren ersten Auftritten sehr wohl angehört.

Diese zahlreichen Kippsituationen innerhalb dieser Gruppe der „mechanicals“¹³⁰, wie sie Bloom bezeichnet hat, bringt auch einige Wechsel innerhalb des Kostümbildes mit sich, da diese mehrfachen Besetzungen kaum inhaltlich, sondern eher „praktisch“ begründet scheinen, um das an der Inszenierung beteiligte Ensemble möglichst klein zu halten. Um einen nachvollziehbaren Überblick über diese Wechsel zu ermöglichen, ist es am sinnvollsten, sie in ihrer chronologischen Abfolge zu beschreiben:

Wenn sich die Handwerker zur ersten Probe treffen, trägt kaum einer von ihnen ein Kleidungsstück, das ihn direkt mit seiner Zunft in Verbindung bringt. Alle haben sich nach Dienstschluss für die Probe etwas herausgeputzt und erinnern in ihrer Zusammenkunft eher an wohlhabende Bürger, die es gar nicht mehr notwendig haben, ihrem ursprünglichen Handwerksberuf nachzugehen. Dieser Gedanke ist auch aus Shakespeares Text heraus nicht abwegig, zumal etwa

¹³⁰ Bloom: Shakespeare, aaO. S. 149.

Robert Weinmann berichtet, dass sich unter der Herrschaft der Gloriana Handel und Wandel stetig mehrten, ein großer Binnenmarkt entstand und so die Wohlfahrt des Landes sehr gefördert wurde.¹³¹

So trägt etwa Matthias Bundschuh als Zimmermann Peter **Squenz**¹³² beige Hosen aus feinem Stoff und dazu ein schwarzes T-Shirt samt gleichfarbigem Sakko. In der Hand hält er einen schwarzen Aktenkoffer aus Leder, in dem er die vorbereiteten Textbücher für seine Kollegen vorbereitet hat. **Zettel** (Markus John) trägt Bluejeans mit schwarzem Gürtel, ein olivgrünes T-Shirt und ein Sakko aus beigem Leinen, dessen verwobene Struktur als Hinweis auf seinen Beruf als Weber gelten könnte. Der bärtige Roman Kanonik ist der einzige Teilnehmer an der Probe, der offenbar direkt von der Arbeit kommt, denn sein Blasbalgflicker **Flaut** trägt einen Blaumann und hat die Haare praktisch zurückgebunden, damit sie ihn nicht bei der Arbeit behindern. Von schlichter Eleganz wieder zeugt das Kostüm des Kesselflickers **Schnauz**, der sich für die Probe braune Jeans und ein dunkelblaues Polo-Hemd angezogen hat und den heiteren Feierabend durch das Spiel auf seiner Mundharmonika untermalt. Und mit seiner gelben Regenjacke, den weinroten Samthosen und einem schneeweißen Hemd hat das Kostüm des Schreiners **Schnock** rein gar nichts an sich, wodurch man Stephan Grossman diesen Beruf ansehen könnte. Michael Benthin, der neben dem Egeus auch den Schneider **Schlucker** spielt, hat als Handwerkskostüm nur einen dunkelgrauen Pullover aus feiner Wolle bekommen, den er sich im Vorlauf zu dieser Szene an der Rückwand über sein Kostüm streift, in dem er davor seine Tochter Hermia angeklagt hat.

Wie schon im Beginn des Abschnitts angedeutet, verwandeln sich diese Herren für die Szenen im Wald in Königin Titanias Gefolge – und dabei scheint Gosch

¹³¹ Vgl. Robert Weinmann: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Berlin: Henschel, 1975. S. 23.

¹³² Jürgen Gosch hat sich in seiner Übersetzung für die deutschen, von Schlegel und Wieland erfundenen Namen für die Handwerker entschieden. Bei Shakespeare handelt es sich um „sprechende“ Namen, die meist ein Arbeitsgerät der jeweiligen Zunft zitieren. Vgl. Frank Günther: Anmerkungen zum Stück, aaO. S. 173.

und Schütz beim Erfinden dieser Figuren erneut Jan Kott Pate gestanden zu sein, wenn er schreibt:

„Titantias Hof stelle ich mir als besabberte, zahnlose und zittrige Greise und alte Weiber vor, die ihre Herrin kichernd mit dem Ungetüm verkuppeln.“¹³³

Die **Elfen**, die im Berliner *Sommernachtstraum* ihrer Titania Corinna Harfouch erst dienen und sie dann mit diebischer Freude mit Zettel zusammenlegen, kommen dieser Vorstellung in der Tat ziemlich nahe. Die schon angedeutete Verwandlung der nicht mehr ganz jungen Handwerker findet dadurch statt, dass sie alle in einem rasanten Szenenwechsel ihre Hosen herunterlassen und darunter bunte Röcke sichtbar werden. Dabei hat sich Johannes Schütz für kräftige Farben entschieden: Rot (Rockstroh), gelb (Grossmann), grün (Benthin), weiß (Kanonik), hellblau (Bundschuh) und dunkelblau (John) sind diese Kostümteile, die die Athener zu „zittrigen“, „sabbernden“ und „kichernden“ Elfen werden lassen. Die ab sofort überflüssigen Oberteile und Hosen legen sie im Verlauf der Ereignisse im Wald ab und agieren bald nur mehr in ihren bunten Röcken auf der Bühne.

So gelingt Gosch und Schütz tatsächlich ein Elfenensemble, das mit Märchen und Romantik nichts mehr zu tun hat. Zwar protestiert Bloom gegen eine solche Lesart und räumt ein, dass Bohnenblüte, Spinnweb, Senfsamen und Motte bei Shakespeare mit Sicherheit von Kindern gespielt wurden, die einzig und allein Bienen und Schmetterlinge jagten¹³⁴, doch ist sich ein großer Teil der heutigen Forschung darüber einig, dass es sich bei diesen Wesen – wie sie etwa Joseph Papp und Elisabeth Kirkland beschreiben – um „life-sized creatures“ handelte, deren Charakter am ehesten mit „findish and malicious“¹³⁵ zu beschreiben wäre.

Die Kritik urteilte überwiegend negativ über dieses Elfenensemble – so dachte Björn Trautwein „eher an den Silvester-Tuntenball im SchwuZ“ und bedauerte, dass „diese sirrende Körperlichkeit“ tatsächliche „Schockelemente“ ersetzen.¹³⁶

¹³³ Jan Kott: Shakespeare heute, aaO. S. 226.

¹³⁴ Vgl. Bloom: Shakespeare, aaO. S. 162f.

¹³⁵ Joseph Papp u. Elisabeth Kirkland: Shakespeare Alive! New York: Bantam, 1988. S. 32.

¹³⁶ Björn Trautwein: „Pucks Spuk“, aaO.

Kleinteilige Mutmaßungen, in welchem Zusammenhang die Farbe des Rockes mit dem jeweiligen Schauspieler und seinen sonstigen Aufgaben innerhalb dieser Aufführung stehen, führen wohl zu weit und sollen an dieser Stelle unterlassen werden. Eine Ausnahme stellen dabei aber Matthias Bundschuh und – ein weiteres Mal – Markus John dar, da sich ihre Kostüme organisch einem Prinzip anschließen, das bereits mehrmals zuvor in diesem Kapitel beobachtet wurde. Wenn nämlich Titania müde wird, verlangt sie von ihren Elfen, ihr durch ein Schlummerlied das Einschlafen zu erleichtern.¹³⁷ Sie erfüllen den Befehl prompt, tragen ihr – auf Englisch, nicht auf Deutsch – einen *Lullaby* vor und die schlafende Königin zeigt sich umgehend erkenntlich dafür: Sie bedankt sich für die süßen Träume bei zwei der Elfen, indem sie ihnen mit der rechten Hand unter den Rock fasst und so deren Stimme einige Tonlagen nach oben versetzt. Wohl nicht zufällig sind diese Auserwählten Matthias Bundschuh und Markus John, die einen hell- bzw. einen dunkelblauen Rock tragen.

Mit dieser Entscheidung der Königin für eine besondere Zuwendung zu den beiden Elfen in Blautönen stellt Johannes Schütz auch zwei der Praktiker in einen engeren Zusammenhang mit der Gruppierung der Herrscher und verweist damit schon auf das besondere Verhältnis, das zwischen dem Weber Zettel und der Feenkönigin noch entstehen wird.¹³⁸

Ein drittes Mal kippt die Welt der Handwerker, wenn sie am Ende des Abends als Schauspieler vor der versammelten Athener Hochzeitsgesellschaft auftreten. Da für Jürgen Gosch diese Szene offenbar von einer zentralen Bedeutung war, wird sie als eine der „Schlüsselszenen“ im unmittelbar anschließenden Kapitel behandelt, weswegen eine isolierte Darstellung der dafür verwendeten Kostüme an dieser Stelle nicht sinnvoll erscheint und nur einige besonders effektvolle Momente vorwegnehmen würde.

¹³⁷ 4. Szene, Bühnenmanuskript, S. 29.

¹³⁸ Vgl. dazu das Kapitel zur Analyse der Zettel-Figur ab S. 86.

3.3. Schlüsselszenen

3.3.1. Die Exposition – Küsse und Bisse

„Bei Shakespeare beginnt jedes Stück mit einer Störung, die zur Krise zugespitzt und durch Wiederherstellung der Ordnung behoben wird. [...] Die Wiederherstellung der Ordnung geschieht in den Komödien durch das komische Dénouement mit anschließender Versöhnung zwischen den Konfliktparteien, während sie in den Tragödien durch die Eliminierung des Störers [...] erfolgt.“¹³⁹

Versucht man diese These auf Jürgen Goschs Inszenierung umzuleiten, so stellt sich schon am Beginn des Abends die Frage, ob die gängige Kategorisierung des *Sommernachtstraums* als Komödie seine Richtigkeit hat. Denn wieder wird vom Regisseur dem Damentext ein wortloses Vorspiel vorangestellt, das dem Zuschauer einen ersten Einblick von der Welt des Stücks bieten soll. In dieser siebenminütigen Exposition ohne Shakespeare-Verse zeichnet Jürgen Gosch keineswegs das Bild eines glücklichen Paares, das die gemeinsame Hochzeit kaum erwarten kann, sondern führt uns ein paar Schritte zurück und zeigt, wie Theseus und Hippolyta einander gefunden haben – nämlich auf dem Schlachtfeld. Und dass unter solchen Vorzeichen im Finale das „komische Dénouement“ den Beginn einer glücklichen Ehe markieren kann, ist nur schwer vorstellbar, aber wiederum ein Beleg für die unkonventionelle Lesart, die Jürgen Gosch in seinen Arbeiten liefert.

Wann die Vorstellung und damit auch die hier zu beschreibende erste Szene exakt beginnt, lässt sich, wie schon im Falle von *Was ihr wollt*, nur sehr schwer sagen. Dem Beginn der dramatischen Handlung geht eine Fülle von Ereignissen voraus, die bereits in der zuvor besprochenen Inszenierung geschildert wurden und dem Vorlauf zum *Sommernachtstraum* so ähnlich sind, dass sie an dieser Stelle nicht mehr gesondert besprochen werden müssen. Diese Beobachtungen sollen daher in der Tat mit dem Auftritt des Ensembles beginnen, das über die

¹³⁹ Hans-Dieter Gelfert: Shakespeare. München: C. H. Beck, 2000 (= C. H. Beck Wissen; 2055), S. 32.

rechte Seitenloge im Gänsemarsch auftritt und sich – wiederum als eine Gruppe Schauspieler und nicht schon als die einzelnen Figuren – geschlossen und zügig an die Rückwand begibt, um dort den eigenen Auftritt vorzubereiten oder der Arbeit der Kollegen als Teil des Publikums beizuwohnen. Im Zentrum dieser Exposition stehen Bernd Stempel und Corinna Harfouch, die langsam aus dem Pulk hervortreten und sich auf den vorderen Teil der Spielfläche begeben. Die Harfouch hat sich von der Rückwand – sie verkörpert schließlich die Königin der Amazonen – einen Bogen und mehrere Pfeile geholt, deren hintere Enden an Getreideähren erinnern. Sie verfolgt Theseus, der die gesamte Spielfläche mit großen, sicheren Schritten durchmisst, feuert entweder kniend oder aus der Hocke einige – nicht gespitzte – Pfeile auf den Athener Fürsten ab, die jedoch allesamt an ihm abprallen. Während sich dieser Vorgang – sie zielt auf erst auf seinen Rücken, dann auf seinen Bauch – einige Male wiederholt, beginnt die kriegerische Königin nervös zu werden und unterstreicht diesen Umstand durch ein atemloses Hecheln. Dazu kommt ab diesem Moment auch musikalische Umrahmung: Die Kollegen Meike Droste und Maximilian von Pufendorf sorgen auf Akkordeon und Cello für dumpfe Kriegsmusik. Nachdem Theseus von der Amazone auch am Rücken getroffen wurde, wird er langsam ungemütlich, er drängt sie an die linke Seitenwand, schlägt auf sie ein und zerbricht ihren Bogen und die übrigen Pfeile. Dazu brüllt Bernd Stempel wie ein wild gewordener Löwe und Corinna Harfouchs Hecheln wird immer lauter und schneller. Ein erbitterter Kampf bricht aus, der das Publikum in den Krieg zwischen Amazonen und Athenern zurückversetzt, was Jürgen Gosch auch beabsichtigt hat:

„Und als Regiehinweis für den Beginn des Stücks [...] bemerkte er, dass er ihn sich nur noch als Kampf zwischen den beiden Figuren vorstellen könne. Dann begann die erste Probe und irgendwann klopten wir uns da alle, so richtig mit Blut und blauen Flecken.“¹⁴⁰

Gerade als dieser Kampf der Geschlechter zu eskalieren droht, beginnt sich Ernst Stötzner (Philostrat) an der Szene zu beteiligen. In seiner schwarzen Toga bewegt

¹⁴⁰ „Tun, als ob“ geht bei Gosch nicht! a.a.O. (Zugriff am 12. März 2010)

er sich eine Spielebene hinter den Kombattanten und macht sich Notizen. Es hat den Anschein, als wäre der Sieg über Hippolyta für Theseus bereits absolute Gewissheit und er ließe die Vorbereitungen für die Hochzeit schon treffen, bevor die feindliche Königin überhaupt unterworfen sei. Allerdings verändert sich parallel zum Auftritt Stötzners auch der Umgang von Stempel und Harfouch miteinander: Die feindlichen Auseinandersetzungen der ersten Spielminuten münden langsam in einen sexuellen Akt, das Kriegsstück wird zu einem Lustspiel im wahrsten Sinne des Wortes, zu einem Spiel mit der Lust, in dem sich Bisse in Küsse verwandeln, Schläge in Liebkosungen und Kriegsschrei in lustvolles Lächeln.

„So konsequent, so körperlich und gleichzeitig konzeptionell durchdacht – bei alledem aber wunderbar unangestrengt – sah man den Liebes- selten mit dem Gewaltakt fusionieren.“¹⁴¹

Diese Fusion von Liebe und Gewalt war es wohl auch, die in einigen Kritikern Assoziationen zu Kleists Trauerspiel *Penthesilea* hervorgerufen hat¹⁴² und die sich auch als symptomatisch für Jürgen Goschs gesamte Sicht auf diese „Komödie“ erweisen soll, da er in sämtlichen Beziehungen nicht an wahre Liebe zu glauben scheint und alles Zwischenmenschliche auf die „Plötzlichkeit der Begierde“¹⁴³ und eine brutale Erotik reduziert.

Dieses ständige, vor allem sexuell motivierte Ringen um die Oberhand in der Beziehung wird dadurch deutlich, dass der Kampf zwischen Stempel und Harfouch weitergeht, bis er schließlich abbricht, in den Zuschauerraum blickt und nach etwa sechs expositorischen Minuten die ersten Shakespeare-Verse dieses Abends spricht. Seine Mimik lässt vermuten, dass er gerade aus einem wunderschönen Traum erwacht ist und erkennen muss, dass die Phantasien von der heißen Sommernacht mit dem grauen Athener Alltag nichts gemein haben.

¹⁴¹ Christine Wahl: „*Ein Sommernachtstraum* im Deutschen Theater Berlin – Hiebe und Liebe“ In: *Spiegel*, 15. Mai 2007.

¹⁴² Vgl. etwa Michael Bienert: „Küsse und Bisse“ In: *Stuttgarter Zeitung*, 14. Mai 2007.

¹⁴³ Kott: Shakespeare heute, aaO. S. 217.

3.3.2. Die Liebestragödie um Pyramus und Thisbe

Wenn Gosch seinem *Sommernachtstraum* schon das „komische Dénouement“ der schweißtreibenden Ereignisse verweigert, so darf am Ende zumindest herzlich gelacht werden, denn:

„Der Tragödie, in die Gosch das Stück verwandelt, folgt am Ende ein Satyrspiel: Die Handwerkertruppe um Peter Squenz (der hier aussieht wie ein nervöser Chefdramaturg) führt eine Klamotte [...] auf - [...] ein wunderbarer Sieg des Theaters über die Wirklichkeit.“¹⁴⁴

Und zumindest diesem Befund Peter Laudenbachs stimmen fast alle Kollegen in ihren Kritiken zu: Durch das Spiel der Handwerker – „eine komödiantische Spitzenleistung“¹⁴⁵ und „Höhepunkt und Sinnzentrum der ganzen Aufführung“¹⁴⁶ – „amüsieren sich die Zuschauer am Schluss wie Bolle.“¹⁴⁷ Allerdings warnt die Forschung dafür, die Laienaufführung der Handwerker als Schenkelklopfer abzutun, denn „Their performance [...] is a farcical, but believable, projection of Shakespeare’s own relationship with his patron and, ultimately his monarch.“¹⁴⁸ Eine solche Doppelbödigkeit ist auch in Jürgen Goschs Umsetzung dieser Szene enthalten. Zwar kommentiert er damit nicht das Verhältnis zu einem höher gestellten „patron“, greift aber seine eigenen Beziehungen zu einem Teil des Publikums darin auf. Wie schon am Beginn des Kapitels erwähnt, kamen vor der Premiere Fotos in Umlauf, die Szenen zeigten, die letztlich in der Inszenierung nicht mehr vorkamen, aber dennoch von manchen Zeitungen zu einem Skandal hochstilisiert wurden. Bevor die Handwerker mit ihrem Spiel beginnen – sie haben sich hinter einem weißen, von zwei der Schauspieler aufgespannten weißen Leintuch an der Bühnenrückwand aufgestellt, während die Paare die Bühnenlogen bezogen haben – tritt Philostrate auf die Bühne, wirft einen Blick hinter den „Theatervorhang“ der

¹⁴⁴ Peter Laudenbach: „Es zischt im Zauberwald“, a.a.O.

¹⁴⁵ Gunnar Decker: „Traumloser nie“ In: *Neues Deutschland*, 14. Mai 2007.

¹⁴⁶ Michael Bienert: „Küsse und Bisse“, a.a.O.

¹⁴⁷ Frank Dietschreit: „Ein bisschen Spaß muss sein“ In: *Mannheimer Morgen*, 15. Mai 2007.

¹⁴⁸ Kenneth McLeish u. Stephen Unwin: *A Pocket Guide to Shakespeare’s Plays*. London: Faber & Faber, 1998. S. 145.

Schauspieltruppe, schießt ein flüchtiges Foto mit einer Digitalkamera und extemporiert: „Also, ich habe eine Probe gesehen und das Stück ist gar nichts.“¹⁴⁹ – Darauf folgt einhelliges Gelächter im Publikum, Stötzner tritt zu seinem Herzog in die Bühnenloge und das Spiel kann endlich beginnen. Zu diesem Zweck tritt Peter Squenz mit dem „wunderbar nervösen Ehrgeiz des ewigen Regiehospitanten“¹⁵⁰ an die Rampe, spricht den ersten Teil des Prologs, in dem er an den guten Willen der Zuschauer appelliert und versichert, dass alle Schauspieler ihr Bestes geben wollen.¹⁵¹ Dann dreht Matthias Bundschuh, der während seiner Ansprache nervös mit seinen Händen gespielt hat, dem Zuschauerraum den Rücken zu und verschwindet hinter dem Vorhang. Offenbar sind die Kollegen noch nicht so weit, dass die Vorstellung planmäßig weitergehen kann – denn nach dem Verschwinden des Prologsprechers werden hektische Bewegungen hinter dem weißen Laken sichtbar, die darauf hindeuten, dass in allerletzter Minute noch Kostüme angezogen, Requisiten verteilt und Auftritte organisiert werden. Allmählich kehrt aber Ruhe ein und das gesamte Theater der Handwerker – die sechs Schauspieler hinter dem Vorhang – wandert geschlossen nach vorne und bleibt etwa zwei Meter vor der Rampe stehen, wo die Truppe den Vorhang fallen lässt und damit zum zweiten Mal für großes Gelächter während der Szene sorgt, da dem Berliner Publikum dadurch die besonders gut gemeinten Kostüme der Laienschauspieler offenbart werden, die Bundschuh im zweiten Teil seines Prologs auch gleich näher vorstellt:

„Der Mann ist **Pyramus**, wers wissen will“ – worauf er auf Markus John zeigt, der sich aus dem in einer Reihe aufgestellten Ensemble löst, an die Rampe tritt und sein wichtigstes Requisit, einen gebogenen Säbel, in den Bühnenboden rammt. Er trägt einen schwarzen Rock, eine Art Brustrüstung oder Kettenhemd aus dunklem Stoff und einen an die Märchenwelt aus Tausendundeiner Nacht erinnernden Turban auf dem Kopf. Er posiert eifrig und scheint vermitteln zu wollen, dass es seine große Begabung war, die ihm die Hauptrolle verschafft hat.

¹⁴⁹ Erinnerungsprotokoll vom Vorstellungsbuch im April 2008.

