

Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt/Braşov)

Engagement, Spektakel, Selbstdarstellung - Theatermachen à la Brecht

Zusammenfassung: Im Folgenden untersuchen wir einige Aspekte von Bertolt Brechts Verfremdungstheorie im Hinblick auf deren praktische Umsetzbarkeit im Kontext gegenwärtigen Theatermachens. Dabei gehen wir von der Überlegung aus, dass sich sowohl Brechts als auch das gegenwärtige Theater grundsätzlich im Spannungsfeld von Engagement und Spektakel ereignet und dem Zuschauer so wie dem Akteur dabei eine besondere Erfahrung von Selbstdarstellung bietet. Die folgende Untersuchung stützt sich auf unsere eigene Theaterpraxis und nimmt Bezug auf einige Inszenierungen der deutschsprachigen Spielensembles *DUO BASTET* und *DIE GRUPPE*¹.

Schlüsselwörter: Bertolt Brecht, Theatertheorie, Theaterpraxis, Verfremdung, Selbstdarstellung, *DUO BASTET*, *DIE GRUPPE*

Theater als Verfremdung und Spektakel

Die Entwicklung des Theaters im 20. und 21. Jahrhundert veranschaulicht zwei grundsätzliche Orientierungen: Die eine bringt Theater als Ausdrucksmittel individueller Alpträume, Obsessionen und Ängste hervor und die andere Theater als Ausdrucksmittel politischer Ideologien und kollektiver sozialer Handlungen². Dass man allerdings keine eindeutige Trennungslinie zwischen dem einen und dem andern ziehen kann, wissen Theatermacher spätestens seit Brecht und dem Aufkommen des Regietheaters und anderer Hybridformen dieser darstellenden Kunst. Heute veranschaulicht das Theatermachen die bemerkenswerte Symbiose zwischen Brechts Verfrem-

¹ Beide Spielgruppen gehen auf die Initiative der Verfasserin zurück, sie bestehen seit 2009 beziehungsweise 2006 und sind seither in Rumänien aber auch außerhalb Rumäniens als selbstständige deutschsprachige Spielensembles durch ihre experimentelle Inszenierungsweise bekannt geworden. Vgl. Puchianu, Carmen Elisabeth: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*. Kronstadt 2016.

² Vgl. Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth 1961 (1968), S. 125.

dungstheorie aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dem Bedürfnis der Nachmoderne nach (gesellschaftlichem) Spektakel.³

Erinnern wir uns zur Erläuterung an Brechts *Kleines Organon für das Theater* und einiger darin geäußerten Vorsätze seines epischen Theaters, die uns anfänglich Schwierigkeiten bereitet haben, weil sie der Haltung und dem Verständnis des Durchschnittstheaterkonsumenten, wenn auch nicht unverständlich, so doch etwas widersprüchlich erscheinen. Die lange Tradition aristotelischen Illusionstheaters und die Dominanz des Dramentextes stehen der Umsetzung von Brechts Theaterideen auf der Bühne lange Zeit im Weg. Brecht konfrontiert das Publikum mit einer neuen Spielweise, „die den beobachtenden Geist frei und beweglich“⁴ halten solle. Eine solche Spielweise beruht auf dem mittlerweile zum Gemeinplatz gewordenen, und doch immer wieder hinterfragten Verfremdungs- oder kurz V-Effekt:

Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt. Das antike und mittelalterliche Theater verfremdete seine Figuren mit Menschen- und Tiermasken, das asiatische benutzt noch heute musikalische und pantomimische V-Effekte. Die Effekte verhindern zweifellos die Einfühlung, jedoch beruht diese Technik eher mehr denn weniger auf hypnotisch suggestive Grundlage [...].

