



Stefan Tigges

JÜRGEN | JOHANNES
GOSCH | SCHÜTZ
THEATER

[transcript]

Aus:

Stefan Tigges

Jürgen Gosch/Johannes Schütz Theater

Februar 2021, 616 S., Hardcover, Fadenbindung, 113 Farbabb.
49,99 € (DE), 978-3-8376-4595-8

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4595-2

Der Regisseur Jürgen Gosch und der Bühnen- und Kostümbildner Johannes Schütz haben mit ihren szenischen Versuchsanordnungen eine ebenso konsequente wie avancierte Theatergrundlagenforschung begründet, die in Bezug auf die Spiel-, Darstellungs- und Bühnenästhetik bis heute nachwirkt und theoretisch herausfordert.

Am Beispiel wegweisender Arbeiten speziell aus der Spätphase (Shakespeare, Čechov, Schimmelpfennig) werden autorenspezifische sowie autorenübergreifende künstlerische Suchbewegungen und signifikante Entwicklungsschritte bestimmt.

Im Hinblick auf die Schauspielerinnen und Schauspieler wird insbesondere danach gefragt, warum diese als verdichtetes Ensemble so eigenverantwortlich, augenblickszentriert und (form-)bewusst handeln, komplexe Spielräume, hohe performative Energien als auch szenische Ergänzungsenergien entfalten und in ihrer spielerisch-reflexiven Präsenz potenziert werden.

Mit umfangreichem Bildmaterial und einem Nachwort von Jens Harzer.

Stefan Tigges (Dr. phil. habil.) lehrt und forscht an den Schnittstellen von theoretischer und künstlerischer Ausbildungspraxis bzw. Schauspiel und Bühnenbild, zuletzt am Institut für Schauspiel an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz sowie an verschiedenen Universitäten im In- und Ausland. Von 2009 bis 2012 vertrat er als Wissenschaftler die Schaubühne Berlin im europäischen Theaternetzwerk Prospero. Zudem leitet er Workshops, wie im Rahmen des internationalen Theater Festivals Divadelná in Nitra/Slowakei. Seine Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Gegenwartstheater/Performancekunst, Stückentwicklungen, zeitgenössische Dramaturgien, Schauspieltheorien, Bühnen/Räume sowie Theateravantgarden im 20. Jahrhundert.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4595-8

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Dank	11
-------------------	----

Einführung	13
-------------------------	----

I DER SHAKESPEARE-KOSMOS

Grundrisse	51
------------------	----

Macbeth (Schauspielhaus Düsseldorf 2005)

Am Nullpunkt. Die Bühne als erweiterter Probenraum	71
--	----

Spielerische Abkürzungen und Konzentrationsmaßnahmen im szenischen Raum	79
---	----

Der lebendige Wald von Birnham	81
--------------------------------------	----

Doppelbelichtungen. Banquos Geist	86
---	----

Die kinetische Skulptur als szenischer Zeit- und Raumverstärker	87
---	----

Im Blutkreislauf der Vorstellungskraft. Die Spielvorlage	91
--	----

Nicht bloß nackt. Der Körper, sein Fleisch und die Haut als nichttextiles Kostüm	101
--	-----

Ästhetische Sprengkräfte - Nacktheit als aufgerissenes theologisches Dispositiv	121
---	-----

Dialoge/Verknüpfungen. Theater und Bildende Kunst. Lucian Freud	129
---	-----

Wie es euch gefällt (Schauspiel Hannover 2007)

Aufbrüche. Zum Spielen in den Wald	139
--	-----

Einfach/Komplex. Der Bühnenraum als Biotop	159
--	-----

Im Sand-Kasten. Die Sanduhr als Zeitmaschine	165
--	-----

Wie es euch gefällt (Schauspielhaus Hamburg 2003)

Im Rückspiegel. Kontinuitäten und Zäsuren	173
---	-----

Szenische Unschärferelation. Der abtauchende (Spiel-)Raum	179
---	-----

Mit dem Rahmen spielen. Der (Meta-)Theaterrahmen	183
--	-----

Grenzen des entfesselten Theaters	187
---	-----

Ein Sommernachtstraum (Deutsches Theater Berlin 2007)

Prolog	195
In den finsternen Zonen der animalischen Erotik	201
Vorspiel	203
Puck - ein dämonischer und omnipräsenter Strippenzieher	207
Ein tierischer Geschlechtsakt. Zettels Verwandlungen	213
Fast wie auf einer Gosch-Probe. Die Aufführung der Handwerker	217

Was ihr wollt (Schauspielhaus Düsseldorf 2007)

Motivsuche. Spiegelungen im Messingkasten	229
Spielästhetik. »Ich bin (nicht), was ich spiele - Ich bin (nicht), was ich bin.«	243

II DER SCHIMMELPFENNIG-KOSMOS

Grundrisse	267
------------------	-----

Das Reich der Tiere (Deutsches Theater Berlin 2007)

Prolog	289
Der Text als Probenraum	293
Verwandlungsspielräume	299

Hier und Jetzt (Schiffbau/Schauspielhaus Zürich 2008)

Spielend Erzählen. Die Spielvorlage	317
Der möblierte Buchwinkel in der Raum-Landschaft	329
Pures Spiel(en). Die Aufführung	333
Musik liegt in der Luft	339

III DER ČECHOV-KOSMOS

Grundrisse	365
------------------	-----

Drei Schwestern (Schauspiel Hannover 2005)

Prolog	373
Szenische Konzentrationsmaßnahmen. Licht-Zeit-Raum-Konstellationen	375
»Wie ein Käfer in der Pappschachtel.« Schmelzende Horizonte. Endlose Gegenwart	385

Onkel Wanja (Deutsches Theater Berlin 2008)

Der (Lehm-)Kasten. Pulsschläge der Zeit	397
Eine Pause ist (k)eine Pause	405
Die Ästhetik der Bühnenraumtemperatur	407
On/Off. Spielmodi und Spielräume	413

Die Dringlichkeit des Spiel(en)s. Gegenwartsdichte, Profanität und (körperliche) Wahrhaftigkeit	425
Astrow/Jens Harzer	431
Wer spielt hier eigentlich mit wem? Die Landkartenszene	434
Wanja/Ulrich Matthes	442
Professor Serebrjakow/Christian Grashof	447
Elena/Constanze Becker	451
Sein statt Schein. Die Abfahrtszene	452
Klangräume und Musikalisierungsstrategien	457
Dialoge/Verknüpfungen. Theater und Dokumentarfilm. Raymond Depardons <i>Profils paysans</i>	465

Die Möwe (Schauspielhaus Bochum 1991)

Prolog	477
Der Blick in den Rückspiegel. Die erschöpfte Bühne	479
Regieabdrücke. Mehr dem Drama entsprungene Figuren als Menschen	483

Die Möwe (Deutsches Theater Berlin 2008)

Prolog	487
Die Bühne als Raumfragment. Die schwarz asphaltierte Buchstütze	491
Treplevs Sommertheater. Scheitern als Chance	499
Dem Spielen auf den Grund gehen. Theater, Leben und Wirklichkeitsdichte	507
Die Aufführung »stimmen«. Musikalische Resonanzräume	517
Dichte spielerische Relationalität. Mehr Menschen als Figuren	525

IV DER ÄSTHETISCHE KOSMOS VON GOSCH UND SCHÜTZ

Manthey/Gosch/Schütz/Minks. Traditionslinien, Wechselwirkungen, Kontinuitäten und Zäsuren	545
Axel Manthey	547
Wilfried Minks	561

V SUCHBEWEGUNGEN. BLICKE ZURÜCK NACH VORN.....