¹⁵⁰ Andreas Schäfer: „Die Angst im Walde. Liebe ist ein fieses Spiel: Jürgen Goschs *Sommernachtstraum* an Deutschen Theater Berlin“ In: *Tagesspiegel* vom 13. Mai 2007.

¹⁵¹ 9. Szene, Bühnenmanuskript, S. 83-98.

Zettel hat aber nicht viel Zeit zum Angeben, denn Squenz fährt gleich mit dem nächsten Schauspieler fort.

„Die schöne Frau ist **Thisbe**, das ist wichtig“ – Unter großem Gelächter bewegt sich Roman Kanonik mit Bauchtanzeinlage nach vorne. Er trägt ein hellblaues, äußerst knappes Oberteil mit Spaghettiträgern, unter dem viel „nacktes Männerfleisch jenseits aller Model-Maße“¹⁵² zum Vorschein kommt. Außerdem unterstreicht Thisbes Reize ein rosafarbener, bis zum Boden reichender Rock aus hauchdünnem, durchsichtigem Stoff, der von einem Gürtel aus kleinen Schellen und Glöckchen zusammengehalten wird, die durch ihren Klang Flauts Tanz akustisch untermalen.

„Der Mann mit Lehm und rauem Mörtel heißt | **Wand**, böse Wand, die die Verliebten trennt.“ – Falk Rockstroh lässt sich mit dem Gang an die Rampe viel Zeit. Offenbar hat er mit einer anderen Verkleidung gerechnet, denn er trägt nach wie vor die Kleider, mit denen er auf der Probe erschienen ist – allerdings scheint ihm sein Regisseur einen ausgiebigen Besuch in der Maske verordnet zu haben, denn Shakespeares Text wird genau befolgt: Thomas Schnauz ist von Kopf bis Fuß mit Lehm und Mörtel eingeschmiert.

„Der Mann mit Dornbusch, Hund, Laternenlicht | Stellt **Mondschein** dar.“ – Und auch Michael Benthin wirkt etwas antriebslos und ist nicht neu kostümiert worden. Seine Figur zeichnet sich lediglich durch die drei im Text erwähnten Requisiten aus: Der lange Ast eines Dornenbuschs, ein Spielzeughund aus Holz, mit Rädern an einer Leine und eine elektrische Bauleuchte. Er geht zwar zügig nach vorne, dreht jedoch rasch wieder um, um dem letzten Kollegen Platz zu machen, dessen Ankündigung sogar Szenenapplaus erntet:

„Dies grässlich Tier, das **Löwe** wird genannt“ – Und an der Rampe steht Stefan Grossmann nicht mit der blonden Perücke, die er während der Probe noch als Löwenmähne in den Händen gehalten hat, sondern in dem realistischen Ganzkörperkostüm eines Braunbären. Im Kopf eines Theaterwissenschaftlers

¹⁵² Christine Wahl: „*Ein Sommernachtstraum* im Deutschen Theater Berlin - Hiebe und Liebe“, aaO.

entsteht dadurch sofort ein Querverweis zu Shakespeares *Wintermärchen*, in dem der Höfling Antigonus von einem solchen Tier getötet wird. Warum aber in Jürgen Goschs Inszenierung ein Bär anstelle eines Löwen auftritt, kann naturgemäß nur Spekulation bleiben: Verweist er damit auf elisabethanische Tierhatzen oder gar auf den Bären aus dem Berliner Stadtwappen? Oder war vielleicht im Fundus der Laienspielgruppe kein Löwenkostüm vorhanden und man entschied sich für die nächstliegende „Bestie“? Interessant ist im Verlauf der Szene, dass Schnock abgehen möchte, als ihn Squenz als Löwen vorstellt und der Regisseur seinen Schauspieler eilig zurück nach vorne ziehen muss. Es sieht so aus, als wäre die Vereinbarung zwischen den beiden eine andere gewesen, als hätte etwa Squenz versprochen den Bären als neue Figur in das Stück einzubauen.

Der nervöse Matthias Bundschuh schließt seinen Prolog mit der Aufforderung an das Publikum: „Lasst Löwe, Mondschein, Wand und Liebespaar | Ausführlich euch berichten, wie's war.“ – Und diesem Appell soll auch hier gefolgt werden.

Die Schauspieltruppe zieht ihren weißen Vorhang erneut nach oben und zieht sich langsam und so gar nicht im Gleichschritt zurück in Richtung Rückwand. Zurück bleibt allein Falk Rockstroh, der in der Figur der Wand dem Publikum eine kurze Exposition liefert. Er erklärt ohne große Gesten, blickt nachdenklich in den Zuschauerraum und verkündet:

„Und diese alte Wand, das seht ihr noch,
Hat in sich eine Spalte oder Loch,
Durch das die beiden, Pyramus und Thisbern,
Ganz oft und heimlich miteinander wispern.“

Rockstroh spricht diese holprigen, alles andere als kunstvollen Verse aus einer tiefen Depression heraus, an der er vielleicht leidet, weil sein Dasein als Wand eine Begegnung der Liebenden verhindert, was vom Publikum (wie fast jeder Auftritt in diesem komischen Nachspiel) mit viel Applaus honoriert wird. Da erscheint auch schon Pyramus auf der Szene, für dessen Gestaltung sich Zettel einiges vorgenommen hat. Er deklamiert seinen Text und illustriert beinahe jedes

Wort mit einer großen Geste, wozu ihn auch seine Textvorlage verführt: Zahlreiche Verse beginnen mit einer direkten Anrede samt vorangestelltem „O“, etwa „O grimmige Nacht“ oder „O böse Wand“. Die so angesprochene Wand kommt nur widerwillig der Aufforderung nach, den Spalt zu zeigen, durch den Pyramus und Thisbe einander beobachten können – dazu hält Schnauz einfach den rechten Zeigefinger nach oben und blickt dabei äußerst widerwillig ins Leere. Nachdem die Wand als räumliches Grundelement im Raum positioniert wurde, möchte der Held mit seiner Geliebten in Kontakt treten – doch er kann sie durch den „Spalt“ nicht erkennen und attackiert daraufhin die Wand, worauf sich der ungeduldige und bisher von dem Schauspiel noch nicht überzeugte Theseus von seiner Loge aus einmischt und die Wand auffordert, doch zu kontern. Daraufhin fällt Zettel aus seiner Rolle, lässt der Wand gar keine Gelegenheit für eine Antwort, tritt näher an die linke Seite, wo Theseus sitzt und spricht ihn direkt an:

„Nein wirklich, mein Herr, das sollte sie nicht. ‚Hintergehst du mich‘ ist Thisbes Stichwort. Sie muss jetzt auftreten, und ich muss sie durch die Wand erspähen.“

Dieses kurze Heraustreten aus der Pyramus-Figur zeigt den Kontrast zwischen dem einfachen Handwerker Zettel und dessen klischeehaften Vorstellungen von großem, bedeutenden Heldendarstellertum besonders deutlich. Denn als Thisbe realisiert, dass sie das Stichwort für ihren Auftritt verpasst hat, läuft Roman Kanonik mit großer Geschwindigkeit auf Markus John zu, der sofort wieder in seine Figur zurückschlüpft und wie kurz vor seinem Einwurf zu deklamieren beginnt, wobei ihm Thisbe dabei um nichts nachsteht. Der folgende Dialog, bei dem beide Schauspieler ihre Gesichter nahe an Falk Rockstrohs ausgestrecktem Finger halten und ihr Sprechen durch große Gesten unterstreichen, gehört zu einer der komischsten Passagen im Handwerkerspiel, weil dabei auch deutlich wird, dass nicht nur Zettel und Flaut große Kunst imitieren, sondern auch Squenz das Stück als großer Dichter verfasst hat, der sich zusätzlich als klassisch

gebildeter *poeta doctus* profilieren wollte, was ihm leider nicht gelingt – ob es seine Schuld ist oder die der Schauspieler, bleibt offen:

„PYRAMUS: Ich seh eine Stimm. Ich gehe jetzt ans Loch,

Damit ich Thisbes Anblick hören kann. [...]

THISBE: Bist du's, mein Lieb, ich denke doch.

PYRAMUS: Denk, was du willst. Ich bin's, dein lieber Mann.

Und treu wie seiner Hero der Limander.

THISBE: Und ich wie Helena dem Alexander.

PYRAMUS: Der Morpheus war Eurydike nicht treuer.

THISBE: Wie Morpheus ihr, so bist du mir so teuer.

PYRAMUS: O küss mich durch der schlimmen Mauer Ritz.

THISBE: Ich küss nicht deinen Mund, nur diesen Schlitz.

PYRAMUS: Willst du an Brunos Grab mich treffen schnelle?

THISBE: Ob lebend oder tot, ich bin zur Stelle.“

Die Reime sind bestenfalls unrein und keine der mythologischen Anspielungen ist korrekt. Und nachdem beide Schauspieler gleichzeitig den Zeigefinger der Wand geküsst haben, laufen alle drei gemeinsam zurück hinter den weißen Vorhang, wo Zettel Flaut für seinen verspäteten Auftritt offenbar zur Rede stellt, da einige laute, allerdings unverständliche Worte aus dem „Backstagebereich“ über die leere Spielfläche in den Zuschauerraum durchdringen. Jetzt nützt Hippolyta die kurze Unterbrechung für einen Einwurf – „Das ist das dümmste Zeug, das ich je gehört habe.“ – doch die Aufführung geht gnadenlos weiter. Die nächste Szene bestreiten Schnock, der als Bär verkleidete Löwe, und Schlucker, der den Mond darstellt. Grossmann kann sich durch das gewaltige Tierkostüm mimisch nicht ausdrücken, daher begleitet er seinen Text, der durch die Maske ohnedies nur schwer verständlich ist, mit viel Gestus. Er zittert an Händen und Füßen und lässt die Zuschauer in weinerlichem Ton wissen, dass er kein echter Löwe, sondern nur Schnock, der Schreiner sei, was seine Erscheinung als Bär doppelt komisch macht. Und Michael Benthin fühlt sich wohl unterfordert, wenn er sich mit seinen drei Requisiten neben Stephan Grossmann aufstellt und knapp und lustlos von sich gibt: „Alles, was ich zu sagen habe, ist, euch zu sagen, | dass

die Laterne der Mond ist; ich der Mann im Mond; | dieser Dornbusch mein Dornbusch; und dieser Hund mein Hund.“

Aber schon flitzt Thisbe wieder auf die Bühne – allerdings etwas zu schnell, denn sie rutscht unmittelbar nach dem Betreten der Spielfläche auf einer Weintraube aus, fällt hin, flucht kurz, steht aber sofort wieder auf, um vor dem Mond und Bär die verabredete Position einzunehmen. Roman Kanonik ist sichtlich bemüht, leicht, unschuldig, anziehend und mädchenhaft zu wirken. „Das hier ist Brunos Grab. Wo ist mein Lieb?“ spricht er mit ganz besonders hoher Stimme, wird aber abrupt unterbrochen, als der Löwenbär zu brüllen beginnt und ihm den Schleier, mit dem er sein Gesicht verhüllt hat, entreißen möchte. Schnell trinkt Kanonik den Stoff noch in einer mitgebrachten Flasche Theaterblut, lässt ihn dann fallen und eilt zurück hinter den Theatervorhang. Orientierungslos, wahrscheinlich bedingt durch die eingeschränkte Sicht durch die Maske, tritt auch die Bestie in den Hintergrund, wo schon Squenz wartet und ihn zurück hinter das weiße Laken führt.

Die nun folgende Rückkehr des Pyramus leitet das große Finale der Tragödie ein. Zu Füßen des Mondes, der nach wie vor als stiller Beobachter auf der Spielfläche steht, findet er den blutigen Schal und setzt und zu einem großen Klagemonolog an. Dabei lenkt er seine Blicke immer wieder zum Himmel und streift auch die Blicke der Athener in den Logen und die des Publikums im Saal, das in dieser Situation erneut mit den Untertanen des Theseus gleichzusetzen ist, da auch die Hochzeitspaare die Handlung auf der Bühne von regulären Sitzplätzen aus beobachten. Markus John lässt sich noch mehr Zeit als zuvor, er zelebriert jedes Wort und setzt beinahe auf jede Silbe eine andere Geste der Verzweiflung und des Liebesschmerzes. Am Ende seines Monologs kniet er sich auf den Boden, zieht seinen Brustpanzer aus, dreht sich so, dass man ihn im Profil sieht und schiebt sich seinen Dolch langsam in die Achselhöhle unter seinem linken Arm:

„Warum Natur, hast Löwen du gebaut,
Dass dieser mir die Liebste deflorier?“

Nach diesen Worten steckt er sich eine mitgebrachte Blutkapsel in den Mund, um deren Inhalt sofort über sein Gesicht und seinen Oberkörper fließen zu lassen. Er sinkt reglos zu Boden. Nachdem das Gelächter im Zuschauerraum abgenommen hat, tritt Thisbe erneut auf. Ihre Stimme ist diesmal noch ein wenig schriller – offenbar gab es hinter dem Vorhang Kritik seitens der Regie – und auch ihr tänzelnder Gang ist ähnlich geräuschvoll wie zuvor. Doch ihr sonniges Gemüt kommt nicht mehr zur Geltung, da sie rasch die Blutlache bemerkt, in der ihr toter Geliebter liegt. Sie setzt zum Abschlussmonolog aus kurzen Verszeilen an, trinkt einen Schluck aus einer im Kostüm mitgebrachten Blutflasche und „stirbt dramatisch wie zur Zeit des Stummfilms, als große Gesten noch geholfen haben.“¹⁵³

Als das Liebespaar tot am Boden liegt und eine große Pause entsteht, blicken der Löwenbär und das übrige Ensemble hinter dem Vorhang hervor. Pyramus und Thisbe erheben sich, die anderen Kollegen lassen das Laken fallen, treten auch an die Rampe und verbeugen sich. Dann bietet Zettel dem Fürsten an, auch noch einen Epilog vorzutragen, doch dieser hat genug vom Schauspiel und wünscht sich lieber einen Tanz, „ab jetzt euren Bergamasker“. Das Los fällt auf Schnock und Schnauz, auf den Bären und die Wand. Besonders glücklich scheinen beide nicht zu sein, aber Rockstroh zieht die Mundharmonika aus seiner Hosentasche und beginnt zu spielen. Grossmann beginnt den elisabethanischen *jig* zu tanzen, dreht sich ein wenig, bekommt aber mit der Zeit sichtlich Spaß daran und wird immer schneller. Das übrige Handwerkerensemble hält sich im Hintergrund, steht in einer Reihe und freut sich, dass ihr Kollege die Aufgabe so gut meistert. Der Tanz macht alle Figuren glücklich – und dass am Ende von Jürgen Goschs Inszenierung der Bär nicht nur in persona auf der Bühne steppt, beweist der frenetische Beifall, mit dem sich der fast dreistündige Abend dem Ende zuneigt.

¹⁵³ Simone Kaempf: „Von Liebe blinde dem dämlichsten Esel hinterher“ In: Nachtkritik.de, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=166&Itemid=40 (Zugriff am 14. März 2010)

3.4. Figurenanalyse

Auch der *Sommernachtstraum* ist viel zu dicht bevölkert, um jede einzelne seiner Figuren in dieser Arbeit einer gesonderten Analyse unterziehen zu können. Um aber zumindest eine einzelne, für die Aufführung besonders charakteristische Schauspielleistung angemessen und nachvollziehbar vorstellen zu können, hat sich das von Langenbach-Flore inspirierte Modell der einzelnen Stadien der figuralen Entwicklung schon im vorigen Abschnitt über den Narren Feste aus *Was ihr wollt* als praktikabel erwiesen. Daher wird es weiter modifiziert, um sich dem Weber Zettel anzunähern, „Shakespeare’s most engaging character before Falstaff“, der für Bloom „the protagonist (and the greatest glory) of the play“¹⁵⁴ verkörpert. Er ist es nämlich, der, wie schon zuvor angedeutet, die größte Entwicklung an diesem Abend durchläuft und sich als roter Faden durch sämtliche Szenen des Dramas zieht.

3.4.1. Zettel, der Weber

Erneut soll am Beginn der Untersuchung die Frage stehen, wie sich Jürgen Gosch und Markus John der Zettel-Figur grundsätzlich angenähert haben und wie weit die Profession als Handwerker für ihre Interpretation von Bedeutung war. Als Weber tritt die Figur nämlich nur in zwei Szenen¹⁵⁵ der Komödie auf – zur ersten Probe bei Peter Squenz und zum geplanten Durchlauf auf der Waldlichtung, in dessen Verlauf schon Zettels Verwandlung durch Puck stattfindet – doch ist sie auch dabei schon ganz mit der Probenarbeit beschäftigt. Den Beruf des Webers übt er auf der Bühne niemals aktiv aus, er wird von Shakespeare eher als eine Metapher für die dramaturgische Funktion dieser Figur gebraucht, die als ein einfacher Handwerker alle Welten des Stücks durchläuft, „to weave a common dream for all of us“.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Bloom: Shakespeare, aaO. S. 148 bzw. 150.

¹⁵⁵ 2. bzw. 5. Szene, Bühnenmanuskript, S. 13-18 bzw. S. 36-41.

¹⁵⁶ Bloom, Shakespeare, aaO. S. 150.

Die einfache Herkunft Zettels wird in der Darstellung durch Markus John immer wieder spürbar. Obwohl Gosch das Stück nicht als einen Zusammenprall sozialer Klassen liest, erzählt er doch von den Berührungängsten zwischen den Ständen. Bei Zettel äußern sich diese durch große Unsicherheit und Nervosität. Er geht während der Probe stets nervös auf und ab, verschränkt seine Arme entweder vor der Brust oder stützt sie in die Hüften. Dauernd bewegt er sich, vermittelt durch ein breit gefächertes mimetisches Zeichenrepertoire Zustimmung oder Ablehnung, wenn Squenz künstlerische Entscheidungen trifft und kaschiert seine Angst vor dem Auftritt bei Hofe dadurch, dass er sich „as the romantic, the poetical, the imaginative man, who naturally takes command“¹⁵⁷ gibt. Sein aufgesetzter Größenwahn drückt sich auch dadurch aus, dass er am liebsten mehrere Rollen übernehmen würde („Lass mich den Löwen auch noch spielen.“), ständig bevorzugte Behandlung verlangt und als einziger immer ganz besonders laut und ohne Rücksicht auf die anderen Ensemblemitglieder spricht.

3.4.2. Zettel, der Esel

Mitten in die von Zettels Befindlichkeiten gesteuerte Generalprobe fällt auch der Auftritt Pucks, der nur auf den regulären Abgang des Pyramus wartet, um Zettel zur Rückwand zu begleiten, seine schwarze Toga vor ihm wie einen Vorhang aufzuspannen und ihn dort – so die Stückvorlage – in einen Esel zu verwandeln. Gosch und Schütz haben sich dabei nicht für einen Tierkopf aus Pappmaschee oder Plüsch entschieden, sondern lassen John splitternackt und blutverschmiert auf die Bühne zurückkehren, mit jeweils einem Ast in beiden Händen – in der einen einen von etwa 30 Zentimetern Länge mit einem Durchmesser von etwa sieben Zentimetern, den John als zusätzlichen Phallus an die entsprechende Stelle seines Körpers hält. Mit der rechten Hand drückt er ein stark verzweigtes Geäst oder Wurzelwerk an seinen Kopf, das eher an ein Hirschgeweih als an Eselohren erinnert. Dass der Phallus-Ast auf die beachtliche Potenz des Esels¹⁵⁸ verweisen soll, scheint außer Frage, und auch das Geweih kann als zusätzliches

¹⁵⁷ John B. Priestley: Bully Bottom. In: Shakespeare for Students. Detroit: Gale, 1992, S. 380.

¹⁵⁸ Programmheft zu dieser Inszenierung, aaO. S. 19.

Symbol für besonders herausragende Manneskraft verstanden werden. Diese beiden Requisiten sind aber vor allem deswegen für die figurale Analyse von Bedeutung, weil sie den Schauspieler Markus John in seiner Beweglichkeit ganz besonders einschränken und dadurch seine persönliche Raumkugel während der folgenden Szenen minimieren. Es dürfte für Gosch also entscheidend gewesen sein, dass Zettel einem Zauber unterworfen wurde und nicht mehr aus freien Stücken handeln kann, obwohl Puck, wie Bloom ganz richtig festgestellt hat, nur sein Erscheinungsbild verändert hat, er aber im Inneren ganz er selbst bleibt.¹⁵⁹

Es ist für ihn nicht nachvollziehbar, warum seine Kollegen geschlossen die Flucht ergreifen, wenn er erneut auftritt, da er die Verwandlung am eigenen Leib nicht sehen kann. Erst als Zettel allein auf der Lichtung zurückbleibt, wird durch die kleinen, ängstlichen Schritte, die schwache, zurückgenommene Stimme und die unsicheren Blicke deutlich, dass er wirklich der geblieben ist, der er war: Ein kleiner, ängstlicher Handwerker, der jetzt, wo er alleine ist, voll und ganz von der nackten Angst gepackt wird. Um sich selbst Mut zu machen, beginnt er zu singen – und trifft dabei auf die verzauberte Titania, die gerade erwacht ist. Ihm ist diese Begegnung sichtlich peinlich, er zieht die Schultern nach unten, wagt kaum einen Schritt vorwärts und blickt äußerst verängstigt, doch für die Königin war diese Begegnung bekanntlich Liebe auf den ersten Blick. Sie begegnet dem Handwerker mit größter Freundlichkeit und beauftragt ihre Elfen, dem Fremden ausnahmslos jeden Wunsch zu erfüllen. So führen jene Schauspieler, die gerade vor Zettel die Flucht ergriffen haben, ihn als buntgerockte, geile und hämische Feen nach hinten, um die Spielfläche für die Folgeszenen freizugeben.