Die alten V-Effekte entziehen das Abgebildete dem Eingriff des Zuschauers gänzlich, machen es zu etwas Unabänderlichem; die neuen Verfremdungen sollten nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten wegnehmen [...].⁵

Der szenisch repräsentierten, oder in Brechts Worten, abgebildeten Realität den Stempel des Vertrauten zu nehmen und sie doch so weit erkennbar werden zu lassen, dass der Zuschauer sich und seine Erfahrungswelt ihr gegenüber und nicht an ihre Stelle versetzt, liegt eigentlich in der Natur des Theaters. Kann das Bisherige sowohl theoretisch als auch praktisch

³ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1978. In: <http://www.copyriot.com/sinistra/reading/theorie/spektakel.pdf> (Zugriff am 16.02.2014).

⁴ Brecht, Bertolt: *Kleines Organon für das Theater*. In: Ders.: *Der verwundete Sokrates*. Bukarest 1986, S. 182.

⁵ Ebd., S.183.

nachvollzogen werden, bereitet einem folgender Hinweis allerdings große Schwierigkeiten:

Um V-Effekte hervorzubringen, musste der Schauspieler alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltungen herbeiführen zu können. Nicht beabsichtigend, sein Publikum in Trance zu versetzen, darf er sich selber nicht in Trance versetzen. Seine Muskeln müssen locker bleiben, führt doch zum Beispiel ein Kopfwenden mit angezogenen Halsmuskeln die Blicke, ja mitunter sogar die Köpfe der Zuschauer „magisch“ mit, womit jede Spekulation oder Gemütsbewegung über diese Geste nur geschwächt werden kann. Seine Sprechweise sei frei von pfäffischem Singsang und jener Kadenzen, die die Zuschauer einlullen, so dass der Sinn verlorengelht. Selbst Besessene darstellend, darf er selbst nicht besessen wirken; wie sonst könnten die Zuschauer ausfinden, was die Besessenen besitzt?

In keinem Augenblick läßt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen.[...] dies bedeutet nicht, daß er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selber kalt sein muß. Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden. Das Publikum muß da völlige Freiheit haben.⁶

Was Brecht hier als eine notwendige Voraussetzung seiner Theatertheorie formuliert, beruht auf der doppelten Natur der theatralischen Repräsentation, die Brechts Konzept gezielt in den Vordergrund rückt und dem Zuschauer den mentalen Aufwand abverlangt, diese Zweiteilung selber nachzuvollziehen. Der Aufwand ist groß und hat zur Folge, dass man sich als Zuschauer nicht mehr den Luxus des Sich Preisgebens erlauben kann, selbst dann nicht, wenn Brecht das Theater als Form der Unterhaltung auffasst:

Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Art der Unterhaltung uns zusagt!

Theater besteht darin, daß lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung.⁷

Was dem Zuschauer und dem Schauspieler von Brecht abverlangt wird, offenbart sich heute dem Theatermacher und nicht zuletzt dem Zuschauer als

⁶ Brecht 1986, S.185-186.

⁷ Ebd., S. 164.

performatives Erlebnis der Übertragung einer existenziellen Situation ins Spektakelhafte, ganz im Sinn Guy Debords und dessen Theorie über die Gesellschaft als Spektakel: Als „Verkehrung des Lebens“⁸ und „eigenständige Bewegung des Unlebendigen“⁹ aufgefasst, setzt sich das Leben der (post)modernen Gesellschaft aus „eine[r] ungeheure[n] Sammlung von Spektakeln“¹⁰ zusammen, in der „alles was unmittelbar erlebt wurde, [...] in eine Vorstellung entwichen“¹¹ ist. Eine Lesart wie die von Debord überträgt u. E. Brechts Verfremdungstheorie ins Gesellschaftliche und Politische, ebenso wie sie die marxistische Entfremdungstheorie über die kapitalistische Produktionsweise ins Kulturell-Künstlerische überträgt:

