

Theater – eine Sache multipler Interrelationen¹

Carmen Elisabeth PUCHIANU

Doz. Dr. Transilvania-Universität Braşov/Kronstadt; E-mail:
carmenelisabethp@yahoo.de

Abstract: The paper aims at the discussion of some major aspects of postmodern theatre from the vantage point of actual staging and performing. Theatre should be regarded as the result of varied cross-cultural, intermedial and intertextual elements merged into a hybrid art form. The paper illustrates my statements by referring to the theatrical activity of the German language players known as DUO BASTET from Braşov and some of their adaptations.

Key words: adaptation, postmodern theatre, cross cultural, intermedial and intertextual a elements, Duo Bastet

Präambel

Mein gegenwärtiges Theaterkonzept hat sich im Laufe der Jahre aus der Absage vom literarischen Theater entwickelt² und lässt sich am besten als hybrides Theater beschreiben, da es kaum einer einzigen herkömmlichen Theaterform zuzuordnen ist. Es handelt sich um eine Mischform, in der sich Elemente des

¹ Der Artikel basiert auf Auszügen aus dem bei Stutz (Passau) in Druck befindlichen Band *Roter Strick und schwarze Folie*. Der ursprüngliche Titel des Tagungsvortrags (November 2013) lautete *Theater als Inter*³

² Vgl. Puchianu, C. E.: „In meiner Komödie hat es am Ende vollkommen finster zu sein“- Als Theatermacher(in) auf dem Weg vom literarischen zum Improvisationstheater“. In: *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*. Bd. XII, Kronstadt: Aldus, 2010, S. 49-56.

burlesken Improvisationstheaters, des Körper- und Tanztheaters auf dem Hintergrund des Regietheaters zu einem stark interdisziplinären, interkulturellen und intertextuellen Theater verbinden.

Diese Hybridisierung hat sich zunächst durch Adaptionen verwirklichen lassen. In Ermanglung eigener Theatertexte einerseits, andererseits aus der Notwendigkeit heraus Theater mit germanistischer Lehre verbinden zu wollen³, habe ich als Theatermacherin gerne auf fremde Texte zurückgegriffen und diese dem Grundsatz des Regietheaters⁴ entsprechend meinen eigenen Theaterbedürfnissen angepasst.

Theater intermedial

Ein authentisches Theatererlebnis und ein adäquates Theaterverständnis sind nur dann möglich, wenn sich Theatermacher und Theaterpublikum der medialen Bedingungen und Mittel des Theaters bewusst und darüber hinaus bereit sind, sich mit Leib, Seele und Verstand darauf einzulassen. Die Bühne bietet den notwendigen Begegnungs- und Freiraum, in dem sich das Theater und dessen Ausdrucksmöglichkeiten anhand von Mischung mit jenen anderer Künste und Medien, wie etwa des östlichen Theaters und des Tanzes, neu definieren können. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts setzen Theatermacher wie Antonin Artaud auf die komplexe Verflechtung von Attitude, Bewegung, Gestik, Mimik und Lautlichkeit agierender Körper, wie sie vor allem im östlichen Kulturkreis zum Einsatz kommt:

³ Der Einsatz des darstellenden Spiels im Unterricht stellt für mich eine effiziente und notwendige Herangehensweise an Literatur dar, da es den kreativen Eingriff der Studierenden in den Text fördert, deren Vorstellungskraft anregt und ein verbessertes Textverständnis ermöglicht.

⁴ Unter Regietheater ist eine Theater- oder Operninszenierung zu verstehen, die gegen die grundlegenden Intentionen des Autors und seines immanenten Inhaltes zustande kommt. Dabei dominiert das Regiekonzept über die Intention des Stückes. Vgl. http://www.avenz.de/definition_r/regietheater.htm (Zugriff am 11.03.2013)

In the Oriental theater of metaphysical tendencies, as opposed to the Occidental theater of psychological tendencies, this whole complex of gestures, signs, postures, and sonorities which constitute the language of stage performance, this language which develops all its physical and poetic effects on every level of consciousness and in all the senses, necessarily induces thought to adopt profound attitudes which could be called metaphysics-in-action.⁵