Wahrscheinlich gibt es bei Shakespeare nur wenige Szenen, die öfter interpretiert und diskutiert wurden als diese Liebesgeschichte zwischen Titania und dem Esel. Sie bildet auch den Kern der für Gosch zentralen Lektüre Jan Kotts:

„Die Liebesszenen zwischen Titania und dem Esel müssen zugleich unreal und real, faszinierend und abstoßend scheinen, Entzücken und Abscheu,

¹⁵⁹ Vgl. Bloom: Shakespeare, aaO. S. 150f.

Entsetzen und Ekel erwecken. Sie müssen betörend wundersam und grausam zugleich sein.“¹⁶⁰

Jürgen Gosch versucht diesen zahlreichen Anforderungen dadurch gerecht zu werden, indem er es vermeidet, einen direkten Sexualakt der beiden Figuren auf offener Bühne zu zeigen. Es hat vielmehr den Anschein, als ginge der Zauber, mit dem sowohl die Königin als auch der Weber behext sind, so weit, dass sie beide völlig willenlos der Willkür der hinterlistigen Elfen ausgeliefert sind.

„Die gar nicht zarten [...] Elfen schleifen die beiden restlos Ausgewerteten nach vorn; sie bugsieren den fetten, nackten, blutverschmierten Leib [...] bäuchlings auf die feingliedrige, aber sehnige Titania. Sie nehmen den beeindruckenden Eselsknüppel und rammen ihn kichernd durch Zettels Anus, tief und tiefer, bis das Gerät auch Titania durchbohrt hat und auf den Bühnenboden trifft. Dergestalt zusammengenietet findet Oberon [...] die beiden leergeliebten Leiber vor.“¹⁶¹

Als Oberon Titania von dem Zauber erlöst, und sie darüber erschrickt, wer für kurze Zeit ihr Liebhaber gewesen ist, wird auf einmal deutlich, was Jürgen Gosch mit Zettels Verwandlung erzählen wollte: Es geht ihm nicht bloß darum, dass der Weber physisch stark eingeschränkt wird, sondern er will auch vermitteln, dass er von Oberon für die Rache an Titania benutzt und so im übertragenen Sinne „zum Esel gemacht“ wurde. Sein Schlaf soll aber noch einige Manuskriptseiten lang andauern.

Bevor sein Handeln auf der Bühne wieder ein aktives wird, denkt er noch im Halbschlaf laut über die bevorstehenden Festaufführung nach¹⁶² und phantasiert auch von vergangenen Ereignissen, die für ihn aber nichts als ein Traum waren. Seine Gedanken dazu reichen aber nicht besonders weit, denn schon erscheinen seine Kollegen – die Zeit drängt! – und er bemerkt nur flüchtig: „Der Mensch ist nur ein Esel, wenn er sich daran macht, diesen Traum zu deuten.“

¹⁶⁰ Kott: Shakespeare heute, aaO. S. 228.

¹⁶¹ Ulrich Seidler: „Gefoppte unserer Sinne“ Shakespeare-Doppel in Berlin: Goschs *Sommernachtstraum* und Bosses *Viel Lärm um nichts*. In: *Berliner Zeitung*, 14. Mai 2007.

¹⁶² 7. Szene, Bühnenmanuskript, S. 76.

3.4.3. Zettel, der Heldendarsteller

Von der enormen dilettantischen Kraft, mit der der Weber Zettel im krönenden Finale von Jürgen Goschs Berliner *Sommernachtstraum* den heroischen Pyramus den Liebestod sterben lässt, war bereits die Rede. Dennoch darf eine Erwähnung dieser Szene in der Einzelanalyse der schauspielerischen Leistung Markus Johns nicht fehlen, weil die Beobachtungen seines Spiels in den davorliegenden Szenen zusätzliche Erkenntnisse eingebracht haben, die seine Gestaltung der Hauptrolle im kreativen Hochzeitsspektakel in neuem Licht erstrahlen lassen.

Führt man sich nämlich vor Augen, wie eingeschränkt Zettels Physis während der gesamte Szenen mit der Elfenkönigin war, so lässt sich in seinen zelebrierten und großen Pyramus-Gesten ein gewisser Nachholbedarf an größtmöglicher Nutzung der eigenen Kinesphäre erkennen. Seine Versäumnisse holt Zettel aber auch auf der sprachlichen Ebene nach – die Angst, die ihn im Wald fast mundtot gemacht hat, scheint beim Spiel auf der Bühne verflogen und Markus John genießt sichtlich jedes Wort, das der einstudierte Text für ihn vorsieht.

Und auch der hölzerne Phallus, den Zettel während der gesamten Traumsequenz nicht einmal ablegen durfte, scheint seine Entsprechung in der Wirklichkeit der Bühne gefunden zu haben. Bei jeder nur erdenklichen Gelegenheit rammt John den Säbel, den ihm Johannes Schütz als Teil der Pyramus-Verkleidung gegeben hat, mit voller Wucht von sich in den Bühnenboden, als hätte das minutenlange Festhalten-Müssen des genitalen Astes traumatische Spuren hinterlassen.

Als dann am Ende der Darstellung Theseus einen Abschlusstanz fordert und das Los nicht auf Zettel fällt, verschwindet zum ersten Mal die gesamte Spannung aus Markus Johns Körper. Erleichterung macht sich in ihm breit, er lächelt und ist offenbar zum ersten Mal an diesem Abend völlig frei von Angst.

VIERTENS

MACBETH

(Düsseldorfer Schauspielhaus, 2005)



„Bei dem Stück handelt es sich wohl weniger um eine Tragödie als um eine **blutige Farce**, in der nicht nur die Einheiten, sondern auch der **Geschmack des Publikums** verletzt wird.“

VOLTAIRE

MACBETH

Deutsch von Angela Schanelec

InszenierungJürgen Gosch
Bühne und KostümeJohannes Schütz
Licht.....Franz David
Dramaturgie.....Rita Thiele

Michael Abendroth

Thomas Dannemann

Jan-Peter Kampwirth

Horst Mendroch

Ernst Stötzner

Devid Striesow

Thomas Wittmann

Regieassistenz.....Adam Nalepa, Julien
Renard, Katrin Wiesemann
Bühnenbildassistenz.....Katrin Gerheuser
Kostümassistenz.....Sabine Thoss

Premiere am 29. September 2005 im Düsseldorfer Schauspielhaus, Großes Haus

Aufführungsdauer: ca. 2 ¾ Stunden

Aufführungsrechte bei Angela Schanelec

Gastspiele:

Residenztheater München 2006, Berliner Theatertreffen 2006,

Wiener Festwochen 2006, Holland Festival Amsterdam 2006,

Prager Theater Festival 2006, Mc93 Bobigny Paris 2007,

Lliure Teatre Barcelona 2007, Bitef Festival Novi Sad 2007, Bogotá 2008.

4.1. Raum und Bühne

4.1.1. Biographischer Exkurs III: *Macbeth* als Jürgen Goschs Schicksalstragödie

Am Theater hat sich durch die Jahrhunderte hindurch ein Aberglaube gehalten, demzufolge eine Produktion von Shakespeares *Macbeth* zum Scheitern verurteilt ist, wenn dieser Stücktitel innerhalb des Theatergebäudes laut ausgesprochen wird. Daher bevorzugten Theaterleute – vor allem im angelsächsischen Raum – die Bezeichnung „The Scottish Play“, um etwaiges Unheil von ihrer eigenen Produktion fernzuhalten. Zwar soll an dieser Stelle kein Exkurs über Aberglaube am Theater eröffnet werden, doch scheint dieser Verweis durchaus sinnvoll, wenn man sich vor Augen führt, dass Jürgen Goschs Beschäftigungen mit diesem Drama zwei große, schicksalshafte Wendepunkte seiner Karriere markiert haben. Aus diesem Grunde soll auch vor der Analyse der Düsseldorfer Aufführung die Kapitelüberschrift „Raum“ erneut um eine historische Dimension erweitert werden, um die wichtigsten Eckdaten zu Goschs erstem *Macbeth* zu präsentieren.

Im Herbst 1988 wurde Jürgen Gosch zum Nachfolger von Peter Stein und Luc Bondy als Direktor der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz bestellt. Die neue Ära stand von Anfang an unter keinem guten Stern – die Eröffnungspremiere, die der hier behandelten Shakespeare-Tragödie galt, geriet zu einem Debakel nie dagewesenen Ausmaßes, das sämtliche Kritiker einhellig in Grund und Boden schrieben. Hellmuth Karasek spricht von einer „viereinhalbstündigen Tortur“¹⁶³, „So sollte man Shakespeare nicht erschlagen“ titelt *Die Weltwoche*¹⁶⁴ und Benjamin Henrichs meint am Ende der Vorstellung den „kürzesten, schüttersten Beifall der Schaubühnen-Geschichte“¹⁶⁵ erlebt zu haben. Diese Beobachtung teilt auch Peter Iden, der in der *Frankfurter Rundschau* berichtet:

„Nach viereinhalb Stunden waren im Publikum alle Reaktionskräfte gebrochen, erschöpft sogar die Gefühle des Unmuts, die Leute sind

¹⁶³ Hellmuth Karasek: „Ein Feldweibel schleift Shakespeare“ In: *Der Spiegel*, Nr. 48/1988.

¹⁶⁴ Sabine Sütterlin: „So sollte man Shakespeare nicht erschlagen“ In: *Die Weltwoche*, Nr. 47/1988.

¹⁶⁵ Benjamin Henrichs: „Stirb langsam, Shakespeare!“ Jürgen Gosch beginnt an der Schaubühne mit *Macbeth*. In: *Die Zeit*, 25. November 1988.

aufgestanden von ihren Plätzen und grußlos einfach hinausgewankt aus dem Theater.“¹⁶⁶

Sigrid Löffler missfällt an der Aufführung vor allem der Bühnenraum – denn Goschs Ausstatter Gero Troike hat vor der grauen, steinernen Apsis, die die Schaubühne zum Kurfürstendamm hin abschließt, lediglich ein paar Möbel und einzelne Versatzstücke aufgestellt und verzichtet konsequent auf jeglichen Lichtwechsel. Dazu führt Löffler näher aus:

„Fünf Minuten nach Spielbeginn war die Katastrophe besiegelt. Da wußte man: Mit einem Bühnenbild war an diesem Abend nicht mehr zu rechnen. Man war und blieb, blank und brutal, mit Schaubühne pur konfrontiert – vor der Zuschauer-Tribüne gähnte das riesige und haushohe Betonhalbrund [...] in grauer und grauenhafter Nacktheit. Keine Heide für die Hexen, keine Burg für den Königsmord, kein Zimmer für die schlafwandelnde Lady Macbeth.“¹⁶⁷

Und auch das schlichte, einheitliche Kostümbild für sämtliche Figuren – enge, oberhalb der Brust abgeschnürte Wickelröcke in Pastellfarben von Grau über Hellrosa bis Zitronengelb und dazu lange, zottelige Perücken und Bärte für die Männer – bringt die Sehgewohnheiten der damaligen Rezensenten so sehr durcheinander, dass sie damit eher Oberammergau oder Jagsthausen in Verbindung bringen¹⁶⁸ oder den so kostümierten Schauspielern eine Aufführung von Karl Valentins *Raubritter von München* ans Herz legen.¹⁶⁹

Die zahlreichen Verrisse beschränken sich aber nicht nur auf die Ausstattung, sie machen auch vor dem Schauspielensemble nicht halt: Jürgen Gosch hat fast jede Shakespeare-Figur separiert besetzt und führt so über zwanzig Schauspieler durch den Abend, die für Benjamin Henrichs „nicht ‚Menschendarsteller‘,

¹⁶⁶ Peter Iden: „Die lange Nacht der Rauschebärte“ Jürgen Gosch *Macbeth* an der Schaubühne: indiskutabel mißlungen. In: *Frankfurter Rundschau*, 21. November 1988.

¹⁶⁷ Sigrid Löffler: „Glasnost in Frankfurt“ Schwarzer Tag an der Berliner Schaubühne – mit *Macbeth* ist der Neuanfang am Ende. Aber das delogierte Frankfurter Schauspiel reüssiert – mit *Cerseau* von Viktor Slawkin. In: *profil*, Nr. 48/1988.

¹⁶⁸ Vgl. Karasek: „Ein Feldwebel schleift Shakespeare“, aaO.

¹⁶⁹ Vgl. Henrichs: „Stirb langsam, Shakespeare!“, aaO.

sondern Priester und Ministranten eines Kunstvorgangs“ sind. „Gosch liebt die Geometrie“, schreibt er weiter, er macht aus dem Drama Shakespeares, dem „Erzfeind aller Geometrie“, „ein strenges Spiel der Zeichen“, in dem er eine „eine befremdliche Komposition aus Rezitation, Choreographie und Tableau [...] arrangiert und konstruiert.“¹⁷⁰

Gerhard Stadelmaier wundert sich über das eingeschränkte gestische Repertoire, mit dem Walter Kreye die Titelfigur verkörpert – „Schwertheben, Schwertsenken, Knien, Aufstehen, Gehen“ – und bemerkt am Ende seiner Besprechung, dass er das Ensemble der Schaubühne „noch nie so erbärmlich schlecht“¹⁷¹ erlebt habe.

Dieser besonders große Misserfolg, den Jürgen Gosch und sein Team für ihre Eröffnung an der Schaubühne hinnehmen musste, brachte auch seine weiteren Pläne für das Haus durcheinander. Ein geplanter *Sommernachtstraum* im selben Bühnenraum fand nicht mehr statt, stattdessen inszenierte er nur mehr die Deutschsprachige Erstaufführung von Eric Rohmers *Das Trio in Es-Dur* und *Horace* von Pierre Corneille auf der Probebühne in der Curveystraße, ehe er wieder aus der Leitung der Schaubühne ausschied.

Dieser erste Gosch-*Macbeth* stieß auf so überdimensionale, seltene Ablehnung, dass man tatsächlich meinen möchte, der englische Aberglaube um dieses Stück habe mit voller Wucht auf das Direktorium der Schaubühne niedergeschlagen. Jürgen Gosch selbst meint Jahre später, als sein Düsseldorfer *Macbeth* bei den Wiener Festwochen gastierte, „die Aufführung war nicht so blöd wie sie beschrieben wurde, aber blöd genug.“¹⁷²

¹⁷⁰ Vgl. Henrichs: „Stirb langsam, Shakespeare!“, aaO.

¹⁷¹ Gerhard Stadelmaier: „Ritterspiele mit Rauschebärten“ Jürgen Goschs Einstand an der Berliner Schaubühne mit Shakespeares *Macbeth*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 21. November 1988.

¹⁷² „Theater gibt's ja nicht“ – Wolfgang Kralicek im Gespräch mit Jürgen Gosch. In: *Falter*, Nr. 21/2006.

4.1.2. Biographischer Exkurs IV: „Ist das noch Kunst?“

Gerade im Falle des Düsseldorfer *Macbeth* muss der Begriff „Raum“ noch um eine zweite Dimension erweitert werden, die auf die Funktion des Theaters als Diskussionsraum und als Forum für das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Meinungen eingeht. Denn als Jürgen Gosch zur Eröffnung der Spielzeit 2005/06 der Öffentlichkeit seine zweite Inszenierung dieses Dramas vorstellte, bewegten sich die Reaktionen von Presse und Publikum erneut auf einer ganz besonders emotionalen Ebene, die wiederum Assoziationen zum eingangs geschilderten Aberglauben um diese Tragödie weckt. Bemerkenswert ist dabei, dass vor allem die Besprechungen der Lokalnachrichten besonders hart mit Jürgen Gosch ins Gericht gehen und Teile der Zuschauerschaft diese Blätter als Sprachrohr nutzen, um ihren Unmut über die Inszenierung, in der Gosch die Geschichte vom Aufstieg und Fall des schottischen Feldherren mit lediglich sieben, größtenteils nackten Schauspielern erzählt, kundzutun. Stellvertretend für viele Briefe seien an dieser Stelle einige Stimmen aus der *Rheinischen Post*¹⁷³ zitiert:

Ekel erregend	Erniedrigung
<p>Wer ist eigentlich dafür verantwortlich, dass eine derartig Ekel erregende Inszenierung auf die Bühne gebracht wird? Es ist eine Frechheit und eine Zumutung, derartiges vorzusetzen. Auch ich habe das Schauspielhaus vorzeitig verlassen [...]</p> <p><i>Karin Zinnenlauf, 41466 Neuss-Selikum</i></p>	<p>Was sagt eigentlich die Gewerkschaft zu der Erniedrigung von Arbeitnehmern – Schauspielern – durch überdrehte Egomanen im Kunstbetrieb?</p> <p><i>Günter Wolf, 40878 Ratingen</i></p>
Mit Tucholsky	Traurig
<p>Ich kann nur Tucholsky zitieren: Es war einmal ein Theater, darin kotzte Hamlets Vater in Ophelias zarte Poeme, der Regisseur hatte Kindheitsprobleme.</p> <p><i>Horst Brendel, 40670 Meerbusch</i></p>	<p>Armer Shakespeare! Die bewusste Umdrehung in seinem Grabe wird bereits stattgefunden haben. Nein, wir finden einen Theaterskandal nicht „toll“, sondern hätten lieber ein schönes, literarisches Erlebnis. Traurig, wenn man sich darüber ärgern muss, teures Benzin unnützlich verfahren zu haben.</p> <p><i>Christel Brandenburg, 41462 Neuss</i></p>

¹⁷³ „Was unsere Leser zu *Macbeth* sagen“ In: *Rheinische Post*, 06. Oktober 2005

Nackte Haut, Theaterblut und der Einsatz zahlreicher anderer Flüssigkeiten und Lebensmittel als Ersatz für die unterschiedlichsten Körpersäfte – die Details zu den inszenatorischen Mitteln der Inszenierung finden sich in den folgenden Kapiteln – erhitzen die Gemüter. Dabei lohnt es sich, die soeben vorgebrachten Leserbriefe aus der Lokalpresse einer genaueren Lektüre zu unterziehen, um daraus die Aufregung des empörten Publikums konkret und gebündelt benennen zu können. So fragt Frau Zinnenlauf in ihrem Brief zu allererst nach den Verantwortlichen für eine solche „Frechheit“ und „Zumutung“ und schließt damit ab, dass sie das Düsseldorfer Schauspielhaus „frühzeitig verlassen“ habe. Herr Wolf ergreift Partei für die Schauspieler, die einer „Erniedrigung“ durch „Egomanen im Kunstbetrieb“ ausgesetzt sind und Frau Brandenburg hätte „lieber ein schönes, literarisches Erlebnis“, bemitleidet den Autor und beklagt sich darüber, „teures Benzin unnütz verfahren zu haben.“

Grundsätzlich ärgern sich diese Besucher also darüber, dass ihre Erwartungen an eine Inszenierung von Shakespeares *Macbeth* nicht erfüllt wurden und dass der Regisseur aus ihrer Sicht die Autorenschaft völlig an sich reißt und den klassischen Stoff durch seine Lesart entstellt. Die Stadtzeitung *Düsseldorf Express* bemüht sich am Titelblatt darum, die Nachricht von einem „Ekel-Skandal im Schauspielhaus“¹⁷⁴ zu verbreiten, und lässt im Blattinneren Oberbürgermeister Joachim Erwin zu Wort kommen, der die Aufführung zwar noch nicht gesehen hat, aber dennoch zu einer Stellungnahme bereit ist:

„Man sollte *Macbeth* so machen, dass man Shakespeare noch erkennt – das habe ich immer von der Intendantin gefordert. Solche Umdichtungen sind ein unerträglicher Trend.“¹⁷⁵

Und auch Michael Kerst, der Verfasser des dazugehörigen Leitartikels, schildert seine Eindrücke vom Besuch der Vorstellung in einem ähnlichen Tonfall:

¹⁷⁴ *Düsseldorf Express*, 01. Oktober 2005.

¹⁷⁵ „Skandal um Shakespeare-Aufführung – Sudel-*Macbeth*: Ist das noch Kunst?“ In: *Düsseldorf Express*, 01. Oktober 2005.

„Auch die Tatsache, dass die Schauspieler immer wieder splinternackt über die Bühne hüpfen, regt heutzutage wohl niemanden mehr auf. Aber schon in der ersten Szene entleeren die drei Hexen ihre Blasen und ihr Gedärm äußerst realistisch auf einem Tisch. Anschließend beschmieren sich die Darsteller [...] mit der widerlichen Mischung aus Blut und Exkrementen. Eindeutig zu krass!“

Derartige Eindrücke hat auch Joachim Lottmann gewonnen und sie in seinem *Spiegel*-Artikel unter dem Begriff „Ekeltheater“ zusammengefasst. Er tut darin seinen Unmut über die aktuelle Inszenierungspraxis am deutschen Theater kund und gibt sich als Anwalt der flüchtenden Zuschauer und einer Schulklasse, die die Aufführung gleichzeitig mit ihm besucht hat:

„Die minderjährigen Lämmer haben sich noch nicht richtig hingesetzt, als ihnen schon meterhoch der Dreck entgegenspritzt. Was mag in ihnen nun vorgehen? Der Lehrer hat etwas anderes versprochen. Auch die Mädchen hatten eigentlich Shakespeare erwartet. [...] Ein Rinnsal von Flüchtenden bildet sich, [...] Alte, Gebrechliche, Enttäuschte, manche weinen.“¹⁷⁶

Betrachtet man diese Fülle an Negativzeugnissen zu Goschs *Macbeth* genauer, ergeben sich daraus einige Widersprüche und Ungereimtheiten. Denn während einzelne Leser und der Oberbürgermeister ihre Abscheu gegen die Aufführung unter dem schwer fassbaren Begriff der „Werktreue“ hervorbringen, beschreibt Kerst, der zitierte Kulturjournalist des *Düsseldorf Express*, das Spiel mit Blut, Kot und Urin als „äußerst realistisch“. Allerdings muss dieser Beobachtung energisch widersprochen werden, denn in Jürgen Goschs Inszenierungen sind – wie im Verlauf dieser Arbeit bereits mehrmals geschildert wurde – sämtliche Vorgänge als klare Spielsituationen in ihrer Künstlichkeit ausgestellt. Die Flaschen mit Theaterblut und Mineralwasser sind von Anfang an auf der Bühne eingerichtet und werden in den entsprechenden Szenen der Aufführung verwendet, ohne dabei aber die Behauptung aufzustellen, dass es sich um tatsächliches Blut oder tatsächlichen Urin handeln könnte.