In seiner Totalität begriffen, ist das Spektakel zugleich das Ergebnis und die Zielsetzung der bestehenden Produktionsweise. Es ist kein Zusatz zur wirklichen Welt, kein aufgesetzter Zierat. Es ist das Herz des Irrealismus der realen Gesellschaft. In allen seinen besonderen Formen: Information oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarer Konsum von Zerstreuungen ist das Spektakel das gegenwärtige Modell des gesellschaftlich herrschenden Lebens. Es ist die allgegenwärtige Behauptung der in der Produktion und ihrem korollären Konsum bereits getroffenen Wahl. Form und Inhalt des Spektakels sind identisch, die vollständige Rechtfertigung der Bedingungen und der Ziele des bestehenden Systems. Das Spektakel ist auch die ständige Gegenwart dieser Rechtfertigung, als Beschlagnahme des hauptsächlichen Teils der außerhalb der modernen Produktion erlebten Zeit.¹²

Auf dem Theater veranschaulicht jede Inszenierung für Agierende und Zuschauer den wechselseitigen Mechanismus des sich ereignenden Spektakels: Auf der Bühne spielen Theaterfiguren ihre jeweilige Geschichte vor, indem die realen Spieler zumindest zeitweilig Bruchstücke ihres eigenen Daseins als theatrales Ereignis verwenden und verfremden, während im Zuschauer-raum andere Menschen Zeugen dieses doppelten Spiels sind und dadurch mit Bruchstücken ihrer eigenen und der fremden Daseinsform konfrontiert werden. Es bedarf allerdings der praktischen Theatererfahrung und den technischen Gegebenheiten theatralischer Mittel, um diesen Mechanismus, den

⁸ Debord 1978, S. 3

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 4 (Abs. 6).

Brecht in seiner Verfremdungstheorie vorweggenommen hat, auch richtig zu verstehen und im Sinne Brechts auf der Bühne umzusetzen.

Ein weiterer Aspekt der theatralischen Verfremdung steht mit Selbstschau und Selbstdarstellung in Verbindung und rückt die Verknüpfung von Theater und Körperlichkeit in den Vordergrund.¹³ In diesem Zusammenhang spielt das Theater in der ersten Person¹⁴ eine wesentliche Rolle im Hinblick auf die Komplexität verfremdenden Agierens. Das Theater in der ersten Person gilt heute als Ausdruck totaler Theatralität, die nicht mehr nur als einfache Summe ihrer einzelnen Komponenten wie Regie, Text, Körperbewegung usw. aufgefasst werden darf.¹⁵ In der theatralen Selbstschau fügen sich Regie, Text, Bühnenausstattung und Spiel über Körperlichkeit und Performance im Wiederspiel mit dem Publikum zu einem Gesamtwerk zusammen, von dem wir gerne behaupten, es sei einem auf den Leib geschrieben und gespielt. So kann sich der Theatermacher doppelt und dreifach einbringen: einmal als Ego, das im Mittelpunkt der Performance steht, ein weiteres Mal als distanzierter Spielleiter, der das tatsächlich Erlebte fiktional verkörpert und verkörpern lässt und ein drittes Mal in der verfremdenden Umkehrung der (Auto)Fiktion in theatrale Realität, die dem Publikum vorgeführt wird und eine entsprechende Re-Aktion auslöst.

Theatermachen à la Brecht mit *DUO BASTET* und der *GRUPPE*

Unsere anfänglichen Zweifel, Brechts Verfremdungslehre faktisch auf der Bühne umsetzen zu können, sind gewichen, je mehr wir uns mit dem Theatermachen hinter und auf der Bühne befassen haben. Denn allein in der mentalen und synästhetischen Beschäftigung mit dem szenischen Darstellen von Fiktion und Wirklichkeit mit Fokus auf das eigene Selbst als Objekt und Subjekt des Theatermachens, kommt Brechts Verfremdungs- und Unterhaltungstheorie richtig zur Geltung. Veranschaulichen wollen wir das im Folgenden anhand einiger Inszenierungen der deutschsprachigen Theaterensembles *DUO BASTET* und *DIE GRUPPE*.

Die Spiel- und Inszenierungsweise von *DUO BASTET* gründet auf der spektakulären Natur der Theaterperformance und zielt auf die Implikation (im Sinne von Interaktion) und Irritation der Zuschauer ab, indem Letztere

¹³ Vgl. Puchianu 2016, S. 39 ff.