Es geht hier um eine Neuwertung theatralischer Mittel, deren Wirkung aus intensiven Sinneseindrücken sowohl der Spieler als auch des Publikums abzuleiten ist, bzw. deren Ergebnis das eigentliche Theatererlebnis darstellt. Das Theater muss sich weniger darum bemühen, auf der Bühne Leben im Sinne von Realität nachzustellen, sondern viel mehr sein eigenes Leben offenbaren, indem das sinnliche Empfinden der Zuschauer in seiner Ganzheit aktiviert wird. Ein theatralisches Gesamtspektakel schwebt vor, in dem es nicht mehr darauf ankommt, das Theatralische von der Wirklichkeit klar abzugrenzen:

Practically speaking, we want to resuscitate an idea of total spectacle by which the theater would recover from the cinema, the music hall, the circus, and from life itself what has always belonged to it. The separation between the analytic theater and the plastic world seems to us a stupidity. One does not separate the mind from the body nor the senses from the intelligence, especially in a domain where the endlessly renewed fatigue of the organs requires intense and sudden shocks to revive our understanding.⁶

Jede Theateraufführung stellt in ihrer Einmaligkeit das ausgeklügelte Zusammenspiel von körperlichen, nonverbalen und spezifischen Mitteln der Bühnentechnik – Licht, Geräusche, Gegenstände und Räume – dar und rückt dadurch dem Publikum mehr denn je auf den Leib, indem es aus seiner komfortablen

⁵ Artaud, Antonin: *The Theatre and its Double*. NY: Grove Press, 1958, S. 44.

⁶ Ebd., S. 86.

Lage in den Rängen herausgerissen und mit einer Vielfalt von „visual and sonorous outbursts“⁷ konfrontiert und sogar ins Geschehen einbezogen wird:

Words say little to the mind; extent and objects speak; new images speak, even new images made with words. But space thundering with images and crammed with sounds speaks too, if one knows how to intersperse from time to time a sufficient extent of space stocked with silence and immobility.

On this principle we envisage producing a spectacle where these means of direct action are used in their totality; a spectacle unafraid of going as far as necessary in the exploration of our nervous sensibility, of which the rhythms, sounds, words, resonances, and twitterings, and their united quality and surprising mixtures belong to a technique which must not be divulged.⁸

Das gegenwärtige Theater setzt immer mehr auf „Leiberfahrung“⁹, es hebt die räumliche Distanz zwischen Theatermacher und Theaterpublikum auf und vermittelt einem nicht lediglich die (ästhetische) Illusion von Welt, sondern die fassbare Welt agierender Körper. Jedes Agieren spielt sich in einer räumlichen Koordinate ab und impliziert Bewegung. Aus dieser Symbiose entsteht der Tanz als ganz eigene Sprache des Theaters, die Bewegung wird „zum konstituierenden Moment von Bühnenwirklichkeit“¹⁰, wodurch alle Beteiligten (Akteure und Zuschauer) den gemeinsamen Theaterraum sinnlich erfahren, wobei sich dieser „als Grundzug der Bewegung zu einem Sprachmedium“¹¹ nicht nur des modernen Tanzes, sondern des Theaters schlechthin entpuppt.

⁷ Ebenda.

⁸ Ebenda, S. 87.

⁹ Odenthal, Johannes: *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*. Theater der Zeit: Recherchen 27, 2012, S. 12.

¹⁰ Odenthal, S. 14.

¹¹ Odenthal, S. 15.

Bewegung und Tanz als Sprache des Theaters kommen vor allem dann zum Einsatz wenn die herkömmliche Sprache als Ausdrucksmittel auf der Bühne versagt.¹²

Meine Erfahrung im Umgang mit Theatertexten einerseits und dem gegenwärtigen Theaterpublikum in Kronstadt andererseits hat mich von der Notwendigkeit und der Wirksamkeit von Bewegung und Tanz als Ausdrucksmittel schnell überzeugt. Besonders interessant erweist sich in meinen Inszenierungen das west-östliche Spannungsverhältnis zwischen asiatischem Butoh und dem europäischen Ausdruckstanz.