Nachwort	587
Verzeichnis der abgebildeten Personen	589
Fotonachweis	595
Bibliografie	597

Einführung

Jürgen Gosch betont mit der Notwendigkeit des eigenen kontinuierlichen kritischen Rückblickens ein künstlerisches Prinzip, das seine Theaterarbeit grundsätzlich markiert und, so der Ausgangspunkt, aufgrund seiner langjährigen szenischen Erprobung in der deutschsprachigen Theaterlandschaft des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts in dieser Konsequenz eine Sonderstellung einnimmt. Doch was bringt der Regisseur mit dieser schlichten und selbstkritischen Aussage, die sowohl eine gedankliche Vorwärts- als auch Rückwärtsbewegung beinhaltet, eigentlich zum Ausdruck?

Inwieweit und mit welchen spezifischen Folgen spiegelt sich diese Haltung in seinen einzelnen Inszenierungen und damit auch in seiner Probenarbeit wider? Wie weit geht Gosch jeweils in seinen an verschiedenen Häusern und mit wechselnden Ensembles realisierten Arbeiten und wie spielen diese reflexiv zusammen und motivieren dabei ästhetische Kontinuitäten, Zäsuren und Entwicklungsschübe, die auf ihr avanciertes als auch zukunftsweisendes Potenzial hin befragt werden?

Auffällig ist zunächst einmal sein Bedürfnis die *Spielräume* mit jeder neuen Arbeit möglichst weiter auszubauen, ästhetisches Neuland zu betreten und zusammen mit dem Bühnen- und Kostümbildner Johannes Schütz sowie den Schauspieler*innen kontinuierlich neue künstlerische Risiken einzugehen.

Wenn Thomas Langhoff bei einer Festveranstaltung anlässlich von Goschs 65. Geburtstag in der Berliner Akademie der Künste, in der Gosch selbst seit 2007 Mitglied war, bemerkt, dass die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden und die beharrliche Suche nach dem, was noch nicht da sei, die Qualität von Jürgen Goschs Theaterarbeit ausmache, zielt diese Diagnose vor allem auf ein Moment hin, das im Folgenden besonders gewichtet wird: Goschs Erforschung seines eigenen künstlerischen Kosmos, der weniger trendorientierten ästhetischen Strömungen des Theaters folgt, als sich durch ein konsequentes vor sich hinarbeiten sowie eine beharrliche künstlerische Selbstauseinandersetzung auszeichnet, die der Regisseur in den Proben- und Aufführungsprozessen in eine *kollektive szenische Grundlagenforschung* verwandelt, die bis zum Schluss *offen* bleibt und gerade deshalb in Form von *szenischen Versuchsreihen* jahrelang anhält.¹

Goschs Theaterarbeit, so eine Kernthese, lässt sich rückblickend als eine *systematische Langzeitstudie* und *Theatergrundlagenforschung* begreifen, in welcher der jeweilige Raum des Thea-

1 Vgl. Michael Bienert: »Kulturmenschen. Jürgen Gosch. Gegen die Routine«, in: Stuttgarter Zeitung vom 13.12.2008.

ters mit seinen Konstanten, Variablen und Unbekannten als *szenisches Labor* fungiert.² Als ein Labor, das sich auch, wie es einmal die Dramaturgin Regina Guhl nach ihren Probenerfahrungen am Schauspiel Hannover formulierte, als *Biotop* auffassen lässt, das *organisch* aus sich herauswächst und ohne »installierte Realitäten« (Johannes Schütz) seine eigenen szenischen Gesetzmäßigkeiten von Aufführung zu Aufführung spielerisch er- als auch begründet.³

Oder in den Worten des Regisseurs, der sich vor allem auf seine späteren Arbeiten bezieht und indirekt an den Begriff anknüpft:

»Ich habe den Eindruck, innerhalb des Organismus Theater, der selbst schon wieder ein abge-schiedener ist innerhalb einer Stadt, noch mal so etwas wie einen eigenen Organismus zu bilden.«⁴

Gosch weist unmissverständlich und kaum überraschend auf den zentralen Anlass seiner Arbeit hin und bemerkt zugleich, dass sein Theater durchaus beweglich ist:

»Von den Orten ist es ziemlich unabhängig, teilweise auch von den Schauspielern. Aber es ist nicht unabhängig von den Gegenständen, den Stücken, vom Zwang und dem Halt des Textes.«⁵

Gosch, und dies belegen verschiedene Inszenierungen auf unterschiedliche Art und Weise, geht es weder darum, die Unsicherheiten spielerisch kleinzuhalten oder zu verdecken, noch darum, einen oder verschiedene Stile zu begründen, da sich in diesem Fall das individuelle und kol-

2 Der Laborgedanke, der in der aktuellen (freien) Kunst- und Theaterpraxis sowie (angewandten) Theaterwissenschaft in Form des »szenischen Forschens« zunehmend an Bedeutung gewinnt und ein sich immer komplexer gestaltendes Verhältnis von Praxis und Theorie des Theaters begründet, findet sich u.a. bereits bei Meyerhold, der das Theater als »Experimentalbühne« versteht, und bei Brecht, der seit den 1930er Jahren eigene Arbeiten unter dem Titel »Versuche« publiziert. Der Topos des Theaters als Labor spielt ebenso in den 1960er Jahren, in denen sich zahlreiche avantgardistische Theatergruppen konstituieren, eine wichtige Rolle, wie u.a. das von Jerzy Grotowski 1959 gegründete »Theaterlaboratorium« oder das von George Tabori 1975 in Bremen gegründete »Theaterlabor« zeigt. Ein weiteres Beispiel für die Praxis des Theaterlaboratoriums sind die langjährigen künstlerischen inter-/transkulturellen Suchbewegungen von Roberto Ciulli am Theater an der Ruhr in Mülheim. Vgl. dazu u.a. Annemarie Matzke: Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, Bielefeld 2012, S. 175, 261-263 sowie Helga Finter: »Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis. Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen 1991-2008« als auch Heiner Goebbels: »Eine riesige Holzpistole«, in: Annemarie Matzke/Christel Weiler/Ilsa Wortelkamp (Hg.): Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft, Berlin/Köln: Alexander Verlag 2012, S. 22-52 und S. 53-67 und Alexander Wewerka/Jonas Tinius (Hg.): Der fremde Blick. Roberto Ciulli und das Theater an der Ruhr, Berlin: Alexander Verlag 2020.

3 Auf den Begriff des »Biotop« beziehen sich auch die (ehemaligen) Intendanten Wilfried Schulz und Klaus Bachler, die damit sowohl die komplizierten, machtgeprägten Strukturen als auch den potenziellen Freiraum des (Stadt-)Theaters ansprechen. Hajo Kurzenberger bringt dagegen das Theater als »Möglichkeitsraum« und die Probenphase, die er als eine »lebendig widersprüchliche Prozesseinheit« versteht, damit in Verbindung. Vgl. Hajo Kurzenberger: »Der kollektive Prozess des Theaters: Forschungsfeld einer praktischen Theaterwissenschaft«, in: ders., Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper-Probengemeinschaften-theatrale Kreativität, Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 9-38, speziell: S. 9-16.

4 Andreas Wilink: »Man guckt immer, wie weit man gehen kann. Das Phänomen Jürgen Gosch«, in: K.West. Das Kulturmagazin des Westens, 2006. www.kulturwest.de/buehne/detailseite/artikel/man-geht-immer-so-weit-wie-man-gehen-kann (abgerufen am 10.02.2013). Wiederabgedruckt in: Andreas Wilink: Aus der Fernnähe. Begegnungen mit Theater- und Filmkünstlern, Düsseldorf: C. W. Leske Verlag 2019, S. 17-24, hier: S. 21.