¹⁷⁶ Joachim Lottmann: „Hau ab, Du Arsch!“ In: *Der Spiegel*, Nr. 10/2006.

Fragwürdig erscheint auch der von Lottmann imaginierte Lehrer, der seinen Schülern „etwas anderes versprochen“ haben dürfte. Sollte es tatsächlich verwundern, dass bei der Inszenierung eines Dramas, in dem beinahe im Minutentakt das Wort „Blut“ fällt und kaum eine Szene ohne einen Mord vergeht, Gewalt auf der Bühne gezeigt wird? Handelt es sich dabei tatsächlich um „Umdichtungen“, wie sie der Düsseldorfer Oberbürgermeister in seiner Stellungnahme beklagt?

Mögliche Antworten auf diese Fragen lassen sich aus Jürgen Goschs Umgang mit den Erkenntnissen der jüngeren Shakespeare-Forschung ableiten. So stellt etwa Stephen Greenblatt in seiner kurz vor der Premiere erschienen und in Auszügen im Programmheft abgedruckten Studie *Will in the World* das Drama als eine Huldigung auf James I. von Schottland dar, der als Sohn von Mary Stuart der kinderlosen Elizabeth I. als König von England nachfolgte. Die brutale Macht des Schicksals, von der Macbeth bei Shakespeare bestraft wird, sollte die Verschwörer gegen den neuen König – immerhin war unmittelbar zuvor der Versuch einer Gruppe um Guy Fawkes gescheitert, die gesamte Regierung in die Luft zu sprengen – in Angst und Schrecken versetzen.¹⁷⁷

Nachdem Gosch durch seinen ersten *Macbeth* schmerzlich erfahren musste, dass man dieses Drama in unserer Zeit nicht mehr zelebrieren kann und dass der Schrecken, den es einst in antiroyalistischen Engländern hervorgerufen haben dürfte, einem heutigen Theaterpublikum fremd ist, sucht er nach einer Möglichkeit, seine Wirkung ins Hier und Jetzt zu übertragen. Dafür ersetzt er den Affekt des Schreckens durch Ekel und zeigt viel nackte Haut, Brutalität und Körperflüssigkeiten. Dass dieses Kalkül voll aufgegangen ist, beweisen die beschriebenen Reaktionen – und dass dieser *Macbeth* Jürgen Gosch zum Berliner Theatertreffen geführt und ihm zahlreiche Preise eingebracht hat, zeigt wohl, dass er seine „Kindheitsprobleme“ (wie es Herr Brendel mit Tucholsky ausgedrückt hat) überwunden haben dürfte und dass das Stück während der Proben offenbar konsequent „The Scottish Play“ genannt wurde.

¹⁷⁷ Vgl. Greenblatt: *Will in the World*, aaO. S. 336ff.

4.1.3. Luftschlösser und Donnerbalken – Schütz-Schottland

Wie schon bei den Analysen zu *Was ihr wollt* und *Ein Sommernachtstraum* ist auch im Falle von *Macbeth* erst der dritte Abschnitt des Raum-Kapitels jener Welt vorbehalten, die Johannes Schütz für die Düsseldorfer Inszenierung erschaffen hat. Dabei werden sich in den folgenden Beobachtungen einige gestalterische Elemente finden, die Schütz auch schon für die Ausstattung der zwei zuvor präsentierten Aufführungen verwendet hat.

Ein drittes Mal dient als Grundelement ein auswegloser Bühnenkasten, der links und rechts durch Wände abgeschlossen ist und den sowohl eine Rückwand als auch eine Decke begrenzen. Waren in den ersten beiden Aufführungen die Kupfer- bzw. Holzplatten klare Zitate aus Shakespeares Text, so entzieht sich das Material der *Macbeth*-Bühne einer konkreten Interpretation. Der Raum ist aus vier dunkelgrauen Feldern zusammengesetzt, an denen sich keine besondere Materialität bemerken lässt. Es scheint, als wolle Schütz an diesem Abend den Aktionsraum für die Schauspieler lediglich abgrenzen, ohne dabei durch die Bühne eine Grundstimmung oder Grundhaltung der Inszenierung anzugeben.

Es verwundert bei der Betrachtung des *Macbeth* auch nicht mehr, dass zu Beginn der Vorstellung kein Besucher in der ersten Sitzreihe Platz nimmt – denn erneut ist dieser Bereich als „Ruhezzone“ jenen Schauspielern vorbehalten, die gerade nicht aktiv an der Handlung auf der Bühne beteiligt sind und sich von dieser „Reservebank“ aus „fit für die nächste Runde im *Macbeth*-Match“¹⁷⁸ machen und etwa Kostümteile wechseln oder sich mit einem Schluck Wasser erfrischen. Die Anordnung der Requisiten und Kleidungsstücke folgt dabei dem Prinzip, das schon bei der Düsseldorfer Inszenierung von *Was ihr wollt* vorgestellt wurde: Die Sitze sind mit dunklem, widerstandsfähigem Stoff bezogen und alles, was die Schauspieler während der Vorstellung benötigen, ist in Schachteln, Körben und Plastiktüten vor, unter oder auf den Sitzen bereitgestellt.

¹⁷⁸ Andreas Wilink: „Wie radikal darf Theater sein?“ In: *Welt am Sonntag*, 13. November 2005.

Ebenfalls nicht neu ist die Tatsache, dass die gesamte Aufführung mit einer einzigen Beleuchtungseinstellung auskommt, die nicht nur die Bühne, sondern auch den Zuschauerraum für die gesamte Dauer der Vorstellung in taghelles Licht taucht. Dadurch wird jeder Besucher Teil der Aufführung und nimmt unweigerlich auch alle anderen Zuschauer als Teil einer Gesamtinszenierung wahr. Diese Beleuchtung bildet auch eine gewisse Hemmschwelle für jene Gäste, die vorzeitig gehen möchten, denn „das Verlassen des Theaters ist ein sichtbarer Akt, ein Meinungsbekenntnis“¹⁷⁹, zu dem sich bestimmt nicht jedermann ganz einfach durchringen kann.

Wenn sämtliche Plätze im Düsseldorfer Schauspielhaus besetzt sind, treten die Schauspieler über denselben Weg auf, über den das Publikum den Saal betreten hat. Einer nach dem anderen gehen sie zielstrebig auf den niedrig gehaltenen, kaum erhöhten Bühnenkasten zu, um ihr Spiel zu beginnen. Diesen ersten Augenblick, das Betreten der finsternen Schütz-Welt durch die Schauspieler, hat die Übersetzerin Angela Schanelec besonders eindringlich festgehalten:

„Nirgends Gassen, aus denen die Schauspieler ins Licht treten, um plötzlich jemand zu sein. Wie Sportler bei Wettkämpfen die Arena betreten, so kommen sie durch die Türen, durch die wir eben noch gegangen sind, und so genau, wie wir wissen, dass die Sportler sich nicht verstellen können, glauben wir auch in diesem Moment, in dem wir die Schauspieler kommen sehen, dass wir jetzt die Wahrheit sehen werden. Wir werden alles sehen. Als würde die Beschränkung auf eine geschlossene Bühne, die man nur vom Zuschauerraum aus betreten kann, den Blick über die Bühne hinaus überhaupt erst ermöglichen.“¹⁸⁰

Im Unterschied zu den beiden beschriebenen Komödienaufführungen sind alle Schauspieler gleich zu Beginn am aktiven Spiel beteiligt. Es spaltet sich kein Teil des Ensembles ab, um innerhalb der vorbereiteten Raumanordnung von Anfang an die unabdingbare „Ruhezzone“ aufzuzeigen, dazu kommt es erst später.

¹⁷⁹ Stefan Keim: „Nackter Wald. Jügen Goschs Suche nach Echtheit auf der Bühne wird immer radikaler“ In: *Frankfurter Rundschau*, 08. Oktober 2005.

¹⁸⁰ Angela Schanelec: Die Wirklichkeit des Tages. In: Schütz: *Bühnen/Stages*, aaO. S. 248.

- **Luftschlösser**

Eine grundsätzliche Hürde für die Planung einer Bühne zu *Macbeth* stellen die zahlreichen Schauplatzwechsel dar, die innerhalb des Textes vorgesehen sind. Die Festungen von Inverness, Forres, Fife und Dunsinane verlangen in sich noch einzelne Zimmer, Säle oder Innenhöfe. Die Hexen erscheinen dem siegreichen Macbeth auf einem offenen Feld und in einem eigenen Haus, und gegen Ende des Dramas soll sich deren Prophezeiung erfüllen und die als Wald von Birnam getarnten Soldaten gegen den Protagonisten aufmarschieren.

Grundsätzlich könnte man diese Vorgaben zurückweisen und einmal mehr mit der kargen Ausstattung der klassischen Shakespeare-Bühne argumentieren, doch sorgen der besondere Aufbau und die Spielstruktur dieser Tragödie dafür, dass einige äußere Unterscheidungen der Schauplätze unverzichtbar erscheinen.

„Balladesk ist der Aufbau des Dramas *Macbeth*. [...] Die Ballade, zumal die schottisch-englische Border-Ballad, zeichnet sich aus durch die Sprunghaftigkeit ihres Vortrags: sie springt gleichsam von Höhepunkt zu Höhepunkt; sie lässt kritische Situation auf kritische Situation folgen und baut ein prägnantes Einzelbild neben das andere. [...] Die Ballade beabsichtigt mit ihrer Folge von Einzelbildern kritischer Situationen Steigerung. Sie verfährt nicht umsichtig, sondern überrascht. Ihre Abruptheit wie ihr türmendes Überbieten von Szenen und Lagen verleihen ihr das ihr eigene Ungestüm und die ungebändigte Kraft der Aussage.“¹⁸¹

Aus diesem überzeugenden Vergleich des Dramas mit der fremden Textsorte der Ballade folgt die Erkenntnis, dass nicht die Unterschiedlichkeit der Schauplätze im Vordergrund steht, sondern die „Sprunghaftigkeit“ und die „Abruptheit“, mit der „ein prägnantes Einzelbild neben das andere“ gestellt werden muss. Diesem Umstand wird Johannes Schütz dadurch gerecht, indem er den Schauspielern an diesem Abend einige Möbel zur Verfügung stellt, die im Verlauf der Handlung zahlreiche Bedeutungsverschiebungen erfahren sollen. Mitten auf der Spielfläche

¹⁸¹ Fritz W. Schulze: Shakespeares *Macbeth*. Dichtung und Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964. S. 126f.

stehen in einer Reihe sieben Resopaltische, drei mit einer hölzernen Tischplatte und vier mit einer aus weißem Kunststoff. Darauf stehen zahlreiche Flaschen, die u. a. Kunstblut und Mineralwasser enthalten. Um diese Tafel sind sieben Stühle aus orangem Plastik aufgestellt und über diesem an eine Leseprobe erinnernden Arrangement schwebt auf einem leichten Metallbalken von der Decke herab ein Segel aus weißem Papier, das auf den ersten Blick aussieht wie eine Flipchart, die kurzerhand aus dem Konferenzraum eines Unternehmens ausgeliehen wurde.

Doch der Eindruck des friedlichen Besprechungszimmers währt nicht besonders lange – schon nach wenigen Spielminuten werden die Möbel verrückt, gestapelt oder umgeworfen und von mehreren Schichten der großzügig eingesetzten Theaterflüssigkeiten überzogen. In Sekundenschnelle wird so der Thronsaal des Königs zum Schlafgemach und das Schlachtfeld zum Innenhof des Schlosses, den Lady Macbeth vom Balkon ihres Zimmers aus überblickt. Schütz bietet damit in *Macbeth* nicht nur einen polyfunktionalen Raum an, sondern eröffnet mit dem Bildangebot alltäglicher Möbelstücke ein äußerst breites Assoziationsspektrum in der Phantasie des Publikums, denn

„Ein Publikum liest die Zeichen, die ihm aus der Welt, in der es lebt, bekannt sind. Es ist banal, aber das Theater muss die Zeichen finden und nicht die Welt nachbauen.“¹⁸²

Diese Wirkung der schon zuvor beschriebenen „Ergänzungsenergie“ auf die Phantasie des Zuschauers ist enorm. Einfachste Theatermittel lassen Luftburgen und Schlachtfelder entstehen, und das gekenterte, „bruchsichere Mobiliar einer Isolationszelle“¹⁸³ verwandelt sich zu eroberten Festungen oder gefallen Soldaten. Und auch die Fixierungsstange des weißen Papiersegels, das ziemlich rasch abgerissen wird, wird dadurch zu einem sich ständig drehenden Zeiger der Zeit oder zu einem Damoklesschwert, das an einem kaum sichtbaren Faden über den Köpfen der machthungrigen schottischen Krieger schwebt.

¹⁸² Schütz: Bühnen/Stages, aaO. S. 17.

¹⁸³ Christopher Schmidt: Schön ist schlimm, und schlimm ist schön. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9. März 2006.

- **Die Hexenküche von Forres**

Obwohl Gosch und Schütz sämtliche Schauplätze von ihrem Ensemble nach dem soeben erläuterten Prinzip herstellen lassen, gelingen dabei manche Lösungen so einprägsam und unkonventionell, dass sie besondere Beachtung verdienen. Die erste Szene, die im Detail beschrieben werden soll, ist jene, in der Macbeth die Hexen erneut aufsucht, um sich von ihnen seine Zukunft weissagen zu lassen.¹⁸⁴

In der Übersetzung von Angela Schanelec findet sich folgende Regieanweisung: „Ein Haus in Forres. In der Mitte ein kochender Kessel. Donner. Drei Hexen treten auf.“ – Zwar leiten Jürgen Gosch und Johannes Schütz die Schauspieler nicht dazu an, aus den vorhandenen Möbelstücken ein Haus zu improvisieren, doch wird diese Anweisung durch den Zustand der gesamten Spielfläche zum Zeitpunkt dieser Szene indirekt erfüllt. Annette Hansen erwähnt in ihrer Arbeit über die Hexen bei Shakespeare und Goethe, dass diese Hinrichtungsplätze und Schlachtfelder als Versammlungsorte bevorzugen, weil sie dort besonders viele unbestattete Leichen finden, die sie für ihren Hexenkessel benötigen.¹⁸⁵ Und da Macbeth bis zum erneuten Auftritt des Hexentrios zahlreiche Morde begangen hat, erweist sich die Spielfläche als ein idealer Ort, um darauf die Hexenküche von Forres entstehen zu lassen.

Am Beginn der Szene stellen die Schauspieler die sechs Tische (der siebte ist in einer der vorangegangenen Szenen in die Brüche gegangen) mit einer kurzen Kante auf den Boden und lassen die Tischbeide in Richtung Zuschauerraum ragen. Die so aufgestellte Mauer aus weißen und hölzernen Tischen gruppieren sie in der Bühnenmitte zu einem Kreis, der in Richtung der Bühnenrückwand nicht völlig abgeschlossen ist – so entsteht „in der Mitte ein kochender Kessel“. Allerdings drängen sich auch Assoziationen zu Shakespeares *Wooden O*, dem seltsam fremd wirkenden Rundbau des Globe Theatres im Londoner Stadtbild auf. Christiane Zschirnt hat auf den engen Zusammenhang zwischen Theaterinszenierung und

¹⁸⁴ William Shakespeare: *Macbeth*. Deutsch von Angela Schanelec. Bühnenmanuskript des Düsseldorfer Schauspielhauses [unveröffentlicht]: 16. Szene, S. 50-56.

¹⁸⁵ Annette Hansen: *Die Figur der Hexe in Shakespeares Macbeth und Goethes Faust I*. Universität Wien: Diplomarbeit, 2001. S. 94.

Hexenjagd hingewiesen, die von James I. besonders gründlich praktiziert wurde, da er sich vor Angriffen der vermeintlichen Zauberinnen auf seine eigene Person und seinen Herrschaftsanspruch fürchtete.¹⁸⁶ Aber auch Jürgen Gosch scheint den Hexenkessel als eine Art Theatergebäude zu verstehen: Der Schauspieler Jan-Peter Kampwirth schlüpft durch die ausgesparte Öffnung an der Rückwand in den Kessel und wirft während der gesamten Szene Mehl aus seinem Versteck in die Höhe, sodass für Macbeth der Eindruck entsteht, der Trank sei tatsächlich am Köcheln, während doch in Wirklichkeit alles nur Budenzauber ist.

Allerdings hat die Hexenküche für die Figuren von Ernst Stötzner, Thomas Wittmann und Horst Mendroch und noch eine weitere, persönlichere Funktion: Die drei Hexen sitzen am Beginn der Szene splitternackt auf den Außenkanten der aufgestellten Tische und bemühen sich mit schmerzverzerrten Gesichtern um den in der Regiebemerkung eingeforderten „Donner“ – indem sie den Kesselrand als „Donnerbalken“ verwenden:

„Auch die Hexen sind jetzt nackt, die Pimmel zwischen die Beine geklemmt. Schreiend und stöhnend lassen sie sich Einläufe machen, braune Kacke tropft zu Boden. Ihre Zauberbrühe ist die Scheiße der ganzen Welt.“¹⁸⁷

Dabei unterstützt der verborgene Kampwirth seine drei Kollegen, indem er mit verstellter Stimme für geräuschvolle Blähungen sorgt und regelmäßig und gut sichtbar Exkremete aus dem Kessel auftauchen lässt. Dabei handelt es übrigens um Mineralwasser und mehrere Packungen Mousse au Chocolat, mit dem sich die drei Hexen auch genüsslich einreiben und immer wieder davon kosten.¹⁸⁸

Bevor Macbeth selbst an der Szene teilnimmt, steigen die Hexen noch einmal auf den glitschigen Bühnenboden und führen einen Tanz rund um ihre Feuerstelle auf. Der Sinn dieser Übung erschließt sich beim Besuch der Vorstellung nur schwer, denn es dürfte sich dabei um die Herstellung eines magischen Kreises

¹⁸⁶ Vgl. Zschirnt: Shakespeare ABC, aaO. S. 91f.

¹⁸⁷ Barbara Burckhardt: „Der König ist nackt.“ Düsseldorf beginnt mit Juri Andruchowytchs *Orpheus, Illegal* und Moritz Rinkes *Café Umberto* – und einem *Macbeth* von Jürgen Gosch, wie man noch keinen sah. In: *Theater heute*, Nr. 11/2005.

¹⁸⁸ Vgl. Ananda Milz: „Düsseldorf im Blutausch“ In: *Rheinische Post*, 07. Oktober 2005.

handeln, der die Zauberhandlung schützt und es den Schicksalsschwestern ermöglicht, mit den dunklen Mächten in Verbindung zu treten.¹⁸⁹ Nach diesen Vorbereitungen darf der Protagonist auftreten, der die Hexen dazu drängt, für ihn in die Zukunft zu schauen. Sie wollen ihm nicht selbst antworten, sondern beschwören drei Erscheinungen für ihn herauf, die ihm so unreal erscheinen, dass er sich selbst für unbesiegbar hält. Ihn überkommt ein so großes Glücksgefühl, dass er sich auf den Hexenkessel stürzt, die Tische auseinanderrückt und sie unregelmäßig im Bühnenraum verteilt. Dadurch verwandelt er die Bühne erneut in das, was sie vor dem Auftritt der Hexen war, in ein unregelmäßiges, kaum überschaubares Schlachtfeld. Diesen drei Erscheinungen schließt eine vierte an, deren ursprünglichen Ablauf und Zweck Greenblatt folgendermaßen beschreibt:

„Eight kings pass before him, the last bearing a glass that shows many more to follow. The magic mirror is a familiar device from witch lore, and it may in the court production in 1606 have served a further purpose: the actor could have approached the throne and held the glass so that Banquo's heir James would see his own reflection. [...] Shakespeare constructed *Macbeth* around, or perhaps as, a piece of flattery.“¹⁹⁰

Die Wirkung dieses Bühnenarrangements bei der Uraufführung muss gewaltig gewesen sein. Allerdings ist „Bewitching the King“, wie Greenblatt das Kapitel in seinem Buch überschreibt, im Düsseldorfer Schauspielhaus nicht nötig und Gosch und Schütz beschränken sich darauf, den zuvor ermordeten Banquo (Michael Abendroth) unter dem Gelächter der Hexen mit zwei Babypuppen in Kinderwägen den Bühnenraum durchqueren zu lassen, um im Anschluss daran den Blick des Zuschauers erneut auf die verwüstete Spielfläche zu richten.

- **Der Wald von Birnam**

Diese verdreckte, verstaubte und mit umgestürzten und zerstörten Sesseln und Tischen bestückte Bühne kurbelt einmal mehr die Fantasie des Rezipienten an.

¹⁸⁹ Vgl. Hansen: Die Figur der Hexe in Shakespeares *Macbeth* und Goethes *Faust I*, aaO. S. 97.

¹⁹⁰ Bloom: *Will in the World*, aaO. S. 335.