Von Tatsumi Hijikata in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts begründet, gilt der Butoh Tanz als avantgardistische, radikale Tanzform, die auf Schock und Exzentrizität ausgerichtet ist.¹³ Oft wird der Butoh Tanz mit der Ausdruckskunst des (deutschen) Expressionismus assoziiert, was auf den ersten Blick zuzutreffen scheint insofern alles Expressionistische mit dem Hervorkehren von (innerer) Identität in Verbindung gebracht wird.¹⁴

Butoh vermittelt das Paradigma der Welterfahrung aus dem Inneren der Welt selbst durch den nach innen gerichteten Blick des Agierenden, und beruht gleichzeitig auf motorischen und auf Affektbewegungen in einem sichtbaren Zeit-Raum-Kontinuum. Indem Bewegung sozusagen in ihre einzelnen Bestandteile, d.h. in einzelne Takte und Abschnitte regelrecht zerlegt wird, entstehen Bilder, die Seelenzustände, Gefühle und Emotionen darstellen und so intensive Kunst- und Selbsterfahrung ermöglichen.

Ich illustriere den Einsatz von Butoh Elementen anhand der Adaption *Tägliche Tage* nach Becketts *Glückliche Tage* in der

¹² Vgl. Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1961 (1968), S. 39 f.

¹³ Vgl. Kasai, Toshiharu: *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*. In: *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*, No. 27, 1999, S. 310 f.

¹⁴ Vgl. Toshiharu Kasai und Kate Parsons: *Perception in Butoh Dance*. In: *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*, No. 31, 2003, S. 258 f.

Darstellung und Dramaturgie von DUO BASTET (Spielzeit 2012/13). Das Zweipersonenstück gründet auf der szenischen Struktur, die Beckett vorgibt: Die weibliche Figur, Winnie, steckt bis zur Taille in einem Erdhügel, dargestellt durch eine schwarze Folie, die über eine Stehleiter gestülpt worden ist. Winnies erhöhter Standort markiert die Isoliertheit der Figur, ihr Ausgeliefertsein inmitten einer öden Ortlosigkeit, aber er verdeutlicht auch Winnies Fixierung auf sich selbst und auf ihren in meiner Darstellung betont feministischen Diskurs, so dass die Assoziation zu einem ins Groteske überdimensionierten Venushügel, die der Beckett'schen Intention nicht fremd ist, keineswegs von der Hand zu weisen ist. Wie in der Originalvorlage versinkt Winnie nach und nach in der Öffnung des Hügels, bis nur noch ihr Kopf und schließlich gar nichts mehr von ihr zu sehen und zu hören ist.

Winnies männliches Pendant Willie bleibt in der Originalfassung des Stückes über weite Strecken unsichtbar und beinahe unhörbar. Sein Part besteht aus wenigen Repliken und erst gegen Ende des Stückes kriecht Willie als geckenhaft herausgeputzter alter Mann aus seinem Loch und versucht zu Winnies Kopf auf den Hügel zu steigen.¹⁵

In der DUO BASTET Inszenierung wird die männliche Figur neu dimensioniert: Willie ist in der Darstellung von Robert Gabriel Elekes ebenso die Projektion seines tatsächlichen jungen Selbst wie die Projektion der Theaterfigur auf dem Hintergrund des erotischen Wunschdenkens von Winnie. Daher wurde entschieden, Willie immer wieder sichtbar werden zu lassen und zwar in vier choreographischen Zwischensequenzen, die gleichermaßen als Traumvisionen und als ironisch parodistisches Kommentar auf den weiblichen Dauerdiskurs aufgefasst werden.

¹⁵ Vgl. *Happy Days by Sam Beckett performed by the Open Theatre Group in 2006*. In: <https://www.youtube.com/watch?v=JZU95PAPBdE> (Zugriff am 3.07.2014)