5 Ebd.

lektive szenische Wissen durch ausbleibende experimentelle Erfahrungen unzureichend anreichern würde. So fällt hinsichtlich des polyphonen Werkspektrums auf, dass dem Regisseur wenig daran liegt, eine langlebige, fixe sowie resistente Spielästhetik zu entwickeln, um diese auf jede weitere Spielvorlage zu projizieren, indem er den klassischen und zeitgenössischen Theatertexten eine seriell anmutende ästhetische Signatur einschreibt, sie für seine Theatersprache instrumentalisiert und daraus eine *Methode* macht. Vielmehr ist er daran interessiert, immer wieder aufs Neue eine spezifische *Form* aus der jeweiligen Spielvorlage zu entwickeln und eine singuläre Darstellungsästhetik zu erproben, die der jeweilige Text seiner Meinung nach einfordert und zulässt, wobei hier, so Gosch, »alle Mittel, auch die völlig unspektakulären, sich durch ihren Einsatz für den Text, für die Sicht auf das Stück legitimieren müssen«. ⁶

Dabei steht nicht eine von der Regie, Ausstattung und Dramaturgie im Vorfeld konzeptionell entwickelte *Lesart*, sondern eine immer wieder neu zu begründende *Spielweise* im Mittelpunkt, die sich darin auszeichnet, dass sich die Darsteller*innen körperlich möglichst frei entfalten und den »Sauerstoff des Textes« (Gosch) unmittelbar ausstoßen können. ⁷

In diesem Sinn überrascht es wenig, wenn Gosch seine »stilsicheren Phasen«, als die »schlechtesten« bezeichnet – gemeint sind speziell seine in den 1990er Jahren am Deutschen Theater in Berlin realisierten Arbeiten – oder 2001 darauf hinweist, dass er gemeinsam mit seinem Ensemble mit jeder Inszenierung immer wieder aufs Neue versuche, sich dem »unmöglichen Zustand von Unschuld anzunähern«. ⁸

Dass dieser Versuch bei Gosch keineswegs eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit den sich im Verlauf der Arbeitsprozesse ablagernden Erfahrungen ausschließt, die in Form von selbstkritischen »Blicken in den Rückspiegel« aufgerufen und in aktuelle eigene Positionsbestimmungen miteinbezogen werden, damit diese möglichst zukünftige Arbeiten ästhetisch befeuern, indem sie sich darin organisch weiterentwickeln, ohne dabei willentlich einen Stil zu zementieren, zeigt die Logik, Konsequenz und Langlebigkeit seiner *künstlerischen Suchbewegungen*, die in ihrer Eigenart bestechen. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Gosch und Schütz in Bezug auf die Spiel-, Bühnen- und Kostümästhetik bewusst wiederholt *ästhetische Nullpunkte* begründen, die sich sowohl in jeder neuen Arbeit als auch in der Binnenstruktur einer Inszenierung finden, künstlerischen Aufbruchsmomenten den Boden bereiten u.a. in Verwandlungsszenen, offenen Bühnenraumtransformationen, Szenenwechseln oder speziell zu Beginn der Aufführungen auftreten und entscheidend dazu beitragen, besonders vier Momente zu potenzieren, die gelungene Gosch-Inszenierungen immer wieder auszeich-

6 Vgl. »Der entfesselte Bürger«. Zur Eröffnung des Berliner Theatertreffens: *Macbeth*-Regisseur Jürgen Gosch über Nacktheit, Gewalt und Tod«, in: Der Tagesspiegel vom 05.05.2006. Ähnlich formuliert dies auch Dieter Dorn: »Ich bin der Meinung, dass man als Regisseur keinen bestimmten Stil haben sollte, in den ein Stück oder eine Oper hineingepresst werden. Ich war immer der Ansicht, die Form muss aus dem Text, aus der Musik kommen.« Dieter Dorn: *Spielt weiter! Mein Leben für das Theater*, München: C. H. Beck 2013, S. 404.

7 Vgl. Nina Peters: »Mit Beckett auf dem Abstellgleis. Der Regisseur Jürgen Gosch über Natürlichkeit, Scham und den Sauerstoff des Textes«, in: Theater der Zeit 5 (2006), S. 21-26.

8 Vgl. Bernd Wilms: »Der Ensemble Solist. Ulrich Matthes im Porträt«, in: Theater heute, Jahrbuch 2008, S. 112-114, hier: S. 114. Vgl. »Ich weiß, dass mir meine Erfahrungen nichts nutzen.« Jürgen Gosch in einem Gespräch mit Monika Nellissen«, in: Die Welt vom 26.11.2001. Gosch inszeniert am Deutschen Theater zunächst mit seinem Bühnen- und Kostümbildner Donald Becker *Amphitryon* (1993), *Das Friedensfest* (1994), *Der Reigen* (1994) und darauf mit Johannes Schütz *Prinz Friedrich von Homburg* (1995), *Warten auf Godot* (1996), *Der Sommernachtstraum* sowie Handkes *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (beide 1997) und im folgenden Jahr *Die Jungfrau von Orleans*. Vgl. Christine Dössel: »Fall und Aufstieg eines fast Verstummen. Er zeigt jungen Regisseuren, wie man frisches Theater macht. Die Wiedergeburt des Regisseurs Jürgen Gosch«, in: Die Welt vom 22.01.2006.

nen: das Augenblickhafte, die Wirklichkeitsdichte, die Spieldringlichkeit/-intensität sowie die Wahrhaftigkeit.⁹

Im Hinblick auf das Werkspektrum und die daraus resultierende Frage der Autoren- und Zeitgebundenheit seiner Suchbewegungen fällt auf, dass sich der Regisseur mit einer Vielzahl von Stücken auseinandergesetzt hat, die eine entsprechend große ästhetische Bandbreite abdecken. So inszenierte Gosch von Mitte der 1970er Jahre bis 2009 u.a. Stücke von Sophokles, Euripides, Corneille, Molière, Schiller, Büchner, Schnitzler, Ibsen, Albee, Eustache, Handke, Fosse und Reza, wobei einige Theaterautoren eine besondere Anziehungskraft auf Gosch ausübten, wie dies speziell bei Shakespeare, Čechov und Schimmelpfennig, aber auch bei Gorki, Kleist und Beckett der Fall ist.

Bemerkenswert ist, dass Gosch lediglich bei seinem Regie-Debüt in Potsdam Mitte der 1970er Jahre mit *Die Gewehre der Frau Carrar* ein Stück von Brecht inszenierte und nach seiner Auswanderung in den Westen (1978) weder Texte von Brecht noch von Müller inszenierte. Gosch, der nach eigener Aussage Brechts Lehrstücke wenig schätzt, gibt jedoch einen interessanten Hinweis, der insbesondere im Kontext seiner späteren Arbeiten, in denen er sein Ensemble permanent auf der Bühne belässt, – damit sich dieses in seiner (spielerischen) Präsenz kontinuierlich wahrnimmt – berücksichtigt wird:

»Es gibt so einen ganz schönen Gedanken von Bertolt Brecht, der mich im Grund gar nicht interessiert. Aber als er in den 30er Jahren die Lehrstücke gemacht hat, da hat er sich gegen den Verdacht gewehrt, dass das Lehrstück nur für die Zuschauer gedacht sei. Er meinte vielmehr, dass das Lehrstück eine binnenpolitische Maßnahme sei. Eine kommunikative Herausforderung. Und das finde ich interessant.«¹⁰

Aufgrund des großen Werkspektrums von Gosch und der von mir gesetzten Schwerpunkte gibt es zwangsläufig Leerstellen, welche diese Untersuchung nicht füllt.