Jürgen Gosch selbst verweist in einem Gespräch darauf, dass die Hässlichkeit der vorangegangenen Szenen und die Verwüstung des Spielraums auch eine völlig gegenteilige Wahrnehmung im Zuschauer auslösen können:

„Aber es ist auch ein wunderschönes Bild. Es erinnert mich an ein griechisches Mosaik, um die 3000 Jahre alt, das ich in einem Buch sah. Da hat jemand einen vollgemüllten Fußboden in Mosaik gelegt, einen Boden nach einer riesigen Feier. Da liegen Obstreste, Fischgräten und Steine. So etwas schwebt mir vor, wenn ich am Ende auf die Bühne gucke.“¹⁹¹

Und in dieser Welt erzählt Gosch eine für den Protagonisten äußerst prekäre Szene mit geradliniger, schlichter Poesie. Wenn nämlich Macbeth erkennen muss, dass sich die Prophezeiung der Hexen tatsächlich erfüllt und der Wald von Birnam in Gestalt der getarnten Soldaten gegen ihn marschiert¹⁹², entsteht einer der stillsten und eindringlichsten Momente der Aufführung. Der gesamte Text, den die Spielfassung für diese Szene vorsieht, wurde gestrichen – stattdessen verlassen alle sieben Schauspieler die Bühne und gehen über den linken Vordereingang des Zuschauerraumes in das Foyer, um im Handumdrehen mit jeweils einer kleinen Birke im Arm wieder zurückzukehren. Sie verteilen sich im Bühnenraum, blicken nach vorne und schaffen durch Pfiffe, Vogelgesang und Quaken einen „nervös zuckenden, zwitschernden Garten Eden.“¹⁹³ So gelingt Jürgen Gosch eine trügerische Idylle, ein ruhiges Vorspiel zu dem Sturm, der dem blutrünstigen und machthungrigen Titelhelden sein Leben kosten wird.

Indem sich bei Gosch der Wald von Birnam aus *allen* sieben Darstellern rekrutiert und ihm somit auch Macbeth selbst (Thomas Dannemann) angehört, der diese Formation, der inneren Logik des Dramas folgend, eigentlich aus der Ferne beobachten müsste, schafft der Regisseur einen Perspektivenwechsel, der das Auftauchen des Waldes für den Zuschauer intensiviert. Indem die Macbeth-Figur zum Teil des Waldes wird, wird ihre Position innerhalb der Szene

¹⁹¹ „Ich hadere mit Kostümen“ – Jürgen Gosch im Gespräch mit Ruth Heynen. In: *Rheinische Post*, 06. Oktober 2005.

¹⁹² 20. Szene, Bühnenmanuskript, S. 71.

¹⁹³ Torsten Casimir: „Ladykracher Macbeth“ In: *Rheinische Post*, 01. Oktober 2005.

irrelevant und das Publikum nimmt diese stattdessen ein. Somit entsteht in jedem Zuschauer der Eindruck, die nackten, blutigen Bäume würden sich in aller Ruhe auf ihn selbst zubewegen. Wortlos stehen die sieben Schauspieler auf der Bühne und begleiten ihr stummes Spiel nur durch die Laute der Waldfauna. Nach etwa sechs Minuten gehen sie auf demselben Weg hinaus ins Foyer, bringen die Bäume wieder zurück und kommen erneut auf die Bühne.

Dieser klare Beginn und Abschluss haben der Szene eine ganz besondere Intensität verliehen, die in beinahe jeder Kritik hervorgehoben wurde. Durch diesen deutlich sichtbaren Vorgang, durch den „Umweg“ der Schauspieler über das Foyer des Düsseldorfer Schauspielhauses, wurde ihre Bedeutung innerhalb der Gesamtdramaturgie der Tragödie unterstrichen. Dadurch hat Gosch einmal mehr eine besondere Annäherung zum Theater Shakespeares unternommen. Auf der Shakespeare-Bühne waren die Schauspieler immer dazu gezwungen, ihre Auftritte und Abgänge auszustellen und „in jeder Szene beim Nullstand zu beginnen und zu enden“, wodurch jede Einzelszene „stärker als beim modernen Drama den Charakter eines abgeschlossenen Vorgangs“ erhielt.¹⁹⁴

Jürgen Gosch selbst beschreibt die Entstehung dieses Waldes, „in den man sich wie in einen Traum hineinbegibt“¹⁹⁵, von der praktischen Seite:

„Nach der letzten Szene von Lady Macbeth dachte ich: Jetzt wäre es schön, wenn der Wald auftreten würde. Ich habe Bäume aus dem Park holen lassen und dann die Schauspieler, die schon nackt waren, gebeten, sie zu nehmen und auf die Bühne zu tragen. Sie taten das: schöner konnt's nicht werden. Was diese Bäume zusammen mit den Schauspielern können, war erreicht. Und dann habe ich sie gebeten wieder abzugehen. Schön war auch, dass dadurch die Saaltüre offenstand. Was ich immer schon dachte: Irgendwann krieg ich es hin, alle Türen immer aufzulassen. Das wäre das Ideal, das nicht so abschließen zu müssen.“¹⁹⁶

¹⁹⁴ Ulrich Suerbaum: Das elisabethanische Zeitalter. Stuttgart: Reclam, 1999 (= RUB; 8622), S. 422.

¹⁹⁵ Ernst Wendt: Wie es euch gefällt geht nicht mehr. Meine Lehrstücke und Endspiele. München u. Wien: Carl Hanser Verlag, 1985, S. 332.

¹⁹⁶ „Ich hadere mit Kostümen“ – Jürgen Gosch im Gespräch mit Ruth Heynen, aaO.

4.2. Kostüm und Maske

In keiner der beiden bisher besprochenen Aufführungen kam der „Maske“, dem zweiten Schlagwort dieser Kapitelüberschrift, eine besonders große Bedeutung zu. Dieser Umstand lässt sich vor allem dadurch erklären, dass in den beiden Komödien die Anzahl der beteiligten Schauspieler größtenteils mit der Anzahl der von Shakespeare vorgesehenen Figuren übereinstimmte – sieht man dabei von den dramaturgisch sinnvollen Doppelbesetzungen im *Sommernachtstraum* ab. Bei *Macbeth* hat sich Jürgen Gosch aber dazu entschlossen, alle 43 Sprechrollen aus einem Ensemble von sieben Männern zu besetzen. Daraus ergibt sich, dass jeder Schauspieler eine beträchtliche Anzahl an Figuren zu spielen hat – und vielleicht möchte man meinen, dass dadurch der Startschuss für ein besonders großes Aufgebot an unterschiedlichsten Kostümen gegeben wird, doch kommen Gosch und Schütz einem solchen Verdacht naturgemäß kaum nach. Spielbegleitende Zeichen, die dem Zuschauer eine Unterscheidung der zahlreichen Einzelfiguren erleichtern sollen, entstammen eher dem Feld der „Maske“. Dabei handelt es sich aber nicht um zuvor durch Maskenbildner aufgetragene Schminke oder Frisuren, sondern um bestimmte Materialien oder kleinste Kostümteile, mit deren Hilfe die sieben Herren selbstständig während der laufenden Vorstellung ihr persönliches Erscheinungsbild variieren.

Die Grundkostüme, mit denen Johannes Schütz die Schauspieler ausgestattet hat, schließen in ihrer Beschaffenheit an die anfänglichen Gegebenheiten der Bühne an. Auch sie entstammen klar unserer Gegenwart, vermeiden historische Zitate und erwecken viel eher den Anschein, als käme eine Schauspieltruppe auf der Bühne zusammen, um das angekündigte Shakespeare-Stück zu improvisieren. Ernst Stötzner, Michael Abendroth, Jan-Peter Kampwirth und Thomas Wittmann tragen dunkle Jeans und weiße Hemden bzw. Polo- oder T-Shirts in Schwarz, Grau oder Dunkelblau. Horst Mendroch trägt eine legere graue Jogginghose, ein hellblaues Feinrippunterhemd und – so wie alle bisher genannten Kollegen – keine Schuhe. Thomas Dannemann erscheint etwas herausgeputzter: Unter einer schwarzen Lederjacke trägt er ein feineres weißes Hemd und schwarze Jeans.

Außerdem ist er der einzige der sieben Schauspieler, in dessen Kostümbild Herenschuhe aus schwarzem Leder vorgesehen sind.

4.2.1. Ladylike – Über männliche Weiblichkeit

Devid Striesow, der siebte Schauspieler im Bunde, tanzt allerdings ein wenig aus der Reihe. Auf der Besetzungsliste im Programmheft werden die Namen der Herren ohne Rollenzuordnungen abgedruckt, sodass das Publikum am Beginn der Vorstellung noch nicht weiß, dass Striesows größte Einzelrolle an diesem Abend die der Lady Macbeth sein wird. Zum Anfangsauftritt erscheint er nur in einem hellgrauen, bis über die Knie reichenden Faltenrock. Sein Oberkörper ist nackt, er schlurft langsam in weißen Pantoffeln daher und seine blonde Kurzhaarfrisur wirkt frisch geschnitten. Vor dem ersten Auftritt als Lady¹⁹⁷ verkörpert der halbnackte Striesow etwa einen von König Duncans Höflingen und fällt dabei vor allem deswegen auf, weil er ganz anders kostümiert ist als seine übrigen Mitspieler.

Aber sobald sich Macbeth auf den Weg zu seinem eigenen Schloss macht, springt Shakespeare mit der Handlung genau dorthin, um dem Publikum seine Lady zum ersten Mal zu präsentieren. Dabei wird man Zeuge, wie sich der „durchaus männliche“¹⁹⁸ Schauspieler Striesow in die „machtbesoffene Gattin“¹⁹⁹ Macbeths verwandelt, wie er sich nur durch „zeichenhafte Kostümteile“²⁰⁰ und „offener Lust an der Travestie“²⁰¹ eine weibliche Bühnenidentität aneignet. Denn bevor die Lady den Brief ihres Gatten auf offener Bühne verliert, zieht sich Striesow ein hauchdünnes Oberteil aus schwarzer Wolle über, schlüpft in schwarze Pumps und setzt sich eine schwarze Langhaarperücke auf. Außerdem steckt er sich eine Zigarette an – die erste von vielen an diesem Abend, denn seine Lady Macbeth wird sich in den weiteren Szenen als starke Kettenraucherin entpuppen.

¹⁹⁷ 5. Szene, Bühnenmanuskript, S. 13.

¹⁹⁸ Torsten Casimir: „Ladykracher Macbeth“, aaO.

¹⁹⁹ Jürgen Overhoff: „In Shakespeares Eingeweiden“ In: *Main Echo*, 04. April 2006.

²⁰⁰ Marion Meyer: „Auf dem Schlachtfeld der Triebe“ In: *Westdeutsche Zeitung*, 01. Oktober 2005.

²⁰¹ Hans-Christoph Zimmermann: „Dramatische Unmittelbarkeit“ In: *Theater der Zeit*, Nr. 12/2005.

Von Auftritt zu Auftritt findet Striesow Variationen für das Erscheinungsbild seiner Figur – einmal, nachdem bereits mehrere hohe Herren ihr Leben lassen mussten, erscheint er mit einem silbernen Prinzessinnenkrönchen aus Plastik, das von einem Gummiband unter seinem Kinn festgehalten wird. Und einige weitere Male tritt Devid Striesow ohne das schwarze Oberteil auf, zieht aber stattdessen den grauen Faltenrock bis über seine Brust, sodass der Rock plötzlich als Sommerkleider erhalten muss. Allerdings drängt sich bei dieser Variante des Lady-Kostüms eine weitere Assoziation auf, denn Jürgen Gosch dürfte dabei mit einem Hauch von Selbstironie seinen ersten und – wie bereits erörtert – ziemlich verrissenen *Macbeth* an der Schaubühne zitieren. Dabei hat nämlich Goschs Ausstatter Gero Troike „sämtliche handelnden Figuren, unabhängig von Rang und Geschlecht, in steife Tücher gekleidet“ und diese „eng wie eine Röhre um den Körper gewickelt, nur die Arme und Schultern frei lassend.“ Zusätzlich trugen alle Darsteller „das glatte Haupthaar offen und sehr lang.“²⁰²

Das Kostüm dieser Lady wirkt daher aus zwei Gründen seltsam exterritorial: Einerseits durch das versteckte Zitat der alten, vielen Zuschauern sicherlich nicht bekannten Inszenierung aus Berlin und zum anderen, weil es als einziges über weitere Strecken hin das Thema der Weiblichkeit im Drama thematisieren muss. Zwar ist es hinreichend bekannt, dass auf der elisabethanischen „Shakescene“ ausschließlich Männer als Darsteller fungierten, aber dennoch nehmen wir eine männliche Lady als einen ungewöhnlichen Verfremdungseffekt wahr.

Dabei erscheint Jürgen Goschs Entscheidung für eine solche Besetzung auch aus der Dramenvorlage per se äußerst schlüssig, zumal sich darin einige Passagen finden, in denen der Dichter regelrecht gegen die Weiblichkeit opponiert. Wenn etwa die Lady erfährt, dass Duncan auf Schloss Inverness übernachten möchte, wünscht sie sich einen härteren, männlichen Charakter und ruft daher dunkle Mächte an: „[...] Kommt, Dämonen, | Impft mich mit Mordgier, nehmt mir mein Geschlecht.“²⁰³ Und während ihrer Beratung über die klügste Vorgangsweise bei

²⁰² Sabine Sütterlin: „So sollte man Macbeth nicht erschlagen“, aaO.

²⁰³ 5. Szene, Bühnenmanuskript, S. 14.

dem Mord an König Duncan fordert Macbeth seine Gattin auf, ihm nur männliche Nachkommen zu schenken, denn „[...] So hartes Material | Soll nichts als Männer formen.“²⁰⁴

Sieht man vorerst von den drei androgynen Hexen ab, tritt neben Lady Macbeth noch eine andere Frauenfigur auf, der sich Gosch und Schütz über eine völlig gegensätzliche Ausstattung und Zeichenhaftigkeit annähern. In der Einzelszene, in der eine Gruppe von Mördern Lady Macduff und deren Sohn ermordet²⁰⁵, werden ein einziges Mal in dieser Inszenierung Kostüme verwendet, die eine historische Einordnung erlauben. Denn Thomas Wittmann hat sich für seinen Auftritt als zweite Lady des Abends ein scharlachrotes Renaissancekleid mit einer langen Schärpe und Puffärmeln angezogen. Dieses Kostüm verweist durch seinen Schnitt nicht nur auf die Entstehungszeit des *Macbeth*, sondern lässt in seiner Farbigkeit auch Assoziationen mit der Marienverehrung der katholischen Schotten zu. Lady Macduff, deren Ehemann Macbeth am Ende im Zweikampf besiegen kann, wird ermordet – genauso wie Mary Stuart, die Mutter des neuen Königs von England. Und da am Ende des Dramas der Sohn des Schottenkönigs als neuer Herrscher legitimiert wird, führten derartige Inszenierungen James I. vor Augen, dass

„his loyal English subjects regarded him not as a Scottish interloper, son of the scarlet whore of Babylon, but as the destined ruler of the united realm.“²⁰⁶

Neben der scharlachroten Farbe als symbolischer Verweis auf die Muttergottes bringt ein Detail im Kostüm von Horst Mendroch, dem ermordeten Sohn der Macduffs, den Verweis auf die schottische Herkunft mit sich – um seinen Hals trägt er eine mit klassischem Schottenkaro gemusterte Krawatte, die wohl die meisten Personen im Zuschauerraum sofort mit Schottland, der Heimat von James I., in Verbindung bringen.

²⁰⁴ 7. Szene, Bühnenmanuskript, S. 20.

²⁰⁵ 17. Szene, Bühnenmanuskript, S. 56-60.

²⁰⁶ Greenblatt: *Will in the World*, aaO. S. 395.

4.2.2. Nackte Haut und „ein ganz besonderer Saft“

Im Unterschied zu den eben beschriebenen Kostümen der Damenfiguren und der damit verbundenen Thematisierung der Weiblichkeit sind die Kostüme der zahlreichen Männerfiguren nur schwer fass- und beschreibbar. Denn nachdem sich das Ensemble in den zuvor angeführten Kleidern am Vorstellungsbeginn um den Tisch versammelt hat, befreit sich ein Großteil der Schauspieler ziemlich bald von seinen textilen Hüllen. Diese Nacktheit war für viele Zuschauer nicht zu ertragen – erkennbar an den zahlreichen Briefen an die Düsseldorfer Intendanz oder an lokale Zeitungen, von denen einige am Beginn des Kapitels zitiert wurden. So sprach dort etwa Herr Wolf aus Ratingen von einer „Erniedrigung von Arbeitnehmern“ und vermutete „überdrehte Egomanen“ hinter derartigen inszenatorischen Entscheidungen. Viele Kritiker hingegen lobten Jürgen Goschs nackte Figurenführung – so meint etwa Andreas Rossmann in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der Regisseur „entblößt sie ihres Rangs und ihrer Repräsentanz: Könige, Heerführer und Edelleute werden gleichsam freigestellt in ihrer elementaren Kraft und in die emotionalen Extreme geführt.“²⁰⁷

Kein Kostüm ist auch ein Kostüm, meint Johannes Schütz und bedauert die Art und Weise, mit der am Theater bis heute mit Nacktheit umgegangen wird:

„Die Haut ist ein nichttextiles Kostüm. Das emanzipierte Menschenbild des entblößten Körpers, welches sich in der Skulptur und in der Malerei – und in der Folge in der Fotografie und im Film – einen Ausdruck verschafft hat, mobilisiert im Theater leider oft nur antiquierte, naive Kostümierungsenergien: bemalte Trikots und Gummibussen. Reale Nacktheit auf der Bühne ist immer noch Bestandteil des Katalogs der Hässlichkeiten und der Obszönitäten, während der bekleidete und kostümierte Mensch die höheren Werte der kulturellen Errungenschaften reklamiert, häufig gut getarnt durch den hedonistischen Umgang mit entblößten Frauenkörpern. Viele leben den trivialen Alltag in der Hoffnung, dass es doch auf der Bühne vielleicht eine erhabene, entrückte Form des Lebens geben könnte. Die Realpräsenz des

²⁰⁷ Andreas Rossmann: „Schön ist schlimm, und schlimm ist schön“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01. Oktober 2005.

unbekleideten Darstellers – auf der Bühne unausweichlicher und direkter als in anderen Medien – ist aber letzten Endes auch von den Autoren geprägt: bei Shakespeare, Genet und Schimmelpfennig anders als bei Tschechow und Reza.“²⁰⁸

Dass die Nacktheit auf der Bühne von dem jeweiligen Dichter abhängt, greift auch Barbara Burkhardt in *Theater heute* auf und hebt hervor, dass sich dadurch ein ganz besonders unverstellter Zugang zu Shakespeares Werk ergibt:

„Die Nacktheit erzählt nichts anderes: Natur. Der Spieltrieb ist ein Trieb unter anderen, im Leben wie im Theater in der Regel wohlkaschierten. Hier ist er losgelassen und kann entfesselt von Sex, Gewalt, Machtrieb erzählen.“²⁰⁹

Allerdings sollte an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Schauspieler in den seltensten Fällen tatsächlich nackt sind. Sie tragen keine Kleider, doch sieht die Inszenierung parallel zum Ablegen der Hosen, Hemden und T-Shirts einen großzügigen Einsatz von Theaterblut, Mineralwasser, Mousse au Chocolat und Mehl vor. Damit beschmieren und bespritzen sich Jürgen Goschs Krieger im Lauf der Vorstellung immer wieder, wodurch das Zeichen „Maske“ eine massive Aufwertung innerhalb des Zeichensystems „Ausstattung“ erfährt. Die Maske der Schauspieler in *Macbeth* betrifft den ganzen Körper und nicht nur deren Gesichter und Köpfe.

Gosch selbst spricht davon, dass das Blut die Schauspieler „schützt“ und sie genau genommen gar nicht nackt sind, ihre „Bedeckung findet anders statt.“²¹⁰ Durch diese Bedeckung gelingt dem Regisseur erneut die schon angesprochene „Verknappung des Bildangebots“ – wenn etwa ein nackter, von Kopf bis Fuß mit Blut beschmierter Schauspieler aus dem Schlachtfeld nach Hause zurückkehrt, setzen diese minimalen szenischen Hilfsmittel im Handumdrehen Assoziationen über das Schicksal dieser Figur im Kopf des Rezipienten frei.

²⁰⁸ Schütz: Bühnen/Stages, aaO. S. 13.

²⁰⁹ Barbara Burckhardt: „Der König ist nackt“, aaO.

²¹⁰ „Ich hadere mit Kostümen“ – Jürgen Gosch im Gespräch mit Ruth Heynen, aaO.

Die heftigen Publikumsreaktionen lassen sich vielleicht auch aus der immensen, weil lebensspendenden Bedeutung von Blut für unser Leben und dessen starke Symbolkraft für sämtliche Kulturkreise dieser Welt erklären:

„Blut ist eines der kraftvollsten und allgegenwärtigsten menschlichen Symbole. Es steht für das Leben wie für den Tod, für Gesundheit wie für Krankheit, für Kraft wie für Kraftlosigkeit. [...] Wenn Menschen glauben, dass Blutopfer notwendig sind, um den regelmäßigen Aufgang der Sonne und eine gute Ernte sicherzustellen, dann stellt der rituelle Aderlass eine kulturelle Keimzelle dar. Wenn Menschen glauben, dass eine bestimmte Abstammung – die ‚Blutlinie‘ – politische Macht und soziales Prestige legitimiert, dann ist es wichtig, nahe Verwandte zu heiraten, um ‚das Blut rein zu halten‘ [...] Wenn Menschen glauben, dass Blut gefährliche Krankheiten übertragen kann, dann scheuen sie vor dem Risiko zurück, Körperflüssigkeiten auszutauschen. Unsere Vorstellungen von diesem ‚besonderen Saft‘ prägen unsere Lebensführung, unsere Partnerwahl, unsere Institutionen und unsere Kultur. Die Änderungen unterworfenen Vorstellungen davon, was Blut ist, welche Rolle es spielt und welche Eigenschaften es hat und überträgt, können für Abermillionen Menschen sowohl Glück als auch Unheil mit sich bringen.“²¹¹

Das Assoziationsspektrum, das sich dem Publikum beim Anblick von Blut auf der Bühne eröffnet, ist daher wohl viel breiter als jedes, das durch ein wie auch immer beschaffenes textiles Kostüm hervorgerufen werden könnte. Damit zeigen Gosch und Schütz einmal mehr, dass in ihren Inszenierungen weniger tatsächlich viel, viel mehr bedeuten kann.