Als Grundkonzept der Choreographien setzt der Darsteller die Langsamkeit und die Introspektion des Butoh Tanzes ein; vor allem in der ersten Sequenz, während der sich sein Körper bruchstückweise und im Zeitlupentempo hinter der schwarzen Folie hervorschält und sich über die ganze Bühne bis hin zu einer beleuchteten spanischen Wand bewegt (Abb. 1), wo er sich zu einem Schattenriss zusammenrollt. In der zweiten Sequenz inszeniert der Akteur eine groteske Geburt, indem er in einen weißen Schlauch aus elastischem Tuch gehüllt einen Butoh Tanz vollführt, den er mit Elementen des Ausdruckstanzes durchsetzt, während Winnie auf ihrem Hügel das Bühnengeschehen akustisch und optisch mit der improvisierten Suggestion eines zweideutigen Zeugungs- und Entbindungsaktes begleitet. (Abb. 2)

Die dritte choreografische Einlage zeigt die männliche Figur als Projektion einer hölzernen Gliederpuppe, die Winnie aus ihrem Rumpfsack hervorholt um damit zu spielen, nachdem sie ihr einen Kinderreigen gesungen hat. (Abb. 3) Die Endsequenz schließlich zeigt Willie von Winnies Daueransprache und -herrschaft befreit – er hatte ihr vorher den Mund mit einem breiten Band zugeklebt und ihr auf diese Weise die Sprache verboten –, so dass er nun seinen eigenen Diskurs beginnen kann: Während Winnie immer wieder darüber spricht, der Tag sei bald vorbei und sie habe ihren Gesang noch nicht angestimmt, da es dazu immer noch zu früh sei, nimmt der Tanz in Willies Fall die Funktion des aufgeschobenen Gesanges an. Willies Tanz mit dem Regenschirm beruht auf einer stark erotisch konnotierten Choreographie und kann als „Schwanengesang“ beider Figuren gewertet werden. (Abb. 4)

Die DUO BASTET Inszenierung zeigt, dass, während sich Winnies Geschichte in ihrer endlosen Rede und schließlich im immer wieder aufgeschobenen Gesang verwirklicht und gleich wieder auflöst, sich Willies Geschichte in seinen Tänzen verwirklicht und auflöst, die dem Zuschauer wiederum das

veranschaulichen sollen, was auf der Ebene der Fiktionalität/Theatralität bzw. des Unterbewusstseins der beiden Figuren als Ersatz einer auslebbaren Beziehung und einer authentischen Kommunikation stattfindet.

In *Tägliche Tage* zeigt sich, dass nicht nur im absurden Theater, wie es Beckett aufgefasst hat, Sprache längst an ihre Grenzen stößt und der Theatermacher auf andere Mittel zurückgreifen muss, will man noch allgemein gültige Aussagen formulieren, indem man einerseits der Sprache szenisches Agieren kontrapunktisch entgegensetzt und andererseits den Prozess offenlegt, durch den sich die Sprache als Mittel dialogischer Kommunikation auf der Bühne auflöst:

If Beckett's plays are concerned with expressing the difficulty of finding meaning in a world subject to incessant change, his use of language probes the limitations of language both as a means of communication and as a vehicle for the expression of valid statements, an instrument of thought.[...] On the stage, language can be put into a contrapuntal relationship with action[...] Beckett's use of the stage is an attempt to reduce the gap between the limitations of language and the intuition of being, the sense of the human situation he seeks to express in spite of his strong feeling that words are inadequate to formulate it. [...] Language in Beckett's plays serves to express the breakdown, the disintegration of language. Where there is no certainty, there can be no definite meanings [...] But more important than [...] the disintegration of language and meaning in Beckett's plays is the nature of the dialogue itself, which again and again breaks down because no truly dialectical exchange of thoughts occur in it [...]¹⁶

Winnies Gesang und Willies Tanz übernehmen in *Tägliche Tage* sowohl die Rolle des Sprechens als auch des Schweigens, um das Mitteilen dessen zu veranschaulichen, was in der absurden Welt der Theaterfiguren und unseres Daseins nicht mehr mitteilbar sein kann.¹⁷

¹⁶ Esslin, S. 84-86.

¹⁷ Vgl. Esslin, S. 87.