¹⁴ Vgl. Saiu, Octavian: *Teatrul la persoana I*. București 2016.

¹⁵ Vgl. Saiu 2016, S. 37 f.

dem Wechselspiel zwischen Theatralität und Realität ausgesetzt und so zur Konfrontation mit den tiefliegenden Problemen ihres eigenen Alltags unter bestehenden gesellschaftlichen Gegebenheiten gezwungen werden. Spektakel, Selbstdarstellung und Engagement fügen sich zu scheinbar burlesk wirkenden Unterhaltungsstücken mit stark selbstreferentiellen und metatheatralischen Akzenten vor allem in den beiden letzten Inszenierungen von *DUO BASTET* zusammen¹⁶. Da es sich in beiden Fällen um stark autofiktional konnotierte Bühnenstücke handelt, kommt es umso mehr darauf an, einen entsprechenden Verfremdungsmechanismus einzusetzen.

Die Eigenproduktion *Pflegefall* stellt die letzten Stunden dar, die einer gealterten und halbseitig gelähmten Schriftstellerin noch in den eigenen vier Wänden vor dem Umzug in ein Pflegeheim gegönnt sind. Das Stück setzt damit ein, dass die alte Frau zusammen mit ihrem jungen Pfleger die Bühne betritt, auf der Umzugskartons und gepackte Koffer zu sehen sind, ebenso ein pritschenähnliches Bett, einige Plüschtiere, ein Kleiderständer, ein Spiegel, Kalender und andere scheinbar belanglose Gegenstände privater Natur.



Abb.1.

Das so suggerierte Schlaf- und Krankenzimmer der Protagonistin erinnert durch die akribisch naturalistische Ausstattung an das herkömmliche Bühnenbild im aristotelischen und nicht zuletzt im Theater des Absurden von Ionesco oder Beckett. Die beabsichtigte Akribie wird durch den völlig unpassenden und im ursprünglichen Inszenierungskonzept gar nicht vorgesehenen Bühnenhintergrund verfremdet: Es handelt sich um eine etwas surrealistische Darstellung emblematischer Bauwerke aus der Kronstädter Inneren Stadt, der Schwarzen Kirche und des alten Rathauses, die in unnatürlicher Nähe zueinander auf einem überdimensionierten Banner zu sehen sind (Abb.1).

Für beide Spieler stellt die Inszenierung vielfache Herausforderungen dar, zu deren Bewältigung das Wechselspiel zwischen spektakulärer Selbstdarstellung und engagierter Verfremdung zum Einsatz kommt. Das reale

¹⁶ *Pflegefall* (am 4.04. 2014 in Kronstadt uraufgeführt) und *Das neue Stück* (am 20.11.2016 in Kronstadt uraufgeführt).

Spielerinnen-Ich lässt sich in der Darstellung der ungewohnten Situation der halbseitigen Lähmung zunächst durch das Tragen von Kleidungsstücken aus dem privaten Fundus, u. zw. eines etwas aus der Mode gekommenen gestrickten Zweiteilers verfremden. Im Verlauf der ersten Szene verdoppelt sich die Verfremdung durch die Anspielungen einerseits auf die literarische Figur Patula¹⁷ und andererseits auf die reale Autorin und Schauspielerin Puchianu und deren Werke. Dazu kommen weitere konkrete Gegenstände, die erkennbar aus dem Privatbesitz der Theatermacherin stammen wie etwa die Plüschtiere, gerahmte Fotos auf dem niederen Tisch neben dem Bett, Manuskripthefte und sogar Reizwäsche. Die große Herausforderung für die Spielerin besteht nicht darin, das eigene Selbst zurückzunehmen und in eine Rolle zu schlüpfen um sich mit dieser zu identifizieren, sondern sie besteht darin, das Spieler-Ich hervorzukehren und zugleich daraus her auszutreten, in mehrfacher Weise neben sich zu stehen und so das eigene Ich in vielfachen Fassetten auf der Bühne selbstironisch agieren zu lassen. Das ständige Tee-trinken und Lutschen von Halsbonbons während der Premiere am 4. April 2014 schuf eine weitere Verfremdung, insofern die Spielerin zu dem Zeitpunkt tatsächlich an einer akuten Halsentzündung litt, die unter Umständen sogar den totalen Stimmausfall hätte verursachen können. Notgedungen musste die Theatermacherin auf diesen Trick zurückgreifen und aus der Rolle fallen, um solcherart aus der Theatralität in die reale Welt hinüberzuspielen, was wiederum zur Unterhaltung des Publikums beitrug und gleichzeitig den schauspielerischen Balanceakt zwischen Selbstdarstellung und Verfremdung des eigenen Spiels veranschaulichte.