4.2.3. Einflüsse aus der Bildenden Kunst II: Lucian Freud

Die Dramaugin Rita Thiele berichtet in einem Text über die Bühnenräume von Johannes Schütz von Publikumsgesprächen nach Repertoirevorstellungen des *Macbeth*, in denen sich einige Zuschauer durch die Aufführung animiert sahen,

²¹¹ James M. Bradburne: Blut. Kunst. Macht. Politik. Pathologie. München, London u. New York: Prestel, 2001, S. 11.

„selbst zu interpretieren, zu verknüpfen“ und „zum Unfertigen beizutragen“²¹², was sich etwa darin äußerte, dass sie zahlreiche Assoziationen zu Bildenden Künstlern artikulierten. So dachten laut Thiele viele Menschen beim Anblick der nackten Schauspieler an die Gemälde von Matthias Grünewald, Francis Bacon oder Lucian Freud. Während Grünewald die Körper von Menschen und Heiligen in klaren, fast expressiven Farben darstellt, beschäftigt sich Bacon vor allem mit Deformationen des menschlichen Körpers durch äußere Gewalteinwirkungen. Zwar wäre eine Beschäftigung mit möglichen Einflüssen dieser beiden Künstler auf *Macbeth* mit Sicherheit äußerst ergiebig, doch scheint es am sinnvollsten, an dieser Stelle nur über Lucian Freud²¹³ zu sprechen, dessen Bilder Jürgen Gosch wichtige Inspirationen für diese Inszenierung waren.²¹⁴

„Schön ist schlimm und schlimm ist schön“²¹⁵ kreischen die Hexen am Beginn des Abends im Chor von der Bühne herunter. Diese vieldeutige Phrase könnte als das heimliche Motto der Inszenierung verstanden werden, weil sich Jürgen Gosch darin ganz offensichtlich auch mit Fragen von Ästhetik und Schönheit des Alltäglichen und „Normalen“ beschäftigt hat. Auch Lucian Freud sucht für seine Porträts zum überwiegenden Teil Modelle aus, die keinem aktuellen Ideal der Schönheit entsprechen, sondern eine gewisse einfache Alltäglichkeit ausstrahlen. Die meisten seiner Aktbilder zeigen übergewichtige, nicht mehr junge Menschen in meist entspannter Pose auf einem nicht mehr neuen Möbelstück.

„Sie lassen den Verschleiß erkennen, der das Altern des Körpers begleitet: Hängebrüste, hervortretende Venen, Pickel und Ausschlag. Dennoch stellt sich beim Betrachter nicht der geringste Ekel ein.“²¹⁶

²¹² Rita Thiele: Zuschauen, wie die Zeit vergeht. Die Bühnenräume von Johannes Schütz. In: *Theater heute*, Nr. 8-9/2006.

²¹³ Lucian Freud (geb. 1922) studierte an mehreren britischen Kunstakademien und ist einer der bedeutendsten Porträtmaler der Gegenwart. Beinahe jährlich finden große internationale Ausstellungen statt und seine Gemälde erreichen auf Auktionen Rekordpreise.

²¹⁴ „Mit Beckett auf dem Abstellgleis“ – Jürgen Gosch im Gespräch mit Nina Peters. In: *Theater der Zeit*, Nr. 5/2006.

²¹⁵ 1. Szene, Bühnenmanuskript, S. 2.

²¹⁶ Sebastian Smee: Lucian Freud. Das Tier im Blick. Köln: Taschen, 2009, S. 55.

Der Ekel bleibt deswegen aus, da Freud die Modelle nicht als hässlich ausstellt oder sie gar denunziert, sondern weil sich sein Blick ganz offenbar sehr für sie interessiert. Er trägt die Farben äußerst dick auf und verwendet zusätzlich ein reines Bleiweiß, so genanntes Kremser Weiß, „um die Textur und die Festigkeit des Körpers noch eindrücklicher darzustellen.“²¹⁷ In weiter Folge zitiert Smee den Maler selbst:

„Ich möchte die Tatsache, dass jemand anders ist, nicht zum Gegenstand des Interesses machen. Ich bin nicht daran interessiert, Monstren zu malen. Vielmehr möchte ich gewöhnliche Körper mit einer Aufmerksamkeit malen, die Monstren zukäme, wenn sie in der Öffentlichkeit auftauchten. [...] Vielleicht habe ich eine Vorliebe für Menschen mit ungewöhnlichen und merkwürdigen Proportionen, der ich nicht zu sehr nachgeben möchte.“²¹⁸

Einen so interessierten, beinahe wissenschaftlichen Blick auf den menschlichen Körper mit all seinen Makeln haben auch Jürgen Gosch und Johannes Schütz, wenn sie ihr Männerensemble über weite Strecken im Adamskostüm auftreten lassen. Nichts wird kaschiert, wodurch die Schauspieler nicht nur ihre Figuren, sondern auch ihren jeweiligen biologischen Zustand automatisch thematisieren.

Diese konsequente Hinwendung zum Natürlichen und Nackten ergibt sich bei beiden Künstlern aus einem Misstrauen gegen jede Kostümierung. Lucian Freud hat sich sehr intensiv mit Porträts beschäftigt, die kostümierte Personen zeigen und dabei festgestellt, dass die Kostümierung so gut wie nie überzeugen kann und man immer „eine Kiste voller Kostüme ahnt, die außerhalb des Bildfeldes steht“²¹⁹. Freud unterläuft dieses Dilemma der Porträtmalerei, indem auf seinen Gemälden der künstlerische Schaffensprozess, die Herstellung des Kunstwerkes offensichtlich zur Schau gestellt wird. Seine Modelle befinden sich auf den Bildern eindeutig in seinem Atelier, was durch dicke, eingetrocknete Farbreste oder leere Farbtuben am Fußboden, Berge von buntgefleckten Lappen, mit denen Freud seine Pinsel gereinigt hat, sowie an die Wände gekritzelte Namen und

²¹⁷ Smee: Lucian Freud. Das Tier im Blick, aaO. S. 55.

²¹⁸ Smee: Lucian Freud. Das Tier im Blick, aaO. S. 90.

²¹⁹ Smee: Lucian Freud. Das Tier im Blick, aaO. S. 71.

Telefonnummern von Modellen sichtbar wird. Er stellt die Werkzeuge, die er für die Ausübung seiner Kunst braucht, innerhalb des Kunstwerkes aus. Dieser „künstliche Bühnenaufbau der Gemälde“²²⁰ erinnert stark an die Gegebenheiten der drei Bühnenräume für die in dieser Arbeit vorgestellten Inszenierungen. Die hermetischen Schütz-Kästen lassen sich auch als „Gemälde“ lesen, da auch sie wie die Leinwände einer Ölmalerei das abgebildete und zur Schau gestellte Kunstwerk durch klare, geometrische Linien begrenzen.

In beiden Versuchsanordnungen, sowohl in den Gemälden Freuds wie in den Schütz-Bildern für Goschs Inszenierungen, wird in dem Rezipienten dadurch ein „selbstreflexives Bewusstsein“ geweckt, ein Gefühl dafür, wie es wirklich ist, für ein Bild von Freud Modell zu sitzen oder in einer Shakespeare-Aufführung von Gosch selbst als nacktes Ensemblemitglied mitzuwirken.

Jürgen Gosch erinnert sich, dass die Nacktheit der Schauspieler in *Macbeth* nicht von Anfang an verabredet war. Allerdings hat er im Lauf der Proben von Lucian Freud erzählt und kam so langsam, aber sicher an sein Ziel:

„In einer ganz frühen Phase habe ich den Namen Lucian Freud fallen lassen. [...] Und natürlich war es nicht selbstverständlich, dass die Schauspieler es wagen, nackt zu spielen. Schließlich war es normal, dass sie keine Sachen anhaben. Nach einer Weile kamen sie auf die Probe und haben gleich die Kleider ausgezogen. Diese Bereitschaft setzt eine ganz besondere Art von Hingabe voraus. Und das war, bevor wir überhaupt ans Publikum gedacht haben.“²²¹

²²⁰ Smee: Lucian Freud. Das Tier im Blick, aaO. S. 71.

²²¹ „Mit Beckett auf dem Abstellgleis“ – Jürgen Gosch im Gespräch mit Nina Peters, aaO.

4.3. Schlüsselszenen

4.3.1. Ausgezogen, eingefroren, weggeschaut – Szenenreihen

Eigentlich sollten unter dem Begriff „Schlüsselszenen“ einzelne, ganz besondere Höhepunkte einer Aufführung beschrieben werden, deren isolierte Betrachtung dem Leser einen repräsentativen Einblick in die Gesamtkonzeption des Abends gewährt. Diese Vorgabe soll für diese Inszenierung unterlaufen werden, um anhand der Beschreibung der ersten vier Szenen als Szenenreihe einen Eindruck von dem Rhythmus zu liefern, nach dem Jürgen Gosch dieses „Laboratorium der Triebe und Ängste“²²² aufgebaut hat.

Ulrich Suerbaum spricht in einem Essay über *Macbeth* davon, dass beinahe jede Szene auch „eine Handlungseinheit in sich, fast ein Drama im kleinen“²²³ darstellt und dass die Gegebenheiten der Shakespeare-Bühne es mit sich bringen, dass jede Szene durch Zäsuren von Auftritten und Abgängen gesäumt wird. Da auch am Düsseldorfer Schauspielhaus *ein* Bühnenraum, *kein* Vorhang und *eine* Lichteinstellung die szenischen Grundbausteine des Abends bilden, soll in diesem Kapitel die Komposition einzelner Übergänge besonders berücksichtigt werden.

Im Verlauf dieser Darstellung kam bereits Angela Schanelec zu Wort, in deren Schilderung das Ensemble den Theaterraum wie „Sportler bei Wettkämpfen die Arena“²²⁴ betritt. Die sieben Schauspieler nehmen in der ersten Sitzreihe Platz, bis sie plötzlich, etwa eine Minute nach dem Schließen der Saaltüren, auf die Bühne steigen. Zuerst knien sich Michael Abendroth, Thomas Dannemann, Jan-Peter Kampwirth und Devid Striesow auf die Tafel aus sieben Tischen, dann setzen sich die verbleibenden drei Kollegen Mendroch, Wittmann und Stötzner auf ihre Rücken, wobei sich Ernst Stötzner auf zwei Schauspieler (Dannemann

²²² Marion Meyer: „Auf dem Schlachtfeld der Triebe“, aaO.

²²³ Ulrich Suerbaum: *Macbeth* – das Exemplarische und das Besondere. In: William Shakespeare: *Macbeth*. Übers. v. Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, S. 246-269. Hier: S. 258.

²²⁴ Angela Schanelec: Die Wirklichkeit des Tages. In: Schütz: *Bühnen/Stages*, aaO. S. 248.

und Kampwirth) stützt. Ist die Formation abgeschlossen, beginnt der Hexenritt²²⁵ – die knienden Schauspieler stellen Pferde dar, schlagen mit ihren Händen leicht auf die Tischplatten, schnaufen und bewegen ihre Köpfe auf und ab, während die drei Herren auf ihren Rücken mit kräftiger Stimme die Schicksalsschwester verkörpern, um ein Treffen bei Macbeth zu vereinbaren. Die nur aus zwölf Versen bestehende Eröffnungsszene des Dramas dauert knappe zwei Minuten und nimmt in dieser kurzen Zeit schon viel vorweg: Jene Schauspieler, die später den Titelhelden, seine Frau, Banquo und den künftigen König Malcolm spielen werden, sind am Beginn des Abends die Pferde der Hexen, auf deren Rücken sie reiten und die letztlich ihrem Willen unterworfen sind. Es gibt nur ein Unten und ein Oben – die übernatürlichen Wesen und die Menschen, die sich in ihren Fängen nicht frei bewegen können und für die das Schicksal letztlich völlig gleich sein wird, ganz egal, ob Mann, Frau, König oder Königin.

Für den Übergang zur Folgeszene²²⁶ muss Jürgen Gosch die Bühne nicht räumen, sondern lediglich etwas umstrukturieren. Jan-Peter Kampwirth geht zügig zum linken Portal, zieht sich aus und legt sich auf den Bühnenboden. Dannemann und Striesow folgen ihm, heben sein T-Shirt vom Boden auf beginnen damit auf ihn einzuschlagen, während sich Michael Abendroth nähert, die erste Flasche Blut des Abends öffnet und ihren gesamten Inhalt über den liegenden Kollegen verschüttet. Inzwischen hat sich auch Ernst Stötzner von seinen Kleidern befreit, hat einen der Stühle auf die Tafel gestellt und sich eine goldene Königskrone aus Papier auf den Kopf gesetzt. Er steigt auf den Tisch, setzt sich auf den Sessel, von dem aus er das Blutbad am linken Portal direkt einsehen kann und fragt:

„DUNCAN: Wer kommt da voller Blut? Dem Zustand nach
Kann er vom letzten Stand der Rebellion
Bericht erstatten.“

Dadurch ist Stötzner als König eingeführt und Kampwirth als einer, der die letzten Unruhen hautnah miterlebt haben muss. Erneut hat Gosch hierfür eine

²²⁵ 1. Szene, Bühnenmanuskript, S. 2.

²²⁶ 2. Szene, Bühnenmanuskript, S. 2-5.

Art Rückblende erfunden, in der das Publikum miterlebt, wie der verwundete Hauptmann sich die Verletzungen zugezogen hat. Die fünf Schauspieler führen Kampwirth näher an den König, der auf seinem Sessel-Thron auf den sieben Tischen auch räumlich klar über seinen Untertanen steht. Sie stehen ganz nahe bei ihm, um jederzeit einschreiten zu können, falls er auf den König losgeht. Der Hauptmann setzt zu einem Botenbericht über den Sieg auf dem Schlachtfeld an und hebt dabei vor allem die Verdienste Macbeths hervor. Mitten in seiner Rede steigt er sogar auf die Tafel hinauf und umarmt den König, auf dessen Haut dadurch einiges vom Blut des Kriegers übertragen wird. Schnell reicht ihm einer der übrigen Mitspieler ein Handtuch, mit dem er sich wieder saubermachen kann, während alle anderen in das siegestrunkene Gelächter des Hauptmanns einstimmen und zu applaudieren beginnen. Plötzlich bricht Kampwirth am Tisch vor Schmerzen zusammen und Stötzner befiehlt einen Arzt zu rufen. Diesem Befehl folgt keine Aktion, sondern eine erneute Zäsur. Alle sieben Schauspieler verharren regungslos auf ihren Positionen, blicken entweder auf den Boden oder auf die Rückwand, keines ihrer Gesichter ist für den Zuschauer sichtbar. Dieser Zustand dauert fast zwei Minuten an – dann greift sich Thomas Wittmann eine weitere Blutflasche und kippt sich diese langsam über seine Glatze. Ist die Flasche ausgeleert, löst sich die Starre der Schauspieler und er berichtet als Rosse von einer weiteren Schlacht, in der Macbeth einen aufständischen Fürsten ermordet hat. Duncan ist außer sich vor Freude, legt seine rechte Hand an die Brust und beginnt zu summen. Allmählich stimmt das gesamte Ensemble ein und es entwickelt sich ein leiser Gesang, in dem der Herrenchor die Phrase „Take me home“ in ständig wechselnder Lautstärke singt. Sie beginnen schließlich auch zu tanzen, reißen das weiße Papiersegel über der Tafel ab und wälzen ihr Blut auf die am Boden liegende Papierbahn – eine schottische Reichsfahne? – ab.

Dem „unerhörten Männer-Konzert“²²⁷ und seinen euphorischen Gesten wird schlagartig ein Ende gesetzt – Wittmann und Mendroch ziehen in diesem Einschnitt langsam ihre Kleider aus und steigen gemeinsam mit Kampwirth

²²⁷ Reinhard Wengierek: „Jürgen Gosch gelingt in Düsseldorf ein virtuoser *Macbeth*“ In: *Die Welt*, 05. Oktober 2005.

erneut auf die Tische, um die zweite Hexenszene²²⁸ einzuleiten, in der sie Macbeth und Banquo erscheinen. Das nackte Trio stellt sich mit nach vorne gebeugtem Oberkörper auf und stützt sich mit den Armen in den Oberschenkeln. Stötzner, der dem Hexenchor diesmal nicht angehört, stellt sich gemeinsam mit Striesow hinter sie, verschüttet auf Höhe ihrer Lendenwirbelsäulen Mineralwasser und drückt einige Tuben Mousse au Chocolat auf die Tischplatten aus. Gemeinsam mit der Haltung der drei Hexen und ihrem Ächzen und Stöhnen entsteht der Eindruck, dass sie gerade unter höchster Anstrengung ihre Notdurft verrichten. Gosch nimmt die wiederholt in dieser Szene angesprochenen „Winde“ der Schwestern wörtlich und lässt sie über ihren Verdauungstrakt ausspielen. Als schließlich die 3. Hexe den Auftritt der beiden Feldherren ankündigt, löst sich die Spannung aus ihrem Körper, sie stehen aufrecht auf den Tischen und imitieren mit ihren Armen die Flügelschläge von Vögeln. Auch Striesow und Stötzner haben das Schütten und Ausdrücken eingestellt und begleiten jetzt den Auftritt von Abendroth und Wittmann, indem sie mit ihren Handflächen auf die Tischplatten schlagen und so das Geräusch von Pferdehufen nachahmen. Sofort steigen Macbeth und Banquo zu den drei Schwestern hinauf und stellen sich zwischen sie. Alle fünf Herren streicheln, begripschen und küssen sich, während Horst Mendroch Dannemann eine große Zukunft voraussagt. Banquo scheint diese Worte nicht besonders ernst zu nehmen, er „widersteht jeder Versuchung, den Gang der Dinge zu beschleunigen“²²⁹, worauf die Hexen über ihn herfallen und ihn mit Blut beschmieren, während Macbeth vom Tisch heruntersteigt und nachdenklich die Rampe entlang schlendert. Plötzlich stürzt er zurück, drängt die drei Nackten von der Erhöhung und befreit so seinen Gefährten. Danach schieben sie die Tische auseinander, die Hexen treten in Richtung der Rückwand. Dort ziehen sich Horst Mendroch und Thomas Wittmann wieder teilweise an, denn sie sollen gleich als Rosse und Angus wieder auftreten, um Macbeth Informationen zu bringen, die ihm vom raschen Eintritt der Prophezeiung überzeugen sollen.

²²⁸ Bühnenmanuskript, S. 5-11.

²²⁹ Reiner Poppe: William Shakespeare. Literaturwissen für Schule und Studium. Stuttgart: Reclam, 2000 (= RUB; 15224), S. 220.

Mendroch und Wittmann zeigen die beiden schottischen Lords als weinerliche Kleinkinder mit Pudelmützen aus Wolle, die einander ständig im Arm halten und den beiden Feldherren mit größtem Respekt und Abstand begegnen. Sie sollen Banquo und Macbeth zu Duncan nach Schloss Forres bringen, da sich dieser persönlich bei ihnen bedanken möchte. Macbeth und Banquo wenden sich noch einmal zum linken Portal, Rosse und Angus treten in den Hintergrund. Macbeth misstraut den schicksalhaften Fügungen und denkt laut über deren Bedeutung nach. Dazu stützt er sich mit beiden Händen auf die Beine eines umgefallenen Tisches, zieht sein Kinn zur Brust und spricht leise und ohne weitere gestische Begleitung zu sich selbst. Die kurzen Repliken Banquos nimmt er kaum wahr.

Für den Übergang zur Folgeszene auf Schloss Forres²³⁰ setzt sich der nackte Ernst Stötzner erneut seine Papierkrone auf, tritt an die Rampe und spricht in Richtung Publikum. An seiner Seite stehen seine Söhne Malcolm und Donalbain, die Horst Mendroch und Thomas Wittmann ohne Veränderungen in Mimik, Gestik oder Ausstattung verkörpern. Sie bleiben dieselben Figuren wie in der Szene davor – wohl mit ein Grund dafür, weswegen die Besetzungsliste mit einer Aufzählung aller sieben Schauspieler auskommt, Gosch hat manche, von Shakespeare fast beliebig gestaltete Figuren zusammengezogen. Wittmann berichtet seinem Vater Stötzner heulend von der Hinrichtung des Abtrünnigen, Mendroch steht dicht neben ihm. Dann legt Duncan seine Arme tröstend um beide Söhne, lässt aber schon bald wieder davon ab, da Macbeth und Banquo vom linken Portal kommend auftreten, indem sie über den Tisch steigen, der diesem am nächsten steht und so ihren Eintritt in den Thronsaal als eigenen Raum markieren. Dabei zeigt Macbeth keine unterwürfigen Gesten oder besonders großen Respekt vor dem König, sondern klettert umgehend auf einen Tisch, der parallel zur Rampe hinter dem König und seinen Söhnen steht. Somit legt er seine Position im Raum über der des Herrschers fest, was dieser nicht lange geschehen lässt und umgehend selbst auf einen zweiten Tisch steigt, um zumindest auf derselben

²³⁰ 4. Szene, Bühnenmanuskript, S. 11-13.

räumlichen Ebene mit dem siegreichen Feldherren sprechen zu können. Als er in seinen Belobigungen auch Banquo mit einbezieht, steigen beide vom Tisch herunter und umarmen auch ihn. Dann holt Stötzner noch Thomas Wittmann dazu, der ab sofort als „Prinz von Cumberland“ als sein Thronfolger nominiert ist. Die vier Herren tauschen Küsse und streicheln einander, bis Macbeth sich auf den Weg zu seiner Frau machen möchte, um ihr mitzuteilen, dass der König bald auf ihrem Schloss zu Gast sein möchte:

„MACBETH: Die Rast ist Mühe, wenn sie dir nicht dient.
Ich selbst will Bote sein, um meine Frau
Mit deiner nahen Ankunft zu erfreuen.
So zieh ich mich zurück.“

Macbeth entfernt sich von der jubelnden Gruppe der übrigen Männer und geht erneut zum linken Portal. Er spricht die folgenden Verse *aside*, wie einen Inneren Monolog:

„MACBETH (*beiseite*): Der Prinz von Cumberland! – Dies ist die Hürde,
Die mich, wenn ich nicht springe, stürzen würde,
Sie steht im Weg. Ihr Sterne, leuchtet nicht,
Laßt meine schwarzen Wünsche nicht ans Licht.
Sieh Auge nicht die Hand; doch laß geschehen
Was du, ist es getan, dich scheust zu sehen.“

Duncan, Banquo, Donalbain und Malcolm beobachten Macbeth während dieser Worte, begleiten ihr Zuhören aber durch keinerlei Gesten. Sie stehen stumm da – als wollte Gosch nur zeigen, dass sie nach wie vor über ihren neuen Helden reden, aber aus der Szene ausgeblendet wurden, um den Fokus ganz auf den großen „Grübler“ und „Schlächter“²³¹ Macbeth zu legen. Aus dem Hintergrund der Bühne taucht bereits die rauchende Lady Macbeth auf, sodass der Monolog des Macbeth als Teil des Briefes verstanden werden kann, den seine Frau am Beginn der Folgeszene verlesen wird.