Theater interkulturell

Die weiter oben angesprochene Hybridisierung des Theaters hat m. E. auch mit den Gegebenheiten unserer globalisierten Welt zu tun. In allen Kulturbereichen kommt es immer mehr zu Kreolisierungen, d.h. zu Vermischungen, die im Theater auf besonders fruchtbaren Boden treffen. Dabei denke man weniger an eine offensichtliche (und leidige) Amerikanisierung, sondern eher an eine neue „Balance zwischen den Kulturen“, an ein „Abschied nehmen von den bequemen Mythen, der fortschreitenden westlichen Avantgarde“¹⁸. Die interkulturelle Zusammensetzung einzelner Theaterensembles¹⁹ zeigt erstaunliche Möglichkeiten kreativer Neuschöpfungen ausgehend von Freiräumen „in denen der Austausch, die Produktion, die Politisierung und Neubestimmung von Kulturen ermöglicht wird.“²⁰ Jede Inszenierung entsteht aus mitunter stark unterschiedlichen Kulturelementen, die jeder einzelne Spieler einbringt. Die gemeinsame Arbeit an einer Inszenierung fördert Austauschprozesse, die kulturell Eigenes von Fremdem nicht mehr klar abgrenzen, sondern beide szenisch miteinander verknüpfen, so dass Neues daraus entsteht.

Die Arbeit im DUO BASTET Ensemble ist von Grund auf interkulturell, da hier zwei Mischlinge aufeinander treffen, deren kulturelle Herkunft und Hintergründe bemerkenswerte Ähnlichkeiten und Unterschiede aufweisen. Beide sind in mehrsprachige Familien hineingeboren worden: Robert Gabriel Elekes entstammt einer zweisprachigen Familie, in der Rumänisch und Ungarisch gesprochen wird, wobei dem Ungarischen der Status der Bildungs- und Muttersprache zukommt. Er besucht die Aprily-Lajos Schule mit ungarischer Unterrichtssprache in Kronstadt und studiert anschließend Anglistik und Germanistik. 2012 promoviert

¹⁸ Odenthal, Johannes: *Tanz Körper Politik*. 2005, S. 118-121.

¹⁹ Vgl. Das Tanztheater Wuppertal der 2009 verstorbenen Choreographin Pina Bausch.

²⁰ Odenthal, S. 121.

er im Bereich Germanistik und unterrichtet z. Z. an der Sapientia Universität in Neumarkt. Ich selbst stamme aus einer dreisprachigen Familie, in der das Deutsche, Ungarische und Rumänische nicht immer harmonisch, aber umso anregender und spannungsvoller aufeinandertreffen.²¹ Mein Bildungsweg führt über die deutsche Schule in Kronstadt zum Anglistik- und Germanistikstudium in Bukarest (1975-1979) und zur Promotion im Bereich Germanistik (2004). Während das Deutsche für mich die erklärte Muttersprache ist, mit der ich von klein auf vertraut war und in der ich meine Bücher schreibe, ist es für Elekes eine Drittsprache, die er sich durch schulische Bildung und auf autodidaktischem Weg angeeignet hat. In dieser Sprache treffen wir uns als gleichwertige Mitglieder des DUO BASTET Ensembles und in dieser Sprache bauen wir unsere Inszenierungen auf.

Das Anderskulturelle unserer jeweiligen Mischlingsexistenzen durchdringt unsere Theaterinszenierungen in vielfacher Weise auf dem Hintergrund einiger Unterschiede: Elekes outet sich gerne als Agnostiker mit katholischem Hintergrund (die mütterliche Orthodoxie wird von ihm ebenso ignoriert wie die väterliche Orthodoxie in meinem Fall), während ich mich als bekennende Protestantin evangelisch-lutherischer Prägung verstehe. Inszenierungen wie *Nyktophobie, oder: Mephistos später Gruß an Faust* und *Tägliche Tage* widerspiegeln durchaus das Aufeinandertreffen so unterschiedlicher Anschauungen. Der Hang zur ironischen und parodistischen Inszenierung ist u.a. auf diese interkulturellen Verquickungen zurückzuführen.