Einen ersten blinden Punkt bildet die Phase zwischen 1985 und 1989, die deshalb interessiert, da diese nach dem Ende seiner Zusammenarbeit mit Axel Manthey, mit dem er zwischen 1980 und 1985 neun Inszenierungen realisierte, eine ästhetische Zäsur markiert, die noch in seinen zwischen 1988 und 1989 an der Berliner Schaubühne realisierten Arbeiten nachwirkt, wo Gosch – der zu dieser Zeit der künstlerischen Leitung angehört und sich nach der *Macbeth*-Inszenierung auf eigenem Wunsch aus der Position freistellen lässt – mit dem Bühnenbildner Gero Troike zusammenarbeitet. Die Zusammenarbeit mit Troike, die mit der 1978 von der Zensur angegriffenen *Leonce und Lena*-Inszenierung an der Berliner Volksbühne beginnt und sich u.a. 1986/87 an dem von Jürgen Flimm geleiteten Thalia Theater in Hamburg mit *Totentanz* und *Warten auf Godot* fortsetzt, bis diese an der Schaubühne nach *Macbeth* (1988), Rohmers *Das Trio in Es-Dur* (1989) und Corneilles *Horace* (1989) an ihren Endpunkt stößt, wäre ebenso eine eigene

9 Peter Brook, der von der Regie zu Beginn der Proben eine »formlose Vorahnung« fordert, skizziert den Prozess der künstlerischen Suchbewegungen im Hinblick auf den Nullpunkt wie folgt: »Eine wahrhaft persönliche Suche beginnt, wenn einem klar wird, daß man den Prozeß nur dann wirklich werden lassen kann, wenn man ihn für sich selbst neu entdeckt, Schritt für Schritt, und nichts als wahr akzeptiert, bevor es sich nicht in der eigenen Erfahrung als wahr erwiesen hat. Man muß bei Null anfangen, einen leeren Raum in seinem Inneren freischaufeln und unter Schmerzen darum kämpfen, innerhalb seines eigenen Organismus die gesamte Reise des allerersten Suchenden neu zu schreiben, der den Weg gebahnt hat.« Vgl. Peter Brook: *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 1994, S. 169 sowie ders.: *Zeitfäden*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 1999, 111/112.

10 Vgl. N. Peters: *Mit Beckett auf dem Abstellgleis*, S. 26.

Untersuchung wert. Im Hinblick auf die späten 1980er und 1990er Jahre, die sich für Gosch in künstlerischer Hinsicht wiederholt als schwierig erweisen, fällt auf, dass er mehrfach im Ausland arbeitet, auch Opernregie führt, zwischen 1991 und 1994 regelmäßig am Schauspielhaus Bochum sowie am Schauspiel Frankfurt inszeniert, von Thomas Langhoff von 1993 bis 1998 als Hausregisseur am Deutschen Theater Berlin engagiert wird und im gesamten Zeitraum mit unterschiedlichen Bühnenbildnern zusammenarbeitet.¹¹ Speziell hier ergeben sich weitere weiße Flecken, die aufgrund ihrer theaterhistorischen Relevanz dringend aufzuarbeiten sind. Zum einen ließe sich danach fragen, warum Gosch Deutschland wiederholt den Rücken kehrt und ausgerechnet in den Niederlanden arbeitet. Liegt es daran, dass er nach einer *freieren* Theaterästhetik sucht, die er in der strukturell verkrusteten, von ideologischen sowie ästhetischen deutsch-deutschen Grabenkämpfen bestimmten und von der (konzeptgesteuerten) Regietheater-Ästhetik geprägten deutschen Stadttheaterlandschaft nicht formulieren kann? Bietet das niederländische, auf wesentlich freiere Gruppen bzw. dynamischere Ensemblestrukturen und offenere Spielästhetiken zielende Theatersystem für Gosch eine Alternative, um sich künstlerisch anders zu entfalten? Und inwieweit prägen seine niederländischen Erfahrungen seine zukünftige freiere Theaterästhetik, die er Anfang der 2000er Jahre begründet? So erinnert sich Gosch im Hinblick auf seine Arbeitserfahrungen in Holland und speziell in Bezug auf *Die Bakchen*: »Holländische Schauspieler sind nicht so domestiziert wie die deutschen. Wenn die befreit sind, das äußert sich anders. Die probieren wilder. Viel wilder.«¹²

Und welche Rolle spielen seine folgenreichen Berlin-Erfahrungen, die sowohl seine Arbeiten an der Schaubühne – wo das Mitbestimmungsmodell bei seinem Antritt längst an seine Grenzen gestoßen ist – als auch seine erste Phase als Hausregisseur am Deutschen Theater betreffen, das eine existentielle, nicht nur künstlerische Identitätskrise durchlebt und wo das (alte) Ensemble, wenn auch aus anderen Gründen, vergleichbar »zersplittert«? Kommt hier ein zweifaches neuralgisches menschliches sowie künstlerisches Moment zum Ausdruck, das verdeutlicht, dass sich Gosch weder an der zu dieser (Vorwende-)Zeit immer noch prägenden westdeutschen Bühne – unter Berücksichtigung des von seiner Leitungsfunktion zusätzlich ausgehenden Verantwortungsdrucks – noch kurz nach dem Fall der Mauer am ehemaligen führenden Staatstheater der DDR wirklich ästhetisch verorten bzw. verwirklichen kann und mit der doppelt aufbrechenden Geschichte bzw. den ideologisch/politisch-ästhetischen Resonanzräumen der besonders in Berlin gegeneinander anspielenden deutschen Theaterkulturen konfrontiert wird, und er schmerzhaft in die »Lücke« der beiden »Systeme« zu fallen droht? Gosch selbst bezeichnet seine Berliner Jahre auffällig selbstkritisch als »verlorene Jahre«.¹³

11 In Amsterdam inszeniert Gosch 1987 mit *Tristan und Isolde* (Bühne: Gero Troike) zunächst eine Opernarbeit, wie auch 1990 an der Scottish Opera in Glasgow *Così fan tutte* (Bühne: Nina Ritter). Bei der Amsterdamer Toneelgroup folgen 1992 *Cyges und sein Ring* (Bühne: Dietmar Teßmann in Zusammenarbeit mit Johannes Schütz) sowie 1995 *Ivanov* (Bühne: Johannes Schütz) und 1998 *Die Bakchen* (Bühne: Johannes Schütz). Nachdem er 1995 auch am Kaaitheater in Brüssel Chantal Ackermanns *Verhuizing/Nachthal* (Bühne: Donald Becker) herausgebracht hatte, folgt 2003 noch *Tartuffe* (Bühne: Johannes Schütz) an der Koninklijke Schouwburg Den Haag. An dem von Peter Eschberg geleiteten Schauspiel Frankfurt inszeniert er 1992 *Onkel Wanja* (Bühne: Dietmar Teßmann in Zusammenarbeit mit Johannes Schütz), *Das weite Land* (Bühne: Dietmar Teßmann), 1993 *Das letzte Band* sowie 1994 *Tartuffe* (Bühne: Bettina Weller), wobei er bereits 1987 an der Frankfurter Oper *Die Hochzeit des Figaro* (Bühne: Gero Troike) erarbeitet hatte.

12 Vgl. Michael Ebert: »Das Auffallende ist ja die Blindheit. Über den Regisseur Jürgen Gosch«. Rede vom 24.6.2009 im Rahmen der Salzburger Festspiele (unveröffentlicht).

13 In einem Porträt von 2006 bilanziert Gosch in Bezug auf seine erste Phase als Hausregisseur am Deutschen Theater Berlin: »Ich habe mich durchgeschämt und so durchgearbeitet bis zum Ende. Es war totale Scheiße.«

Wenige Jahre später gelingt Gosch abseits von Berlin ein kaum erwarteter folgenreicher künstlerischer Aufbruch, der sich schrittweise in seinen ersten Inszenierungen am Düsseldorfer und am Hamburger Schauspielhaus herauskristallisiert, 2004/2005 in den Inszenierungen von *Sommergäste* und *Macbeth* fast explosionsartig kulminiert und – dies erstaut besonders – nicht zu einem schnellen Endpunkt kommt, sondern in weiteren experimentellen Schüben und Entwicklungsstufen bis zu seinem Tod 2009 anhält.