²³¹ Siegfried Melchinger: Geschichte des politischen Theaters. Velber: Friedrich Verlag, 1971, S. 153 bzw. S. 156.

4.4. Figurenanalyse

Der letzte Blick in die Werkstatt der Figurenbildner Gosch und Schütz muss ein anderer sein als jener auf die zwei Komödienfiguren der vorigen Kapitel. Die Idee, alle Figuren in *Macbeth* aus einem Ensemble von nur sieben Schauspielern zu besetzen, bringt es mit sich, dass jeder dieser Herren mehrere Figuren spielen muss. Daher ist das bisherige Modell der Figurenanalyse nach Langenbach-Flore auf diese Inszenierung in seiner ursprünglichen Form nicht mehr anwendbar und soll an dieser Stelle umgekehrt werden, um dieser dritten Aufführung in vergleichbarer Weise gerecht zu werden. Nicht einzelne Stationen einer Figur sollen herausgegriffen werden, sondern mehrere einzelne Figuren, die von ein und demselben Schauspieler verkörpert werden. Die Wahl fällt dabei auf Ernst Stötzner, dessen Figurenverzeichnis einen repräsentativen Querschnitt durch das gesamte Drama liefert – es reicht von einer der drei Hexen über Macbeths erstes Opfer König Duncan bis zu Macduff, der Macbeth als einziger am Ende besiegen und so dem großen Morden ein Ende setzen kann.

4.4.1. Ernst Stötzner, die Hexe

Die kurze, aber einprägsame Eröffnungsszene mit dem ersten Treffen der Hexen stand schon im Beginn der Szenenreihe, die innerhalb der „Schlüsselszenen“ dieser Aufführung besprochen wurde. Dennoch soll sie an dieser Stelle noch einmal aufgegriffen werden, um zu untersuchen, wie sich der Schauspieler Ernst Stötzner die Figur der „3. Hexe“ aneignet.

Am Stückbeginn ist Stötzner der letzte Schauspieler, der die Bühne betritt. Er lässt sich Zeit und wartet ab, bis Thomas Dannemann und Jan-Peter Kampwirth als sein „Pferd“ auf dem Tisch knien, ehe er sich auf ihre Rücken setzt. Da er somit die einzige Hexe darstellt, deren „Pferd“ aus zwei Schauspielern besteht, benötigt er für seinen Hexenritt einen besonders großen Anteil an dem durch die Tischplatten knapp bemessenen Aktionsraum des Trios. Da er mit seinen Beinen zwei Kollegen umfassen muss, ist sein Oberkörper besonders stark nach vorne

gebeugt. Er zügelt sein „Doppelpferd“, indem er zwei Finger der jeweiligen Hand in den Mund des entsprechenden Kollegen steckt – so bekommt es den Anschein, dass es sich bei Dannemann und Kampwirth um ein wildes Tier handelt, das erst einmal gebändigt werden muss und das seinen Reiter jeden Augenblick abwerfen könnte.

Nicht nur dieses zweifache Lasttier und die damit verbundene, fast doppelt so große Raumnutzung Ernst Stötzners im Vergleich zu den beiden anderen Hexen Horst Mendroch und Thomas Wittmann bringen ihm innerhalb der Szene eine zentrale Bedeutung ein. Er hat zusätzlich die mittlere Position auf der Tafel inne und spricht als „3. Hexe“ zum ersten Mal im Stück – mit offensichtlicher Freude und Hingabe – den Namen „Macbeth“ aus. Dieses Moment kostet er ganz besonders aus, indem er im Satz „Und dort treffen wir Macbeth.“²³² nach dem Pronomen „wir“ eine Pause setzt und das anschließende „Macbeth“ regelrecht in den Zuschauerraum brüllt.

Am Ende dieser kurzen Szene steigen alle Beteiligten vom Tisch, Ernst Stötzner dreht sich zur Bühnenrückwand um, zieht sich langsam und gemütlich aus – nicht, als stünde er am Beginn einer der blutrünstigsten Tragödien der gesamten Weltliteratur, sondern als würde er sich jeden Moment auf ein Sofa legen, um Lucian Freud als Modell für eines seiner Aktgemälde zu dienen.

4.4.2. Ernst Stötzner, der König

Kurt und Theo Reichenberger haben in ihrer Interpretation der Duncan-Figur darauf hingewiesen, dass dieser seine Pflichten als Lehnsherr offenbar grob vernachlässigt und als König zu unüberlegten Willkürtaten neigt.²³³ So erklären sie sich den Aufstand, den Macbeth am Beginn des Stückes niederschlägt und verstehen den Feldherren in weiterer Folge als „tief gekränkten Vasallen“, da Duncan nicht ihn, sondern seinen alles andere als heldenhaften Sohn Malcolm als

²³² 1. Szene, Bühnenmanuskript, S. 2.

²³³ Kurt und Theo Reichenberger: Duncan. In: Iris Bünsch u. Michael Hanke (Hrsg.): William Shakespeare *Macbeth*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2004 (= RUB; 16043), S. 66-70. Hier: S. 67.

seinen Nachfolger nominiert. Durch diese Brüskierung liefern sie Macbeth ein grundsätzliches Motiv für seinen ersten Mord. Offenbar sehen Jürgen Gosch und Ernst Stötzner Duncan ähnlich und betonen bei dessen Ankunft auf Schloss Inverness²³⁴ seine unangenehmen Charaktereigenschaften. Denn während die auf einem Tisch dicht aneinandergedrängten Höflinge und Banquo noch in einer Mauerschau die Schönheit der Gegend und der Burg vor dem inneren Auge des Zuschauers entstehen lassen, kreisen die Blicke des Königs, der ebenfalls dieser Gruppe angehört, schon suchend durch den Bühnenraum. Als er die im linken Bühnenbereich auf einem Tisch sitzende Lady Macbeth erblickt, löst er sich sofort von den anderen Herren und nähert sich ihr, indem er langsam von Tisch zu Tisch steigt. Das ist kein besonders einfaches Unterfangen, denn da diese bereits mit mehreren Schichten Blut und Wasser bedeckt sind, könnte man jederzeit ausrutschen und sich ernsthaft verletzen. Daher setzt Stötzner jeden Schritt unter ganz besonders großer Körperspannung, möchte aber vor Devid Striesows Lady wohl nicht als Feigling erscheinen und versucht seine Annäherung als lockeren Tanz zu vermitteln. Immer wieder dreht er seine Beine leicht, holt sich leichten Schwung aus den Hüften und lächelt ihr ununterbrochen zu, wenn er sie direkt anspricht:

„DUNCAN: Seht, seht! Die Dame dieses Hauses
Die Liebe, die mich ehrt, wird schnell zur Qual,
Und doch gebührt ihr Dank. So hoffe ich,
Daß Gott dir deine Mühe lohnen wird,
die du dir mit uns machst.“

Während der letzten Worte dieser Begrüßung ist er bereits auf dem Tisch ihr gegenüber angekommen und begibt sich in die Hocke, um dem auf dem anderen Tisch sitzenden Striesow direkt in die Augen schauen zu können. Dieser begrüßt Stötzner wiederum, indem er ihm zwischen die Beine fasst und zum Gaudium aller anwesenden Männer kurz und mit leicht verächtlichem Blick an seinem Penis zupft. Aber dem König bereitet diese Geste große Freude, er scheint sie als

²³⁴ Bühnenmanuskript, 6. Szene, S. 16f.

Bestätigung seiner Bemühungen zu verstehen und versieht daher seine gesamte Folgerede innerhalb dieser Szene mit eindeutig sexuellem Subtext.

„DUNCAN: Wo ist der Than von Cawdor?
Wir waren ihm auf dem den Fersen mit dem Ziel
Ihn zu empfangen: doch er reitet gut;
Und seine Liebe, scharf wie seine Sporen,
Trug ihn noch vor uns in sein Heim. Madame,
Wir bleiben über Nacht.“

So begleitet der hockende Stötzner beinahe jeden Satz dieser Textpassage mit einem kurzen Blick zu den übrigen Männern hinter ihm, die diesen meist mit kollektivem Gelächter quittieren. Wenn er am Ende ankündigt, dass er und seine Männer über Nacht bleiben möchten, streckt er der Lady seine rechte Hand entgegen, als wolle er von ihr persönlich aufs Zimmer begleitet werden.

„DUNCAN: Gib mir deine Hand;
Bring mich zu deinem Mann: wir lieben ihn,
Und stehen weiterhin in seiner Schuld.
Erlaube – *er küsst sie*“

Und dieser Kuss fällt deutlich üppiger aus, als es für eine höfliche Begrüßung angemessen wäre. Duncans Höflinge jubeln ihrem König zu, als dieser sich so plump an die Gattin seines Gastgebers heranmacht und er selbst scheint mit sich hoch zufrieden zu sein. So schafft Jürgen Gosch der Lady ein weiteres Motiv, um den König zu hassen und ihren Mann zu dessen Ermordung zu drängen. Ernst Stötzners Duncan nicht nur ein fragwürdiger Herrscher, der den Erfolg Macbeths nicht gebührend zu belohnen weiß, sondern auch ein Lüstling, der gerne das Bett mit der Lady teilen würde.

Nachdem Stötzner seine Arme wieder ganz bei sich hat, sitzt der nackte König am Ende der Szene für einen kurzen Augenblick entspannt auf der Tischplatte – fast so, als säße er gerade auf einem bequemen, alten Sofa, um von Lucian Freud porträtiert zu werden.

4.4.3. Ernst Stötzner, der Mörder

Viele Szenen später, fast schon am Ende des Dramas, lässt sich der nackte Mörder Macbeth mit seiner Krone auf dem Kopf erschöpft in einen der orangen Plastikstühle fallen, zündet sich eine Zigarette an und blickt nur mehr ins Leere.²³⁵ Plötzlich steigt der nach wie vor nackte Ernst Stötzner erneut in den Ring, diesmal in der Figur des Macduff, um sich am Ende der Schlacht direkt mit Macbeth zu duellieren. Zu diesem Zweck muss sich Stötzner im wahrsten Sinne des Wortes einen Weg zu Dannemann bahnen und alle zerstörten, verdreckten und kaputten Möbelstücke aus dem Weg räumen und sie entlang der Rückwand aufstellen. So entsteht nicht nur ein direkter Weg zu seinem Gegner, sondern es ergibt sich in der Mitte der Spielfläche auch ein Kampfplatz für das letzte Ringen um Leben und Tod. Fast beiläufig, und aufgrund der körperlichen Anstrengung Stötzners beim Aufräumen nur schwer verständlich pfaucht er Dannemann an:

„MACDUFF: Komm, Bluthund, komm!
 [...] Ich habe keine Worte.
 Ich rede mit dem Schwert: du blutigster
 Der namenlosen Hunde.“

Diese Verse nimmt Jürgen Gosch ganz besonders ernst, denn unmittelbar danach folgt nur mehr sehr wenig: Macduff erklärt Macbeth, dass er per Kaiserschnitt zur Welt kam und er ihm so gefährlich werden kann, was Macbeth nur kurz mit einem – in der Textfassung nicht vorkommenden – „Macduff, ich mach dich kalt“ zur Kenntnis nimmt. Danach folgen keine Shakespeare-Sätze mehr, es gibt auf der Bühne nur mehr Aktion. Nachdem Stötzner den Raum dafür geschaffen hat, geht er in die erste Sitzreihe, um sich von dort eine weitere Flasche Theaterblut und ein Messer mit einer Gummiklinge zu holen. Mit einem unfreundlichen Blick von Macbeth in die erste Sitzreihe fordert er auch diesen auf, sich für den unmittelbar bevorstehenden Zweikampf zu rüsten. Während sich Dannemann ebenfalls Blutflasche und Gummimesser holt, beginnt Stötzner Kreise durch die Arena zu ziehen, in die Dannemann sofort einstimmt. Als sie gegenüber zum

²³⁵ Bühnenmanuskript, 24. Szene, S. 79ff.

Stehen kommen, beginnen beide, ohne den Blick vom jeweils anderen zu lösen, wie zwei Kampfhähne am Boden zu scharren. Dabei ist unübersehbar, dass es Macduff ist, der den Ton und das Tempo dieser Szene bestimmt. Die Aktionen Macbeths sind immer nur unmittelbare Reaktionen auf das, was Macduff zuvor begonnen hat. So stürzt sich auch Stötzner zuerst auf Dannemann, bespritzt ihn mit Theaterblut und verstreicht die Flüssigkeit mit dem Gummimesser auf dem Gegner seines Körpers. Macbeth steht ihm dabei um nichts nach und weiß sich zu verteidigen, bis Macduff als erster zu Boden sinkt, vor Schmerz schreit und sich krümmt. In diesem Moment betritt Devid Striesow erneut die Bühne, er hat eine Gitarre bei sich und beginnt plötzlich eine fröhliche, fast lebensbejahende elisabethanische Melodie zu spielen, die wie ein ironischer Kommentar zu dem nicht enden wollenden Blutbad erscheint.²³⁶

Ernst Stötzner kann sich aber noch einmal aufrichten und Dannemann in den Würgegriff nehmen, um ihn noch weiter zu schwächen. Langsam zeichnet es sich ab, dass Macduff als Sieger aus diesem Zweikampf hervortreten könnte, zwischendurch lächelt Stötzner sogar. Nach einigen weiteren Minuten des Kampfes sind die Blutflaschen leer und werden von Macduff gemeinsam mit den Gummimessern wortlos ins Abseits, in die rechte Bühnenecke, geschleudert. Dennoch kämpfen sie weiter. Beide Kontrahenten sind inzwischen von Kopf bis Fuß mit Blut beschmiert und haben auch keine Waffen mehr. Daher beginnt ein letzter Ringkampf, ein letztes Ringen um Leben und Tod. Die beiden Figuren geben auch keine Schmerzensschreie von sich – man hört lediglich über Minuten die sanften Gitarrenklänge der ehemaligen Lady dieses Abends, bis Macbeth sich schließlich nicht mehr rührt, Macduff aufsteht und stumm auf ihn herabblickt. Plötzlich bricht auch die Musik ab – und die Vorstellung ist zu Ende.

„Nach den Morden herrscht die große Ratlosigkeit. Diese Stille auf der völlig versauten Bühne weist dann doch weit aus dem Theater hinaus, auf ein ungläubiges Staunen über das Ende der Zivilisation.“²³⁷

²³⁶ Vgl. Marion Meyer: „Auf dem Schlachtfeld der Triebe“ In: *Westdeutsche Zeitung*, aaO.

²³⁷ Egbert Tholl: „*Macbeth* – Todestrunken“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 09. März 2006.

5. Conclusio

„Ich feg den Staub aus dieser Welt“ – Wenn der fast splinternackte Puck Ernst Stötzner mit diesen Worten die *Sommernachtstraum*-Vorstellung am Deutschen Theater Berlin beendet, wurde in den fast drei Stunden davor tatsächlich eine Menge Staub aus dieser Welt gefegt. Staub der Rezeptionsgeschichte, Staub der routinierten Sehgewohnheiten und Staub vorgefertigter Erwartungen, mit denen einige Zuschauer das Theater betreten haben. Viele von ihnen jubeln, andere sind verstört – aber egal scheint der Abend niemandem gewesen zu sein.

Die vorliegende Arbeit hat versucht zu beschreiben, was unter diesem Staub zum Vorschein kam, wie Jürgen Gosch und Johannes Schütz Shakespeare am Beginn des neuen Jahrtausends gelesen haben, dass viele Zuschauer den aufgewirbelten Staub als Dreck empfunden haben und aus den Theatern flohen, während andere blieben und es genossen, wenn sie unter dem Goldstaub auf der Bühne ein neues, noch nie dagewesenes Shakespeare-Bild entdecken konnten.

Im Zentrum dieser Lektüre steht dabei der mehrmals verwendete Begriff der „Ergänzungsenergie“. Indem Gosch und Schütz aus dem optischen, gestischen und mimetischen Zeichenrepertoire des Theaters oft nur zitieren oder andeuten, wird die Fantasie des Zuschauers angeregt. Er greift dadurch auf bisherige persönliche Erfahrungen und Erinnerungen in seinem Kopf zurück, setzt damit die auf der Bühne dargestellte Handlung in Bezug zu sich selbst und erlebt das Theater dadurch noch unmittelbarer und direkter. Die nackten und unförmigen Hexen aus *Macbeth* empfinden viele Zuschauer als Zumutung, andere denken dabei vielleicht an Aktmalerei und lassen die neuen Bildangebote von Gosch und Schütz an sich heran, um am Ende vielleicht doch von ihnen bezaubert zu werden. Die beiden Exkurse über Cy Twombly und Lucian Freud sollen die Möglichkeiten der „Ergänzungsenergie“ praktisch vorführen.

Es ließ sich auf den vorigen Seiten auch nachweisen, dass gewisse Traditionen und Bedeutungen aus den Dramen Shakespeares in den drei besprochenen Inszenierungen aufgegriffen und in die Theatersprache des Duos Gosch und

Schütz übersetzt wurden. So entsprechen die grundsätzlichen Gegebenheiten der Bühne für alle drei Aufführungen den Bedingungen, unter denen Shakespeare seine Dramen selbst zur Uraufführung gebracht haben dürfte – in einem fast leeren, einfachen Grundraum mit tagheller Lichteinstellung geht jede Wirkung vom Schauspieler alleine aus und verlangt dabei von ihm ganz besonders großen körperlichen und spielerischen Einsatz. Für die Gestaltung dieser drei Grundräume haben Gosch und Schütz sehr vorsichtig in Shakespeares Texte hineingehört und somit Welten erschaffen, die auf den ersten Blick nur sehr wenig aussagen, kalt und konkret bleiben, sich aber in der Aufführung mit dem Spiel und der Sprache verbinden und ihr Geheimnis so Schritt für Schritt enthüllen. In *Was ihr wollt* werden die zahlreichen Musikmetaphern im Text durch einen Goldkasten mit Widerhall thematisiert, den der melancholische Fürst Orsino nach und nach mit der schwarzen Farbe seiner Depression ausmalt. Die drei Welten im *Sommernachtstraum* finden sich alle in einer weiten Kiste aus Sperrholzplatten, die jeweils für die unterworfenen Welt des Herzogs Theseus, den praktischen Bereich der Handwerker und als *pars pro toto* für den Wald der Elfen stehen können. Und schließlich nimmt die Brutalität des *Macbeth* ihren Anfang in einer mit heutigen Alltagsmöbeln gefüllten Blackbox, in der Jürgen Gosch und Johannes Schütz den Schrecken in Ekel übersetzen.

Auch die Zeichenebenen „Kostüm und Maske“ werden auf den ersten Blick nur sehr sparsam bedient. Am Beginn jeder Vorstellung sehen wir die Spieler in Alltagskleidern, doch im Verlauf der Handlung erweisen sich diese nicht selten als Rückgriffe und Zitate auf die prächtigen Kostüme der Elisabethaner, wie etwa das konsequente Blau der Herrscher im *Sommernachtstraum* oder das historisch bedeutsame Scharlachrot im Kleid der Lady Macduff. Besondere Beachtung kam in dieser Arbeit auch der nackten Haut als Kostüm zu, zumal sie Gosch in allen drei Aufführungen als solches verwendet.

Dass Jürgen Gosch die Sprache Shakespeares als Herausforderung an den Körper des Schauspielers sieht, beweisen die versammelten „Schlüsselszenen“, in denen die Darsteller oftmals schon um Atemluft ringen, bevor sie überhaupt die ersten

Shakespeare-Verse ausgesprochen haben, wie etwa Viola nach ihrem äußerst Bühnenwirksamen Schiffbruch oder Theseus und Hippolyta, deren Hass bei einem Ringkampf wortlos in Liebe umschlägt.

In den abschließenden Kapiteln der „Figurenanalyse“ wurde jeweils eine Figur herausgegriffen, die innerhalb der Aufführung ganz besondere Wandlungen durchläuft und die Jürgen Goschs unkonventionelle Lesart besonders deutlich aufzeigen.

Die in dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse und Ergebnisse lassen sich kaum in wenigen Sätzen zusammenfassen. So groß ist das Spektrum an Assoziationen, die Gosch und Schütz im Kopf des Verfassers freigesetzt haben, dass in dieser Conclusio nur wenige Höhepunkte der dichten Auseinandersetzung mit den drei Shakespeare-Inszenierungen genannt werden können. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass keine der drei Analysen einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern dass aus diesen Aufführungen ein repräsentativer Querschnitt durch Jürgen Goschs Beschäftigungen mit Shakespeare geliefert werden soll.

Am Ende der Vorstellung hält die Wirklichkeit Einzug in das Theater. Und diese Wirklichkeit hat auch den jungen Mann schon eingeholt, der 1978 mit einer seiner ersten Inszenierungen in Berlin für einen großen Theaterskandal sorgte. Jürgen Gosch verstarb im Juni 2009 in Berlin.