Die ungarische Komponente, die bei uns beiden vorhanden ist, bewirkt m. E. eine emotionale und kontrastreiche Spielweise

²¹ Vgl. Puchianu, Carmen Elisabeth: *Schreiben zwischen Kulturen. Überlegungen zum eigenen Werdegang als deutschsprachige Autorin in Rumänien*. In: Germanistische Beiträge Nr. 28 / 2011, S. 42-54, <http://reviste.ulbsibiu.ro/gb/GB28/PuchianuGB28.pdf>; *From Essential Chill to (Wesentlicher) Schauer. Poetry as Particular Act of Translation and Work in Progress*. In: Transylvanian Review, XXII Nr. 2 / 2013, S. 53-64.

und bietet die Möglichkeit auf der Bühne interessante Verfremdungseffekte umzusetzen.²² Prägend für die Option zum künstlerischen Ausdruck ist für uns beide der frühe Verlust des Vaters²³ und die Konfrontation mit dem Tod gewesen, ein Thema, das literarisch als obsessives Leitmotiv nicht nur in meiner Lyrik und Prosa, sondern auch in der gemeinsamen Theaterarbeit wiederkehrt.

Nicht zuletzt bietet die Zusammenarbeit im Theaterduo uns beiden reichlich Gelegenheit zu kulturellem Austausch und kultureller Interaktion auf Grund des Dozentinnen-Studenten-Verhältnisses aus dem unsere theatralische Beziehung entstanden ist. Daraus entwickelt sich ein spannungsreicher und durchaus Bühnenwirksamer Generationskontrast, der sich auf meine Beschäftigung mit dem Theater förderlich ausgewirkt hat.

Theater intertextuell

Nicht zuletzt bestehen die DUO BASTET-Inszenierungen aus einem Netz von intertextuellen Bezügen und Zusammenhängen, die der ironisch-parodierenden und verfremdenden Intention der Theatermacher entspricht. Intertextualität als Markenzeichen der postmodernen *Remakes* lässt sich zunächst auf der literarischen, d.h. der Textebene feststellen, dadurch dass die aufgegriffenen Vorlagen dem Inszenierungskonzept der beiden Theatermacher entsprechend verändert und ergänzt werden. So sind vor allem zwei Formen intertextueller Eingriffe zu beobachten: Einerseits werden der literarischen Vorlage Textpassagen hinzugefügt, die der Feder der beiden Theatermacher entstammen und so die eigene Auffassung über die aufgegriffene Figuren- und Textvorlage widerspiegeln, andererseits werden Passagen

²² Vgl. *Stühle für den neuen Mieter* (2011/12), wo in der Endszene ungarische Nonsenseverse zum Einsatz kommen.

²³ Robert Gabriel Elekes war gerade sieben Jahre alt, als sein Vater 1992 verstarb. Mein Vater starb zwanzig Jahre vorher (1972), als ich sechszehn war.

anderer Autoren mit der Textvorlage verknüpft. Ich illustriere mit jeweils einem Beispiel aus dem Skript zu *Nyktophobie*, indem die Texteingänge kursiv gesetzt erscheinen. Der große Monolog aus der ersten Szene „Nacht“²⁴ wird in der DUO BASTET Fassung in abgewandelter Form von einem greisen, völlig resignierten Faust mit stark selbstironischen Akzenten wie folgt gesprochen:

Habe nun ach... Habe nun, ach! Philosophie,
 Juristerei und Medizin,
 und leider auch Theologie
 durchaus studiert...
Alles für die Katz!
Für die Katz, die jedes Mal auf die Pfoten fällt.
Anders als die Scheibe Butterbrot.

Da steh ich nun, *ich alter Sack*,
 und bin so klug als wie zuvor;

Alles ein Beschiss,
welch riesengroßer Beschiss, sag ich dir!
Eine totale Verarschung!
Das krieg ich nicht in den Schädel hinein!
Schwammerlkopf, bekloppter!

Nachdem Faust infolge eines epileptischen Anfalls die mephistophelische Seele und dementsprechend eine jugendlich teuflische Daseinsform annimmt und von dieser statt in die Gefilde hoher Ahnen ins sinnliche Reich des spottenden und tanzenden Teufels verführt wird, wird der Goethetext durch parodistische Passagen aus Büchners *Leonce und Lena*²⁵ aufgebrochen:

Mephisto (*ganz oben auf der Leiter sitzend*):
 Die Nachtigall der Poesie schlägt an, aber das Feinste geht zum Teufel.