Weitere Verfremdungsmechanismen, die in der Inszenierung zum Einsatz gekommen sind, gehören zu den für das Theaterduo zum Markenzeichen gewordenen Techniken wie etwa das gegenseitige Be- und Entkleiden der Figuren: Die Inszenierung beginnt damit, dass der junge Pfleger der Frau behilflich ist, sich der Straßenkleidung zu entledigen und ein etwas kurz geratenes Nachthemd und einen grünen Haus-



Abb. 2

¹⁷ Vgl. Puchianu, Carmen Elisabeth: *Patula lacht*. Roman. Passau 2012.

mantel anzuziehen, während er selbst seine Straßenbekleidung beibehält, die unschwer als private Garderobe des Agierenden identifiziert werden kann (Abb. 2). Später wird der Pfleger allerdings Hemd und Hose ablegen und in ein Frauenkleid schlüpfen, um sich in die von seiner Partnerin erträumte Tochter travestieren zu lassen. (Abb. 3).

Das Wechselspiel von Identitäten ist in der Spielart von *DUO BASTET* mit dem Verfallen in Sprachlosigkeit (männlicher Part) beziehungsweise in übertriebene Logorrhö (weiblicher Part) verbunden. Beides wirkt verfremdend insofern das Interagieren auf der Bühne nicht immer von tatsächlichem Dialogieren begleitet wird.



Abb. 3

Der Dialog entsteht vielmehr auf metaliterarischer/metatheatralischer Ebene durch das parodistische Zitieren authentischer Texte – Gedichte und Prosa – der realen Schriftstellerin und Spielerin Puchianu¹⁸. Nicht zuletzt wirkt sich der Einsatz choreografischer Ausdrucksmittel verfremdend auf den gesamten Inszenierungsmechanismus aus. Besonders publikumswirksam kommt dieser Aspekt im Finale von *Pflegefall* zur Geltung: Die „süße Schabracke“¹⁹ verdient kurz vor ihrem Auszug aus der Wohnung einen letzten Tanz mit ihrem jungen Pfleger. Der Tanz markiert nicht nur die Überleitung aus der Fiktion in die Realität, sondern er entpuppt sich als wahrer Schwanentanz der beiden Protagonisten, da er zu ihrem parodierten Exitus führt (Abb. 4 und 5).

¹⁸ Die männliche Figur rezitiert parodistisch einige Passagen aus unveröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen, so wie aus dem Erzählungsband *Der Begräbnisgänger*. Passau 2007, S. 69-70.

¹⁹ Vgl. Puchianu, Carmen Elisabeth/Elekes, Robert Gabriel: *Pflegefall*. Unveröffentlichtes Typoskript, S. 8.