6. Literaturverzeichnis

Die Shakespeare-Dramen und ihre Übersetzungen

Shakespeare, William: Macbeth. Deutsch von Angela Schanelec. Bühnenmanuskript des Düsseldorfer Schauspielhauses [unveröffentlicht], 2005.

Shakespeare, William: Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

Shakespeare, William: Ein Sommernachtstraum. Übersetzt von Jürgen Gosch in Zusammenarbeit mit Angela Schanelec und Wolfgang Wiens. Bühnenmanuskript des Deutschen Theaters, Berlin [unveröffentlicht], 2007.

Shakespeare, William: Ein Sommernachtstraum. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

Shakespeare, William: Was ihr wollt. Deutsch von Angela Schanelec. In: Düsseldorfer Schauspielhaus (Hrsg.): Programmheft Nr. 33. Düsseldorf: Eigenverlag, 2007.

Shakespeare, William: Was ihr wollt. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.

Primär- und Sekundärliteratur

Adlaoui-Mayerl, Johanna: Den Körper erschaffen – Kostümbildarbeit am Theater. Universität Wien: Diplomarbeit, 2005.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Schmidt, 1999.

Bate, Jonathan u. Jackson, Russell: Shakespeare. An illustrated Stage History. Oxford: University Press, 1996.

Berry, Ralph u. Jauslin, Christian: Shakespeare inszenieren. Basel: Ulrike Jauslin Verlag, 1978.

Bloom, Harold: Shakespeare. The Invention of the Human. London: Fourth Estate, 1999.

Bönsch, Annemarie: Formengeschichte europäischer Kleidung. Wien: Böhlau, 2001.

Bradburne, James M.: Blut. Kunst. Macht. Politik. Pathologie. München, London u. New York: Prestel, 2001.

Briggs, K. M.: The Anatomy of Puck. An Examination of Fairy Beliefs among Shakespeare's Contemporaries and Successors. London: Routledge, 1959.

Brion, Marcel: Albrecht Dürer. Der Mensch und sein Werk. Bremen: Somogy bei Bertelsmann, 1960.

Diekmann, Stefanie: „Unfreiwillig komisch“ – Notizen zu drei theatralen Versuchsanordnungen (Shakespeare, Frayn, Shakespeare). In: *Maske und Kothurn*, H. 4, Jg. 51 (2006). S. 189-199. Hier: S. 190.

Eberth, Michael: Die Kunst der Entfesselung. Über den Regisseur Jürgen Gosch. In: Salzburger Festspiele (Hrsg.): Die Möwe. Die Bakchen. Oedipus. Salzburg: Eigenverlag.

Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Stuttgart: UTB, 2010.

Fischer-Lichte, Erika: Sinne und Sensationen. Wie Max Reinhardt Theater neu erfand. In: Roland Koberg, Bernd Stegemann u. Henrike Thomsen (Hrsg.): Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Berlin: Henschel, 2005 (= Blätter des Deutschen Theaters; 2).

Flimm, Jürgen: „Er ist weg“ In: Salzburger Festspiele (Hrsg.): Die Möwe. Die Bakchen. Oedipus. Salzburg: Eigenverlag, 2009.

Frye, Northrop: Shakespeares Vollendung. Eine Einführung in die Welt seiner Komödien. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1966.

Gelfert, Hans-Dieter: Shakespeare. München: C. H. Beck, 2000 (= C. H. Beck Wissen; 2055)

Greenblatt, Stephen: Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare. New York: Norton, 2004.

Günther, Alfred: Shakespeare I. Velber: Friedrich Verlag, 1965 (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters; 1)

Günther, Frank: Was wollt ihr mehr? Editionsbandchen zur Shakespeare-Gesamtausgabe bei ars vivendi. Cadolzburg: ars vivendi, 2000.

Hansen, Annette: Die Figur der Hexe in Shakespeares *Macbeth* und Goethes *Faust I*. Universität Wien: Diplomarbeit, 2001.

Hochdörfer, Achim (Hrsg.): Cy Twombly. States of Mind. Malerei, Skulptur, Fotografie. Zeichnung. Wien: Schirmer Mosel, 2009.

Hochdörfer, Achim: Cy Twombly. Das skulpturale Werk. Universität Wien: Diplomarbeit, 1998.

Hortmann, Wilhelm: Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert. Berlin: Henschel, 2001. S.

Hotson, Leslie: The first Night of Twelfth Night. London: Rupert Hart Davies, 1954.

Iser, Wolfgang: Spielstrukturen in Shakespeares Komödien. *Sommernachtstraum – Was ihr wollt*. Vorgetragen am 16. November 1991. Heidelberg: Winter, 1993.

Jahson, Christa: Was ihr wollt: Liebeswirrwar, Melancholie und Schabernack in der Zwölften Nacht. In: William Shakespeare: Was ihr wollt. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001. S. 270 – 292.

Koberg, Roland, Reese, Oliver, Thomsen, Henrike u. Wilms, Bernd (Hrsg.): Deutsches Theater Berlin 2001 – 2008. Band II: Chronik. Berlin: Henschel, 2008 (= Blätter des Deutschen Theaters; 7)

Kott, Jan: Shakespeare heute. München: Piper, 1965.

Laban, Rudolf von: Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes. Wilhelmshaven: Noetzel, 1991.

Langenbach-Flore, Beate: Shakespeares Narren und die Tradition des Hofnarrentums. Bochum: Univ.-Diss., 1994

Luhmann, Niklas: Liebe. Eine Übung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. S. 19.

Manthey, Axel u. Carsten Ahrens (Hrsg.): Axel Manthey. Theater. Salzburg u. Wien: Residenz-Verlag, 1995. S. 440f.

McLeish, Kenneth u. Unwin, Stephen: A Pocket Guide to Shakespeare's Plays. London: Faber & Faber, 1998.

Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Velber: Friedrich Verlag, 1971.

Michalzik, Peter: „Die sind ja nackt!“ Gebrauchsanweisung fürs Theater. Köln: DuMont, 2009.

- Morgenstern**, Christian: Einfache blühende Sinnesfreude (1905). In: **Koberg**, Roland, Reese, Oliver, Thomsen, Henrike u. Wilms, Bernd (Hrsg.): Deutsches Theater Berlin 2001 – 2008. Band II: Chronik. Berlin: Henschel, 2008 (= Blätter des Deutschen Theaters; 7)
- Papp**, Joseph u. Kirkland, Elisabeth: Shakespeare Alive! New York: Bantam, 1988.
- Paquet**, Marcel: René Magritte. Der sichtbare Gedanke. Köln: Taschen, 2001.
- Pennington**, Michael: Twelfth Night. A User's Guide. London: Nick Hern Books, 2000.
- Pfister**, Manfred: Das Drama. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- Poppe**, Reiner: William Shakespeare. *Ein Sommernachtstraum*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2004 (= RUB; 16041).
- Poppe**, Reiner: William Shakespeare. Literaturwissen für Schule und Studium. Stuttgart: Reclam, 2000 (= RUB; 15224).
- Poppek**, Yvonne: Was ist ein Dorn? Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn. München: Herbert Utz Verlag, 2006 (= Münchner Universitätsschriften Theaterwissenschaft; 10).
- Priestley**, John B.: Bully Bottom. In: Shakespeare for Students. Detroit: Gale, 1992.
- Reichenberger**, Kurt u. Theo: Duncan. In: Iris Bünsch u. Michael Hanke (Hrsg.): William Shakespeare *Macbeth*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 2004 (= RUB; 16043)
- Schabert**, Ina (Hrsg.): Shakespeare Handbuch. Stuttgart: Kröner, 2009.
- Schanelec**, Angela: Die Wirklichkeit des Tages. In: Schütz, Johannes: Bühnen/Stages. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008.
- Schimmelpfennig**, Roland: „Ein Schwarm Vögel“ Laudatio auf Jürgen Gosch und Johannes Schütz zur Verleihung des Theaterpreises Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung am 3. Mai 2009. In: *Theater heute* 6/2009.
- Schulze**, Fritz W.: Shakespeares *Macbeth*. Dichtung und Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Ullstein, 1964.
- Schütz**, Johannes: Bühnen/Stages 2000-2007. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008.
- Smee**, Sebastian: Lucian Freud. Das Tier im Blick. Köln: Taschen, 2009.

Smith, Bruce R. (Hrsg.): William Shakespeare. Twelfth Night. Texts and Contexts. Boston u. New York: Bedford St. Martins, 2001.

Steffen, Therese: Twelfth Night or, What you will. Prosaübersetzung und Anmerkungen. Tübingen: Francke, 1992.

Suerbaum, Ulrich: Das elisabethanische Zeitalter. Stuttgart: Reclam, 1999 (= RUB; 8622)

Suerbaum, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. Stuttgart: Reclam, 2006 (= RUB; 17663)

Suerbaum, Ulrich: *Macbeth* – das Exemplarische und das Besondere. In: William Shakespeare: *Macbeth*. Übers. v. Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

Thiele, Rita: Zuschauen, wie die Zeit vergeht. Die Bühnenräume von Johannes Schütz. In: *Theater heute*, Nr. 8-9/2006.

Weinmann, Robert: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Berlin: Henschel, 1975.

Wendt, Ernst: Wie es euch gefällt geht nicht mehr. Meine Lehrstücke und Endspiele. München u. Wien: Carl Hanser Verlag, 1985.

Wieder, Theresa: „Illyrien ist homosexuell.“ Was ihr wollt – Shakespeare auf der Rosenberg 2007. Universität Wien: Diplomarbeit, 2009.

Winterstein, Eduard von: Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte. Berlin: Henschel, 1963.

Wolfert, Jörg: Cy Twombly. Sensations of the Moment. Begleitbroschüre zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst in Wien. Wien: Eigenverlag, 2009.

Wyss, Beat: Der Stoff der Träume. In: Burgtheater Wien (Hrsg.): Shakespeare – eine Republik von Fehlern. Vorträge zum Shakespeare-Zyklus des Burgtheaters. Wien: Eigenverlag, 2008.

Zschirnt, Christiane: Shakespeare-ABC. Leipzig: Reclam, 2000 (= Reclam Bibliothek; 1719)

Nachschlagewerke

Ziegler, Konrad u. Sonntheimer, Walter: Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Band 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Interviews und Leserbriefe aus Tages- und Wochenzeitungen

„Ich hadere mit Kostümen“ – Jürgen Gosch im Gespräch mit Ruth Heynen. In: *Rheinische Post*, 06. Oktober 2005.

„Mit Beckett auf dem Abstellgleis“ – Jürgen Gosch im Gespräch mit Nina Peters. In: *Theater der Zeit*, Nr. 5/2006.

„Nackt für Shakespeare“ – Stefan Benz im Gespräch mit Ernst Stötzner. In: *Echo Südhessen*, 13. März 2008.

„Theater gibt's ja nicht“ – Wolfgang Kralicek im Gespräch mit Jürgen Gosch. In: *Falter*, Nr. 21/2006.

„Tun, als ob“ geht bei Gosch nicht! – Johannes Schneider und Matthias Weigel im Gespräch mit Meike Droste und Theresa Schütz, Blog zum Berliner Theatertreffen 2009: <http://www.theatertreffen-blog.de/tt09/gastspiele/die-moewe/tun-als-ob-geht-bei-gosch-nicht/> (Zugriff am 10. März 2010)

„Was unsere Leser zu Macbeth sagen“ In: *Rheinische Post*, 06. Oktober 2005.

Kritiken

a) Zu *Was ihr wollt*

Boenisch, Vasco: „Die Liebe ist ein rutschiges Parkett“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 22. Oktober 2007.

Bos, Christian: „Begossene Pudeln in leeren Pralinschachteln“ In: *Kölner Stadtanzeiger*, 23. Oktober 2007.

Lüdecke, Matthias: „Gefangen im goldenen Käfig.“ In: *Cult*, 28. März 2008.

Meyer, Marion: „Auf dem Schlachtfeld der Liebe“ In: *Westdeutsche Zeitung*, 22. Oktober 2007.

Preusser, Gerhard: „Kampf um Atemluft“ In: *Theater heute*, 12/2007.

Willink, Andreas: „Souveräner Potenzverschleiß“ In: *Theater heute*, Nr. 12/2008.

b) Zu *Ein Sommernachtstraum*

Bazinger, Irene: „Auch ein Esel ist nur ein Mensch“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Mai 2007.

Bienert, Michael: „Küsse und Bisse“ In: *Stuttgarter Zeitung*, 14. Mai 2007.

Decker, Gunnar: „Traumloser nie“ In: *Neues Deutschland*, 14. Mai 2007.

Dietschreit, Frank: „Ein bisschen Spaß muss sein“ In: *Mannheimer Morgen*, 15. Mai 2007.

Heine, Matthias: „Boxershorts im Elfenwald“ In: *Die Welt* vom 21. Oktober 1997.

Heine, Matthias: „Die Handwerker reparieren fast alles“ In: *Die Welt*, 14. Mai 2007.

Kaempff, Simone: „Von Liebe blinde dem dämlichsten Esel hinterher“ In: *Nachtkritik.de*,
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=166&Itemid=40 (Zugriff am 14. März 2010)

Laudenbach, Peter: „Es zischt im Zauberwald“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 15. Mai 2007.

Schäfer, Andreas: „Die Angst im Walde. Liebe ist ein fieses Spiel: Jürgen Goschs *Sommernachtstraum* an Deutschen Theater Berlin“ In: *Tagesspiegel* vom 13. Mai 2007.

Seidler, Ulrich: „Gefoppte unserer Sinne“ Shakespeare-Doppel in Berlin: Goschs *Sommernachtstraum* und Bosses *Viel Lärm um nichts*. In: *Berliner Zeitung*, 14. Mai 2007.

Trautwein, Björn: „Pucks Spuk“ In: *tip* 11/2007.

Wahl, Christine: „Ein *Sommernachtstraum* im Deutschen Theater Berlin – Hiebe und Liebe“ In: *Spiegel*, 15. Mai 2007.

c) Zu *Macbeth*

„Skandal um Shakespeare-Aufführung – Sudel-*Macbeth*: Ist das noch Kunst?“ In: *Düsseldorf Express*, 01. Oktober 2005.

Burckhardt, Barbara: „Der König ist nackt.“ Düsseldorf beginnt mit Juri Andruchowytchs *Orpheus, Illegal* und Moritz Rinkes *Café Umberto* – und einem *Macbeth* von Jürgen Gosch, wie man noch keinen sah. In: *Theater heute*, Nr. 11/2005.

Casimir, Torsten: „Ladykracher *Macbeth*“ In: *Rheinische Post*, 01. Oktober 2005.

Henrichs, Benjamin: „Stirb langsam, Shakespeare!“ Jürgen Gosch beginnt an der Schaubühne mit *Macbeth*. In: *Die Zeit*, 25. November 1988.

Iden, Peter: „Die lange Nacht der Rauschebärte“ Jürgen Gosch *Macbeth* an der Schaubühne: indiskutabel mißlungen. In: *Frankfurter Rundschau*, 21. November 1988.

Karasek, Hellmuth: „Ein Feldwebel schleift Shakespeare“ In: *Der Spiegel*, Nr. 48/1988.

Keim, Stefan: „Nackter Wald. Jügen Goschs Suche nach Echtheit auf der Bühne wird immer radikaler“ In: *Frankfurter Rundschau*, 08. Oktober 2005.

Löffler, Sigrid: „Glasnost in Frankfurt“ Schwarzer Tag an der Berliner Schaubühne – mit *Macbeth* ist der Neuanfang am Ende. Aber das delogierte Frankfurter Schauspiel reüssiert – mit *Cerceau* von Viktor Slawkin. In: *profil*, Nr. 48/1988.

Lottmann, Joachim: „Hau ab, Du arsch!“ In: *Der Spiegel*, Nr. 10/2006.

Meyer, Marion: „Auf dem Schlachtfeld der Triebe“ In: *Westdeutsche Zeitung*, 01. Oktober 2005.

Milz, Ananda: „Düsseldorf im Bluttausch“ In: *Rheinische Post*, 07. Oktober 2005.

Overhoff, Jürgen: „In Shakespeares Eingeweiden“ In: *Main Echo*, 04. April 2006.

Rossmann, Andreas: „Schön ist schlimm, und schlimm ist schön“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01. Oktober 2005.

Schmidt, Christopher: „Schön ist schlimm, und schlimm ist schön“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 9. März 2006.

Stadelmaier, Gerhard: „Ritterspiele mit Rauschebärten“ Jürgen Goschs Einstand an der Berliner Schaubühne mit Shakespeares *Macbeth*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 21. November 1988.

Sütterlin, Sabine: „So sollte man Shakespeare nicht erschlagen“ In: *Die Weltwoche*, Nr. 47/1988.

Wengierek, Reinhard: „Jürgen Gosch gelingt in Düsseldorf ein virtuoser *Macbeth*“ In: *Die Welt*, 05. Oktober 2005.

Wilink, Andreas: „Wie radikal darf Theater sein?“ In: *Welt am Sonntag*, 13. November 2005.

Zimmermann, Hans-Christoph: „Dramatische Unmittelbarkeit“ In: *Theater der Zeit*, Nr. 12/2005.

Programmhefte

Shakespeare, William: *Macbeth*. Programmheft des Düsseldorfer Schauspielhauses, Spielzeit 2006/07. Nr. 61. Düsseldorf: Eigenverlag, 2005.

Shakespeare, William: *Ein Sommernachtstraum*. Programmbuch des Deutschen Theaters Berlin, Spielzeit 2006/07, Nr. 10. Berlin: Eigenverlag, S. 54f.

Shakespeare, William: *Was ihr wollt*. Programmheft des Düsseldorfer Schauspielhauses, Spielzeit 2007/08, Nr. 31. Düsseldorf: Eigenverlag, 2007.

Bildnachweise

Abb. 1 (S. 6) – Jürgen Gosch auf einer Probe im Deutschen Theater Berlin, © Iko Freese, DRAMA, Berlin.

Abb. 2 (S. 11) – Szenenfoto aus *Was ihr wollt*, © Sebastian Hoppe, Düsseldorf.

Abb. 3 (S. 15) – Reconstruction of the Great Hall of Whitehall Palace on the first night of *Twelfth Night*. In: **Hotson**, Leslie: *The first Night of Twelfth Night*. London: Rupert Hart Davies, 1954, S. 137.

Abb. 4 (S. 47) – Szenenfoto aus *Ein Sommernachtstraum*, © Iko Freese, DRAMA

Abb. 5 (S. 91) – Szenenfoto aus *Macbeth*. Homepage der Berliner Morgenpost. http://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article271635/Viel_Schlamm_und_nackte_Maenner.html

Leider konnte im Fall des Szenenfotos von *Macbeth* kein Inhaber der Bildrechte ausfindig gemacht werden. Sollte durch meine Verwendung des Bildes eine Urheberrechtsverletzung entstehen, bitte ich um Kontaktaufnahme.

Angaben zu den Aufführungen

Alle Beobachtungen basieren auf persönlichen Mitschriften bei mehreren Aufführungsbesuchen – *Was ihr wollt* (März 2008), *Ein Sommernachtstraum* (September und Oktober 2008) und *Macbeth* (Wiener Festwochen, Mai 2006). Ergänzungen wurden durch freundlicherweise zur Verfügung gestellte Hausaufzeichnungen der jeweiligen Theater vorgenommen.

Abstract

Die vorliegende Arbeit stellt drei Shakespeare-Inszenierungen des kürzlich verstorbenen Regisseurs Jürgen Gosch vor. Es handelt sich dabei um keine detaillierten Aufführungsanalysen, sondern um eine vergleichende Darstellung einer Inszenierungsreihe, aus der am Ende eine gewisse Stilistik abgeleitet werden soll. Die theoretische Grundlage für die Beschreibung mehrerer Arbeiten eines einzigen Regisseurs bildet Yvonne Poppeks große Studie „Was ist ein Dorn? Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn“ (München, 2006).

Alle drei Inszenierungen – „Was ihr wollt“ (Düsseldorfer Schauspielhaus, 2007), „Ein Sommernachtstraum“ (Deutsches Theater Berlin, 2007) und „Macbeth“ (Düsseldorfer Schauspielhaus, 2005) hat Gosch gemeinsam mit seinem Ausstatter Johannes Schütz erarbeitet, der in seinen Bühnenbildern wiederholt Zitate aus der Entstehungszeit der Dramen, sowie aus anderen künstlerischen Disziplinen unterbringt. Derartige Querverweise sollen in der Arbeit ebenfalls aufgezeigt werden, etwa anhand von Exkursen über die Arbeiten von Cy Twombly oder Lucian Freud.

Die Arbeit versteht sich als ein Beitrag zur deutschsprachigen Shakespeare-Rezeption und versucht außerdem dem Regisseur Jürgen Gosch einen Platz innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschungsliteratur einzuräumen, zumal er von dieser bisher kaum beachtet wurde.

Curriculum vitae

Persönliche Daten

Name: **Andreas Knabl**
 Geburtsdatum: 10.01.1986
 Geburtsort: Leoben
 Staatsbürgerschaft: Österreich
 E-Mail: a.knabl@gmx.at

Ausbildung

2005 – 2009 Universität Wien
 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
 Deutsche Philologie

1996 – 2004 Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Mürzzuschlag
 Reifeprüfung im Juni 2004, mit ausgezeichnetem Erfolg

Theaterpraxis

Nov. 2009 – Feb. 2010 Regiehospitanz am Burgtheater Wien bei Andrea Breth

März/ April 2009 Regiehospitanz am Deutschen Theater Berlin bei Jürgen Gosch

April 2008 Inszenierung von Federico García Lorcas *Yerma* im Wiener Off-
 Theater in der Kirchengasse im Rahmen der STUTHE
 (Studierenden-Theater)

Feb. – Nov. 2007 Regiehospitanzen am Theater in der Josefstadt, u.a. bei
 Franz Xaver Kroetz

2006 – 2010 Regieassistent bei den Festspielen Reichenau/NÖ, u.a.
 bei Hermann Beil

Fremdsprachen

Englisch, Spanisch und Latein in Wort und Schrift