²⁴ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang, von: *Faust. Eine Tragödie*. Berlin-Darmstadt-Wien: Deutsche Buchgemeinschaft. 1968, S. 131.

²⁵ Vgl. Büchner, Georg: *Leonce und Lena*, dritte Szene. In: *Werke und Briefe*. Zürich: Diogenes, 1988, S. 167.

Faust: Der Teufel ist des Kontrastes wegen da.

Mephisto (*mit Musik im Hintergrund*): Der große Pan schläft und die ehernen Gestalten träumen von Schatten, von Tarantella und Tambourin und tiefen tollen Nächten voll Masken, Fackeln und Gesang. Komm, Faust, wir ziehen davon.

Man kann aber im Falle der DUO BASTET-Inszenierungen auch auf der theatralischen Ebene von Intertextualität sprechen, die konkret durch die motivische Verwendung einiger Requisiten, Kostüme, Ton- und Lichteffekte entsteht und so jede Inszenierung mit der vorherigen sowie mit der nachfolgenden zu einem theatralischen Gewebe verbindet, das sich letztendlich als Gesamtwerk im Werden auf der Bühne und vorher während der gemeinsamen Proben und Besprechungen zusammensetzt. Dazu gehört vor allem der rote Strick, den ich bereits in der ersten Inszenierung mit dem Studentenensemble DIE GRUPPE als farblich kontrastierendes Bühnenrequisit in *Warten auf G. Variationen auf ein Thema von Samuel Beckett*²⁶ und danach in *Nyktophobie* und in *Tägliche Tage* eingesetzt habe und bald in einer neuen Theaterproduktion einsetzen werde²⁷, die schwarze Folie und schließlich die ambivalente Stehleiter, die sowohl als Phallus als auch als Venushügel die Bühne in *Nyktophobie* und in *Tägliche Tage* beherrscht. Nicht zuletzt sind es die einfachen und eher unpersönlichen Kostüme, jene weißen T-Shirts und Tuchhosen der geschlechtslos anmutenden Figuren in der Darstellung des Ensembles DIE GRUPPE²⁸ (Abb. 5), die inter- und intratextuell wirken, sowie die weiße Gesichtsmaske, die auch

²⁶ Die erste Adaption des Ensembles DIE GRUPPE unter Spielleitung meiner Wenigkeit, die als außercurriculare Zusammenarbeit entstanden ist.

²⁷ Im Spielplan 2014/15 steht eine gemeinsame Produktion der Ensembles DIE GRUPPE und KABARETT KAKTUS mit dem Arbeitstitel *Orpheus und Eurydike reloaded*, in der der rote Strick und die schwarze Folie in der Unterwelt-Szene zum Einsatz kommen sollen.

²⁸ Vgl. *Warten auf G.* (2007/08), *Die Verwandlung* (2010/11) und *Lena und Lena* (2012/13).

DUO BASTET gerne verwendet, zusammen mit minimalistischen Kostümen²⁹ und Accessoires (Abb. 6). Letztere entsprechen der Absicht, die reale Person der/des Spielenden hinter der Theaterfigur hervor scheinen zu lassen.³⁰

Das Agieren und Sprechen über das Theatermachen während des tatsächlichen Theatermachens schafft eine weitere intra- und intertextuelle Schicht, die beim Publikum gleichermaßen Belustigung und Irritation hervorruft.

Fazit

Das von DUO BASTET praktizierte Theater rückt ganz bewusst den hybriden Charakter dieser Kunstform in den Mittelpunkt und nutzt das durch vielfache Austausche, Aktionen und Interaktionen gebotene Ausdrucksarsenal sowohl in der Erstellung der jeweiligen Theaterskripts als auch in der szenischen Umsetzung auf der Bühne. Als Theatermacherin vertrete ich die Auffassung, dass das Theater (s)eine Realität dadurch verkörpert, dass theatralische Illusion und faktische Leiblichkeit sich als interkulturelle, intermediale und intertextuelle Performance zum ebenso engagiert belehrenden wie parodistisch unterhaltsamen Bühnenspektakel zusammenfügt, in dessen Bann sich jeder Zuschauer auf seine Weise gezogen fühlen kann. Nicht zuletzt kann das theatralische (Inter)Agieren sogar zu der Rekonstruktion theatergeschichtlicher Formen führen³¹ und den Weg zu einem Konzept angewandten, gelebten Theaters weisen.