Diese knapp zehn Jahre lange Phase, in der Gosch seine szenischen Suchbewegungen entscheidend vorantreibt und ausschließlich mit Johannes Schütz als Bühnen- und Kostümbildner zusammenarbeitet, steht im Zentrum der Untersuchung.

Erstaunlich ist, dass Gosch in diesem arbeitsintensiven Zeitraum an auffällig vielen Häusern tätig ist und es ihm wiederholt gelingt, jeweils vor Ort seine Schauspieler*innen zu einem spiel- und experimentierfreudigen Ensemble zu formen, dass mit ihm temporäre lokale *künstlerische Biotope* begründet, die im Lauf der Zeit immer organischer zusammenwachsen und seinen Theaterkosmos ästhetisch erheblich ausdifferenzieren.

So inszeniert Gosch nicht nur regelmäßig an den bereits erwähnten Schauspielhäusern in Düsseldorf (2000-2007) und Hamburg (2002-2008), sondern auch am Schauspiel Hannover (2005-2007) sowie am Schauspiel Zürich (2005-2008) und unter der Intendanz von Bernd Wilms zwischen 2006 und 2009 als Hausregisseur am Deutschen Theater Berlin, wo er u. a. Albees *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* (2004), *Der Sommernachtstraum* (2007), *Onkel Wanja* (2008), *Die Möwe* (2008/2009) sowie vier Stücke von Roland Schimmelpfennig inszeniert.¹⁴ In diesem Zeitraum kristallisiert sich mit Shakespeare, Schimmelpfennig und Čechov ein Autorendreigestirn heraus, das entsprechend von mir fokussiert wird und vor allem ein Moment in der ästhetischen Laborlogik von Gosch und Schütz betont: die (fast) parallel verlaufenden und zunehmend dicht verzweigten autorengelundenen sowie autorengreifenden Suchbewegungen.

Trennen ihre beiden hier leider nicht berücksichtigten Gorki-Inszenierungen *Sommergäste* (Schauspiel Düsseldorf, 2004) und *Unten/Nachtasyl* (Schauspielhaus Hamburg, 2006) noch (kurze) zwei Jahre, so verringern sich die Zeitabstände in ihrer späteren Auseinandersetzung

Vgl. C. Dössel: Fall und Aufstieg eines fast Verstummten. Der damals geschäftsführende Direktor der Schaubühne Jürgen Schüttelhelm diagnostiziert – nach immerhin sechzehn Vorstellungen von *Macbeth* – Gosch eine »Dialogunfähigkeit«, die zum künstlerischen Bruch am Haus führte: »Kaum war er am Haus, hat er eine regelrechte Bunkermentalität entwickelt und war für nichts mehr empfänglich.« Ebd.

14 Unter der Düsseldorfer Intendanz von Anna Badora, die in Goschs Kölner *Sommernachtstraum* 1993 die Rolle der Hippolyta gespielt und zugleich die Produktion als Dramaturgin begleitet hatte, inszeniert Gosch – auch auf den Vorschlag des Chefdramaturgen Michael Eberth, der Gosch bereits aus seiner Zeit am Deutschen Theater Berlin kennt und ihm nach seinem Wechsel an das Hamburger Schauspielhaus auch dort mit die Tür öffnet, – *Das Käthchen von Heilbronn* (2000), Fosses *Da kommt noch wer* sowie *Der Name* (2000/2001), *Hamlet* (2001), *Sommergäste* (2004), *Macbeth* (2005) und unter der neuen Intendanz von Amélie Niermeyer *Was ihr wollt* (2007). Unter der Intendanz von Tom Stromberg inszeniert Gosch in Hamburg Roland Schimmelpfennigs *Push up/Vor langer Zeit im Mai* (2002) und *Vorher/Nachher* (UA 2002), *Wie es euch gefällt* (2003), *Der zerbrochene Krug* (2004), Yasmin Rezas *Ein spanisches Stück* (DE 2005), Gorkis *Unten/Nachtasyl* (2006) sowie mit *Calypso* eine weitere Uraufführung von Schimmelpfennig. An dem von Wilfried Schulz geleiteten Schauspiel Hannover inszeniert Gosch *Drei Schwestern* (2005) und *Wie es euch gefällt* (2007). Unter dem Intendanten Matthias Hartmann inszeniert Gosch am Schauspiel Zürich *Der Kirschgarten* (2005), Rezas *Der Gott des Gemetzels* (UA 2006), das seit 2007 zum Repertoire des Berliner Ensembles gehört, und Schimmelpfennigs *Hier und Jetzt* (UA 2008). Neben Rezas *Im Schlitten Arthur Schopenhauers* (2006) inszeniert Gosch am Deutschen Theater in Berlin folgende Stücke von Schimmelpfennig: *Auf der Greifswalder Straße* (2006), *Ambrosia* (2006), *Das Reich der Tiere* (UA 2007) und unter dem Interimsintendanten Oliver Reese *Idomeneus* (2009). In allen hier genannten Arbeiten ist jeweils Johannes Schütz für die Bühne/Kostüme verantwortlich.

mit Shakespeare, dem *ästhetischen Nukleus* ihrer Arbeit, drastisch. So realisieren Gosch und Schütz 2007 gleich an drei Häusern mit unterschiedlichen Ensembles den *Sommernachtstraum* (Deutsches Theater Berlin), *Wie es euch gefällt* (Schauspiel Hannover) und *Was ihr wollt* (Schauspiel Düsseldorf), wobei beide zwischen 2001 und 2007 insgesamt sechs Stücke von Shakespeare inszenieren. Diese Arbeiten, wie auch der wegweisende Düsseldorfer *Macbeth* von 2005 sowie ihre erste Inszenierung von *Wie es euch gefällt* (Schauspielhaus Hamburg 2003), die sowohl in ihrer (scheiternden) Radikalität als Vorläufer von *Macbeth* als auch im Vergleich zu ihrer zweiten Inszenierung des Stückes interessiert, bilden den gewichtigen Shakespeare-Kosmos in dieser Untersuchung.

Goschs Shakespeare-Inszenierungen, die zu seinen ästhetisch radikalsten und konsequentesten Arbeiten gehören, belegen, dass von diesem Autor eine extreme Reibungskraft ausgeht, die Gosch zu besonders dichten und dennoch offenen als auch ausdifferenzierten *nicht-dramatischen Äußerungen* anregt, wobei die für Shakespeare spezifische *Körperlichkeit* (der Sprache) sowie die von ihm angestifteten komplexen Theatralitäts- und Verwandlungsdiskurse den Regisseur zu einer reflexiven Selbstbespiegelung und zu einer *entfesselten Spielästhetik* motivieren, die neue Maßstäbe in der shakespearschen Aufführungspraxis setzt. Gerade in den Shakespeare-Inszenierungen, in denen die bewusst eingesetzten Mehrfachbesetzungen den Spieltrieb nochmals intensivieren, zeigt sich aber auch, wie intensiv die Regie-, Bühnen- und speziell die *nicht-textile* Kostümästhetik zusammenwirken, sich gegenseitig hervorbringen und das (*Zusammen-*)*Spielen spielen* befeuern, wobei Gosch und Schütz zugleich avancierte ästhetische Diskurse über die *Auftritte der Nacktheit* im Theater anstoßen.

Die Shakespeare-Inszenierungen zeigen ebenso auf, welch immense *Spielräume* Gosch und Schütz den Schauspieler*innen auf verschiedenen Ebenen bieten, die dadurch eine umso größere Spielverantwortung übernehmen, mit ungewöhnlich hoher Autonomie und dank der von der Regie freigesetzten starken *szenischen Ergänzungsenergien* ihren eigenen *Spielgrund* konstituieren und entsprechend große spielerische Freiräume genießen.