²⁹ Elekes ist bisher in einer Aufmachung aufgetreten, die jener der Butoh Tänzer sehr ähnlich sieht, während meine Wenigkeit eine unverhohlene Präferenz für eng anliegende schwarze Dessous (Negligee und/oder ärmelloses Trikot und Strumpfhosen/Leggings) zur Schau stellt.

³⁰ Ich trage beim Spiel meinen Dauerschmuck in Form einer silbernen Halskette, Ringen und Armbändern.

³¹ Vgl. Passions- und Auferstehungsspiel des intergenerativen und interkonfessionellen Ensembles INTERLUDIUM aus Kronstadt.

Anhang



Abb. 1 Robert Gabriel Elekes als Willie in *Tägliche Tage* mit einer langsamen Butoh Bewegung (Jassy, 2013)



Abb. 2 Der Tanz im „Schlauch“:
Zeugungs- und Entbindungsakt



Abb. 3 Willie als
Spieldosentanzfigur



Abb. 4 Willies
Regenschirmtanz

Abb. 5 DIE GRUPPE, ihre Kostüme und Masken



Szenenfoto aus *Warten auf G. Improvisationen auf ein Thema von S. Beckett*, Hermannstadt, 2008 (v.l. Mihaela Anghelache, Elisabeth Cepoiu, Robert G. Elekes, Oana Chițac, Ioana Cucu und Ioana Scurtu)



Szenenfotos aus *Lena & Lena*, Kronstadt, 2013
(Alexandra Greavu und Roxana Târziu):

Abb. 6. Accessoires und Négligée:

Szenenfoto aus *Tägliche Tage*
mit Winnie (Carmen
Elisabeth Puchianu)

Carmen Elisabeth Puchianu
und Robert Gabriel Elekes als
Winnie und Willie vor dem
Publikum in Kronstadt (2013)

Literatur:

Artaud, Antonin: *The Theatre and its Double*. New York: Grove Press 1958.

Büchner, Georg: *Leonce und Lena*. In: *Werke und Briefe*. Zürich: Diogenes, 1988, S. 149-191.

Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1961 (1968).

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie*. Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buchgemeinschaft, 1968, S. 119-416.

Kasai, Toshiharu: *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*. In: *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*, No. 27 1999, S. 309-316. (<http://toshi-kasai.info/butoh-method.pdf>. Zugriff am 25.05.2013).

Kasai, Toshiharu und Parsons, Kate: *Perception in Butoh Dance*. In: *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technology*,

- No.31 2003, S. 257-264.(<http://toshi-kasai.info/Butoh-3perception.pdf>. Zugriff am 26.05.2013).
- Odenthal, Johannes: *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*. Theater der Zeit: Recherchen 27, 2012.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: „*In meiner Komödie hat es am Ende vollkommen finster zu sein*“- *Als Theatermacher(in) auf dem Weg vom literarischen zum Improvisationstheater*. In: Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung. Bd. XII, Kronstadt: Aldus, 2010, S. 49-56.
- Puchianu, Carmen Elisabeth.: *Schreiben zwischen Kulturen. Überlegungen zum eigenen Werdegang als deutschsprachige Autorin in Rumänien*. In: Germanistische Beiträge Nr. 28/2011, <http://reviste.ulbsibiu.ro/gb/GB28/PuchianuGB28.pdf>, S. 42-54.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *From Essencial Chill to (Wesentlicher) Schauer. Poetry as Particular Act of Translation and Work in Progress*. In: Transylvanian Review, XXII Nr. 2/2013, S. 53-64.

Internetquellen:

- Beckett, Samuel: *Happy Days*. Aufgeführt von Open Theatre Group, 2006.
<https://www.youtube.com/watch?v=JZU95PAPBdE> (Zugriff am 3.07.2014)
- Regietheater*. In: Ahrimans VolksEnzyklopädie. AVenz. Ihre ideologiefreie Wissensquelle. http://www.avenz.de/definition_r/regietheater.htm (Zugriff am 11.03.2013)