Gerade in diesem Kontext bestätigt sich erneut ein Grundmerkmal der Theaterästhetik von Gosch, das zunächst widersprüchlich erscheint: Je näher die Schauspieler*innen am Text sind und je intensiver/konkreter sich die Schauspieler*innen mit der nicht durch vorgegebene Interpretationsmuster belasteten Spielvorlage und damit vor allem mit *sich selbst* (szenisch) auseinandersetzen, desto größer wird ihre spielerische Freiheit und die von ihnen angestrebte individuelle/kollektive *Ehrlichkeit in ihrem spielerischen Ausdruck*.¹⁵ Dieses Moment ist von grundsätzlicher Bedeutung, da in den Aufführungsanalysen entgegen dem zeitgenössischen Trend die Auseinandersetzung mit den Spielvorlagen nicht vernachlässigt wird.

Bei der Analyse der Spiel- und Aufführungsästhetik interessieren immer wieder folgende Momente besonders: 1.) die Zentrierung der Körper der Schauspieler*innen, von denen insbesondere auch raumkonstituierende Funktionen ausgehen, 2.) nichtmimetische Verkörperungs- und Verwandlungsstrategien, 3.) die gerade bei Gosch so relevante Frage, wie das Spiel(en) kontinuierlich dramaturgische Strukturen konfiguriert und 4.) die von Gosch und Schütz

15 Diese Momente, welche die Schauspieler*innen verunsichern (können) und diese gerade deshalb in ihrer spielerischen Präsenz versichern, betont auch die Dramaturgin Rita Thiele in Bezug auf die 2004 am Düsseldorfer Schauspielhaus realisierte Inszenierung von Gorkis *Sommernächte*: »Die einzige Möglichkeit, sich den *Sommernächten* zu nähern, war die gemeinsame Suche nach dem Leben und der Welt, die dieses Stück enthält, und die sehr persönliche Frage an jeden, ob und inwieweit hier auch über ihn selbst erzählt wird.« Vgl. Peter Michalzik: »Jürgen Gosch«, in: ders.: Die sind ja nackt! Gebrauchsanweisung fürs Theater, Köln: DuMont Verlag 2009, S. 187-184, hier: S. 189.

bewusst fokussierten autorenspezifischen sowie autorenübergreifenden szenischen Diskurse und Wahrnehmungsprozesse, die sowol die Schauspieler*innen als auch das Publikum betreffen und in individuellen/kollektiven ästhetischen Erfahrungen münden, die wiederum *offene Sinnhorizonte* begründen anstatt fixe Interpretationsmuster einzufordern. Speziell der zuletzt genannte Aspekt macht deutlich, dass die performativ aufgeladene Theaterästhetik von Gosch und Schütz eine bewegliche aufführungsanalytische Methode einfordert, die vor allem *phänomenologisch* geprägt ist, ohne dass diese aber Zeichenspielkonstellationen der *Semiotik* vollends ausblendet. So folgert auch Jens Roselt zu Recht, dass »Semiotik und Phänomenologie [...] nicht als gegensätzliche, sich ausschließende Methoden begriffen werden dürfen, sondern als komplementäre Verfahren zum Einsatz kommen sollten.«¹⁶ Die semiotische Perpektive/Methodik, die grundsätzlich das Geschehen auf der Bühne bzw. zwischen Bühne und Publikum als *Text/Lektüre* zu verstehen und möglichst schlüssig zu deuten versucht, stößt jedoch an einem gewissen Punkt an ihre Grenzen, da sie »sich zwar mit der Kombination von Zeichen, nicht aber mit der zeitlichen Dimension ihrer Verknüpfung« beschäftigt.¹⁷ Zudem »vermag das Vokabular der Semiotik kaum auszusprechen, was in Aufführungen passiert, wenn durch die Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit sinnliche Qualitäten ins Spiel kommen, die von Zuschauerinnen und Zuschauern zunächst erfahren werden, ohne dass ihnen eine bestimmte Bedeutung beizulegen wäre.«¹⁸ Die Notwendigkeit und Qualität eines phänomenologisch geprägten aufführungsanalytischen Blickwinkels/Verfahrens liegt also darin, dass hier »neben der Sinnhaftigkeit die Sinnlichkeit des Aufführungsgeschehens in den Blick« rückt, d.h. »die Phänomenologie das Interesse auf die Erfahrung und Reflexion eines Wahrnehmungsaktes richtet, durch den Sinnhorizonte geöffnet werden« – die im Idealfall aufgrund ihrer Unabgeschlossenheit nachwirken.¹⁹ Trotz dieses bewusst verbleibenden Momentes der *Offenheit* streben die folgenden Aufführungsanalysen passend zur Theaterästhetik von Gosch und Schütz und deren *Eigengesetzlichkeit* dennoch in dem Sinne einen möglichst ganzheitlichen Charakter an, dass die verschiedenen Aufführungselemente und -ebenen wie Regie, Ausstattung, Spiel, Raum, Zeit und Text bzw. die Schauspieler*innen- und Publikumsfahrten nicht zerstückelt, sondern gerade in ihrer Relationalität, d.h. in ihren gleichermaßen dichten wie dynamischen Wechselwirkungen analysiert werden, was wiederum ein ausgeprägtes dramaturgisches Denken und feines Formbewusstsein einfordert.²⁰

Ein grundlegender Unterschied zu Shakespeare und zu anderen Klassikern besteht darin, dass Schimmelpfennig als zeitgenössischer Autor auf die Theaterarbeit von Gosch reagieren bzw. den Regisseur mit seinen (für ihn) geschriebenen Texten *anders szenisch* herausfordern kann und, so der Ausgangspunkt, diesen Spielraum als Autor konsequent ausbaut.

Damit eröffnet Schimmelpfennig Gosch nicht nur einen weiteren experimentellen Kosmos, sondern wächst mit seinen Suchbewegungen Schritt für Schritt organisch in die Arbeitskon-

16 Christel Weiler/Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung, Tübingen: A. Francke Verlag 2017, S. 102.

17 Vgl. ebd., S. 83.

18 Ebd., S. 84.

19 Vgl. ebd., S. 102.

20 In diesem Sinne knüpfe ich ebenso an die offene aufführungsanalytische und bis heute relevante Methodik von Patrice Pavis an, der zu Recht auf das gleichberechtigte Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft hinweist, davor warnt, die Kunst/Aufführung nicht als Analyseobjekt der Wissenschaft unterzuordnen und im Hinblick auf die sich überlappenden Kunst-/Theaterformen frühzeitig dafür plädierte, die Theaterwissenschaft inter-/transdisziplinär zu öffnen. Vgl. Patrice Pavis: *L'Analyse des spectacles*, Paris: Nathan 1996. Vgl. auch Guido Hiß: *Der theatralische Blick – Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993.

stellation von Gosch und Schütz hinein, wobei auch danach zu fragen ist, inwieweit der Autor selbst in seinen Stücken die Erfahrungen ihrer kontinuierlichen Zusammenarbeit reflektiert und damit Gosch und Schütz auch mit ihrer eigenen Arbeitsbiografie konfrontiert bzw. diese in späteren Texten, wie in *Hier und Jetzt*, spiegelt. Zum anderen ist aus Sicht des Autors danach zu fragen, inwieweit die von Gosch und Schütz begründete Theaterästhetik wiederum Schimmelpfennig in seinen Schreibprozessen – speziell in formaler Hinsicht – beeinflusst.

Aus welcher Motivation heraus konzentriert sich Gosch als Regisseur immer wieder auf Schimmelpfennig, von dem er zwischen 2001 und 2009 zehn Stücke (ur-)aufführte, und blendet in seinen letzten Arbeitsjahren mit Ausnahme der französischen (Theater-)Autorin Yasmin Reza, von der er zwischen 2005 und 2006 drei Stücke inszenierte, weitere zeitgenössische szenische Schreibpositionen aus?²¹

Entscheidend ist hier, so mein Ausgangspunkt, dass Schimmelpfennig, wie auch Gosch, auf die »Abwesenheit von dramatischen Äußerungen« setzt, bereits als Autor in seinen Spielvorlagen Regie führt, von Stück zu Stück mit seiner Ästhetik des »Theaters als offenes System« sowie mit Narrationsstrategien experimentiert und in Bezug auf die mit der Räumlich- und Zeitlichkeit zusammenwirkende Körper-/Leiblichkeit ein *theaterphänomenologisches Interesse* zeigt, das Gosch und Schütz grundsätzlich teilen.

Auffällig an *Das Reich der Tiere* (Deutsches Theater Berlin, 2007) ist, dass Schimmelpfennig, Gosch und Schütz hier diskursiv an die in den Shakespeare-Inszenierungen verhandelten Verwandlungsdiskurse anknüpfen, die Inszenierung aber trotz ihrer konsequenten ästhetischen Radikalität fast ausnahmslos bei der Kritik durchfiel, was zahlreiche Fragen aufwirft. Dagegen weist *Hier und Jetzt* (Schauspielhaus Zürich/Schiffbau, 2008), das speziell in Bezug auf die offene Dramaturgie der Zeit sowie des Raumes und der Musikalität interessiert, einige inhaltliche sowie formale Analogien zu Čechov auf, weshalb der Schimmelpfennig-Kosmos zwischen dem Shakespeare- und dem Čechov-Kosmos verortet wird. Dies geschieht auch aufgrund meines Eindrucks, dass die z.T. eher kleinformatigen Schimmelpfennig-Stücke im Gesamtbild eher wie »Etüden« (Gosch) erscheinen, die Gosch zwischen seinen gewichtigen Shakespeare- und Čechov-Inszenierungen befreit, jedoch konzentriert durchatmen lassen.²²

Zu den Čechov-Inszenierungen gehören *Drei Schwestern* (Schauspiel Hannover, 2005) und unmittelbar danach der weniger überzeugende und hier nicht berücksichtigte *Der Kirschgarten* (Schauspiel Zürich, 2005), sowie *Onkel Wanja* (Deutsches Theater Berlin, 2008), wobei *Onkel Wanja* mit der nur einige Monate später folgenden *Möwe* den Höhepunkt ihrer, zu diesem Zeitpunkt besonders intensiven Auseinandersetzung mit dem Autor bilden. Gosch und Schütz setzen sich mit ihrer Spiel-, Bühnen- und Kostümästhetik hier deutlich von ihren Shakespeare-Stücken ab, erzielen aber erneut wiederholt ein Moment: einen außergewöhnlich hohen Grad an *schauspielerischer Wahrhaftigkeit* – die dadurch besticht, dass die zusammen spielenden jüngeren und älteren Schauspieler*innen intensiv ihre eigene Lebenswirklichkeit sowie per-

21 Neben den Reza-Inszenierungen *Ein spanisches Stück* (Hamburg 2005), *Im Schlitten Artur Schopenhauers* (Berlin 2006) und *Der Gott des Gemetzels* (Zürich 2006) – letztere wurde vom Schweizer Fernsehen aufgezeichnet – sind noch die zwei früheren Handke-Arbeiten *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (Bochum 1993) und *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (Berlin 1997) sowie die beiden 2000/2001 in Düsseldorf realisierten Fosse-Inszenierungen *Der Name* und *Da kommt noch wer zu nennen*.

22 Möglicherweise verweist Gosch hier (un-)bewusst auf Stanislawski, der sein Ensemble im Rahmen der Probenprozesse mit Improvisationsaufgaben sowie Übungen konfrontierte und diese als »Etüden« bezeichnete. Vgl. dazu auch A. Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 102.

sönliche Bühnenpräsenz spielerisch reflektieren. Und genau dieser Erfahrung muss unbedingt weiter auf den Grund gegangen werden.

Bemerkenswert in Bezug auf Čechov ist insbesondere, dass Gosch, wie bei *Onkel Wanja* und *Die Möwe*, die Spielvorlagen wie *szenische Partituren* liest und organisch umsetzt, die auffällig musikalischen Inszenierungen durchkomponiert erscheinen und sich dennoch ästhetisch frei/offen artikulieren. Entscheidend ist hier erneut die kontinuierliche Ensemblepräsenz, d.h. die spielästhetisch weiter ausdifferenzierten *szenischen Stand-By-Modi*, die zugleich – auch im Sinne Čechovs – die Hierarchie der Haupt- und Nebenfiguren und damit auch (zu) protagonistenzentrierende Spielweisen konsequent brechen.

Wie groß die künstlerischen Entwicklungsschübe bei Gosch und Schütz insgesamt und im Speziellen bei Čechov ausfallen, wird ein Rückblick auf ihre erste Zusammenarbeit in Bochum zeigen, wo beide 1991 schon einmal *Die Möwe* inszenierten und Čechov damit als ästhetische Klammer ihres, sich über achtzehn Jahre erstreckenden und knapp fünfzig Inszenierungen umfassenden Werkes fungiert.²³

Dass Mehrfachinszenierungen einen bewussten Platz in der Theatergrundlagenforschung von Gosch und Schütz einnehmen und der Logik ihrer offenen Suchbewegungen entsprechen – jedoch in der Kritik wiederholt falsch oder unzureichend verstanden wurden, – zeigte sich bis zuletzt. Ernst Stötzner, der über Jahre mit Gosch zusammenarbeitete und als Schauspieler extreme (Miss-)Erfolge wie z.B. *Macbeth* (1988/2005) miterlebte, betont nicht nur zu Recht das in dieser Untersuchung besonders beachtete *organische Moment* in der Theaterarbeit von Gosch und Schütz, sondern skizziert auch eine wesentliche Erklärung für das Prinzip der Mehrfachinszenierungen:

»Das ist ein Aspekt, den ich an der Arbeit mit Jürgen und seinem Bühnenbildner Johannes Schütz so schätze. Dass die einzelnen Inszenierungen nicht nur für sich standen, sondern ein zusammenhängendes, ineinander fließendes Werk sind. Sie bilden einen gewissen Kosmos. Deshalb hat sich Jürgen auch nicht gescheut, Stücke mehrmals zu inszenieren und tolle Bühnenerfindungen immer wieder zu verwenden [...].²⁴

Dieses gleichermaßen organische wie bewusst nicht abgeschlossene *offene Moment* spielt auch eine zunehmend wichtige Rolle in Goschs Probenarbeit, in der er versucht noch freiere Formen des (Zusammen)Spiel(en)s zu entwickeln, indem z.B. mehrere autonome Spielvariationen einer Szene koexistieren bis diese in einer angebotsreichen Spielfassung fusionieren, wobei diese – je nach Stücktypus – bis unmittelbar vor der Premiere oder in Ausnahmefällen sogar darüber hinaus im Plural vorstellbar bleibt. Zudem arbeitet Gosch daran, die zumeist eher unflexible Stadttheater-Probenpraxis zu dynamisieren, indem er diese – je nach Spielvorlage – durch eine *offenere* Probenarbeit zu ersetzen versucht, wodurch die Premiere weniger als endgültige Fixierung zu verstehen ist, und sich das Ensemble durch die geänderten Arbeitsstruk-

23 Zur Werkbiografie von Jürgen Gosch und Johannes Schütz vgl. Johannes Schütz: Modelle & Interviews. 2002-2016, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2016.

24 Vgl. Ulrich Seidler: »Es ging nie ums Ankommen. Der Schauspieler Ernst Stötzner über die Arbeit mit seinem Lieblingsregisseur Jürgen Gosch, Neuanfänge und das Vergnügen, auf der Bühne Dinge zu tun, die man im Leben nicht wagt«, in: Berliner Zeitung vom 18.07.2009. Stötzner wirkte allein 2006 in vier Inszenierungen von Gosch mit: In der deutschen Erstaufführung von Yasmina Rezas *Im Schlitten Arthur Schopenhauers* (Kammerspiele Deutsches Theater Berlin), *Nachtasy/Unten* (Schauspielhaus Hamburg), *Ein Sommernachtstraum* (Deutsches Theater Berlin) sowie in *Ambrosia* von Roland Schimmelpfennig (Kammerspiele Deutsches Theater Berlin).

turen auch in den Aufführungen eine andere Präsenz sowie *transparentere Spielräume* erspielt. Gosch beschreibt seine sich wandelnde und auf eine Entschlackung des Theaterapparates hinauslaufende Verfahrensweise wie folgt:

»Ich versuche zunehmend, mich von diesem Apparat unabhängig zu machen. Das heißt, dass ich die Maske nicht mehr benutze, keine Tonabteilung brauche und keine Kostümgarderobiere, wo die Schauspieler zwischendurch hinlaufen und sich eine neue Jacke anziehen lassen. Die Schauspieler sollen das alles lieber bei sich haben und spielen, und irgendwann ist Schluss. Ich vermeide auch diesen ganzen üblichen Ablauf wie Hauptprobe, Generalprobe, das ist mir zu blöd. Ich fange an zu probieren, und irgendwann ist Premiere.«²⁵

Diese ästhetische Haltung und daraus begründete Strategie, die zugleich Stadttheaterstrukturen neu, d.h. flexibler/schlanker zu denken versucht, spielt unmittelbar mit der von Schütz begründeten minimalistischen Bühnen- und Kostümästhetik zusammen, da Schütz konsequent (räumliche) spielanstiftende Vereinfachungen anstrebt, die wiederum die für Gosch so spezifischen *szenischen Abkürzungen* fördern. Dabei stellt sich immer wieder eine Leitfrage, die ihre gemeinsam begründete und wiederholt missverstandene Theaterästhetik betrifft: Verfolgen Gosch und Schütz eher eine *Ästhetik der Reduktion* oder eine *Ästhetik der Sparsamkeit*?

Um diese Frage möglichst pointiert zu beantworten und noch tiefer in ihren künstlerischen Kosmos einzudringen, wobei hier speziell die ästhetischen Kräfteverhältnisse, Wechselwirkungen und Befruchtungen von Regie und Bühnenbild interessieren, werden zusätzlich Bezüge zur Ästhetik von Axel Manthey und Wilfried Minks angestellt, deren Einfluss nicht zu unterschätzen ist und beide mit unterschiedlichen Strategien ebenso ein Theater verfolgten, das sich auf sich selbst konzentriert und dabei nicht nur die Aufmerksamkeit auf die Spielgrundlage sowie die Schauspieler*innen lenkt, sondern mit ausgeprägten performativen Anstrengungen auch die Wahrnehmung auf die Wahrnehmung selbst lenkt.

Dass die von Gosch hinterlassenen und von mir über viele Jahre vor Ort verfolgten »Organismen« mit ihren jeweiligen Eigenleben besonders anfällig sind sich zu verflüchtigen, zeigt auch der nur schwer nachvollziehbare und diese Untersuchung umso notwendiger machende Dokumentationsnotstand, den auch Roland Schimmelpfennig thematisiert und zugleich eine Erklärung dafür sucht, die noch genauer befragt wird:

»Von den fast fünfzig gemeinsamen Arbeiten von Johannes Schütz und Jürgen Gosch seit 1991 sind, wenn Schütz und ich richtig gezählt haben, zehn Produktionen zum Theatertreffen eingeladen worden, *Endspiel*, *Die Mama und die Hure*, *Sommergäste*, *Macbeth*, *Drei Schwestern*, *Wer hat Angst vor Virginia Woolf*, *Der Gott des Gemetzels*, *Onkel Wanja*, *Die Möwe* und *Hier und Jetzt*. Mit Ausnahme der Aufzeichnung von *Gott des Gemetzels* durch das Schweizer Fernsehen ist keine dieser Arbeiten vom Fernsehen festgehalten worden. Keine einzige. Keine einzige. Es ist mir ein Rätsel, wie das passieren konnte. [...] Vielleicht ist das der Grund: [...] Das Theater von Gosch und Schütz erzählt von Liebe und Anstrengung, Verzweiflung, Vergeblichkeit, Einsamkeit, Schmerz, Angst und Wut. Dieses Kunstwerk lebt, es ist lebendig, aber weil es lebt, ist es vergänglich, das ist der Preis.«²⁶

²⁵ Vgl. N. Peters: Mit Beckett auf dem Abstellgleis, S. 21.

²⁶ Vgl. Roland Schimmelpfennig: »Ein Schwarm Vögel. Laudatio für Jürgen Gosch/Johannes Schütz anlässlich der Verleihung des Theaterpreises Berlin Stiftung Preußische Seehandlung am 03.05.2009«, abgedruckt in: Theater heute 6 (2009), S. 36-39, hier S. 39. Gosch spitzt in einem nur wenige Tage nach der Preisverleihung ver-

Jürgen Gosch und Johannes Schütz wirken dem sich seit den 1990er Jahren abzeichnenden schleichenden Bedeutungsverlust des Theaters/Schauspiels offensiv entgegen, indem beide abseits des (post-)dramatischen Mainstreams die Aufmerksamkeit auf das *Theater selbst* und dessen eigene Spielräume lenken, dank ihres hochentwickelten medialen/szenischen Bewusstseins starke performative Energien anstreben, dabei jedoch nicht in autoreferenziellen Endlosschleifen kreisen.

Wie viel bei Gosch und Schütz noch auf dem Spiel steht und wie die von ihnen entwickelte Theaterästhetik auch zehn Jahre nach Goschs Tod bis heute nachwirkt und zu Weiterentwicklungen herausfordert, soll sich nun genauer zeigen.

Im Zentrum steht damit der *künstlerische Binnenkosmos* von Jürgen Gosch und Johannes Schütz, d.h. deren kollektive szenische Grundlagenforschung sowie spezifische autorengelbundene und autorenübergreifende Suchbewegungen, die in ihren Kontinuitäten und Entwicklungsstufen aus zahlreichen Inszenierungen herausgefiltert werden. In die Analysen fließen auch kritische Selbstverortungen und Selbstbestimmungen von beiden in Form dokumentierter Gespräche sowie zahlreiche in Kommentaren festgehaltene Erfahrungen beteiligter Schauspieler*innen mit ein, die allesamt das ebenso hohe wie nachhaltige szenische Diskurspotential betonen.

Andererseits geht es aber auch darum, Diskurse zu benennen als auch zu verhandeln, die über den Theaterkosmos von Gosch und Schütz hinausgehen und die künstlerische Praxis des Theaters und deren Theoriebildung, aber auch angrenzende Kunstformen, wie die Bildende Kunst und den Film, betreffen. Gerade diese kontinuierlichen Bezugnahmen sind ebenso als Einladungen gemeint, eigene diskursive Verknüpfungen anzustellen und weitere Fenster zu öffnen, die Einblicke in wesensverwandte, aber auch konträre Ästhetiken des zeitgenössischen Theaters gewähren.

öffentlichem Gespräch dieses Moment noch zu: »Theater ist sehr flüchtig. Im Grunde gibt es das Theater gar nicht.« Vgl. Peter Kümmel: »Vom Zittern der Zeit. Ein Gespräch mit dem Theaterregisseur Jürgen Gosch und dem Schauspieler Ulrich Matthes über die Scham, die Wahrhaftigkeit und den Kampf auf der Bühne«, in: Die Zeit vom 07.05.2009.