Abb. 4



Abb. 5

So genanntes Ego-Theater oder Theater in der ersten Person²⁰ als verfremdetes und verfremdendes theatralisches Gesamtwerk wird von *DUO BASTET* in der Inszenierung *Das neue Stück* auf die Spitze getrieben: Hier inszenieren die beiden Spieler, Puchianu und Elekes, ihre persönliche Theatermacherrealität auf der Bühne und spielen sie gegeneinander aus, indem eigene, in unterschiedlichen Sprachen und Kontexten verfasste Texte mit Dialogfetzen authentischer Gespräche in einander verwoben und theatralisch verfremdet werden. Das Stück beginnt mit der Frage und anschließenden Bemerkung der Protagonistin „Ist dir nicht kalt? Meine Küche, du weißt, ist... etwas unterkühlt“²¹, womit auf reale Begegnungen und Gespräche in der Küche von Puchianu angespielt wird²². Man geht sogar so weit und nennt im theatralischen Übereifer die realen Spielernamen, verweist auf tatsächliche Erfahrungen und mokiert sich über Aussehen und Charakter des Andern. Die Grenze zwischen realer Theatermacheridentität und verkörperter Theaterfigur wird immer wieder aufgehoben und übertreten allein schon durch das Fehlen verfremdender Requisiten und Kostüme. Elekes und Puchianu treten in ihrer Alltagsmontur auf, tragen die gleichen Kleider, die sie bereits vor dem Spiel auf der Straße und in der Öffentlichkeit getragen haben, sie übertragen ihr

²⁰ Vgl. Saiu 2016, S. 7 ff.

²¹ Vgl. Puchianu, Carmen Elisabeth/Elekes, Robert Gabriel: *Das neue Stück*. Unveröffentlichtes Typoskript, S. 1.

²² In der ursprünglichen Absicht der beiden Theatermacher lag es, eine Videoeinspielung als Dauerkulisse im Bühnenhintergrund laufen zu lassen, die unsere Küche während einer Probe zeigte. Aus technischen Gründen wurde von diesem Vorhaben abgesehen.

Straßenego dem gespielten Theatergo, dessen Visage allerdings weiße Schminke dick aufgetragen wird, und schaffen dadurch die notwendige Verfremdung ihrer Identitäten: Durch das Fehlen des herkömmlichen Theaterkostüms wirkt das Element Kleidung als verfremdendes Mittel bzw. sorgt es für die beabsichtigte Irritation der Zuschauer, vor allem jener, die Elekes und Puchianu auch außerhalb der theatralen Performance kennen.

Der Einsatz von metatheatralischen Elementen bildet eine Konstante in der Spiel- und Inszenierungsweise des Theaterduos. Das Sprechen über das Theater, das Vorführen theatralischer Vorgänge wie etwa das Schminken, das Abbrechen des Dialogs und das Verweisen auf technische Hilfsmittel, das



Abb. 6

zeitweilige Verlassen der Bühne und das Betreten des Zuschauerraumes, das Konzept der Theaterperformance als Probe oder Work-in-Progress streichen nicht nur den performativen und spektakulären Charakter der Inszenierungen hervor, sondern versetzen den Zuschauer in eine spezifisch Brechtsche Situation dem Spiel gegenüber. Die

Inszenierung *Das neue Stück* setzt auch diesen Schwerpunkt: Es geht letztendlich darum, zu zeigen, wie Theater entsteht, wie es angedacht, im Kopf zurecht gemacht und als Möglichkeit auf eine fiktive Bühne projiziert wird. Dabei spielen die Figuren immer wieder auf frühere Inszenierungen an, greifen frühere Motive auf und verwenden mitunter sogar Theatergegenstände, wie etwa den roten Strick (Abb. 6), durchgehend von einer Inszenierung in die nächste und schaffen dadurch ein Netz von Beziehungen, die ihrerseits verfremdend und zugleich unterhaltend wirken.

Da man als Laienensemble nicht immer die Möglichkeit hat, auf einer konventionellen technisch gut ausgerüsteten Bühne zu spielen, sind Improvisationsvermögen und ein flexibles Theaterkonzept erforderlich, um sich auf die manchmal sehr spartanischen Gegebenheiten eines



Abb. 7

unkonventionellen Spielraums einzulassen. Das Spielen im unkonventionellen Raum, wie etwa der Auftritt in einem gewöhnlichen Konferenzraum, in einer umfunktionierten Kapelle oder Synagoge, oder auf offener Bühne in einer Gartenanlage birgt nicht nur (technische) Schwierigkeiten, sondern schafft neue Interaktionsmöglichkeiten zwischen Spieler und Publikum, sodass die Aufführung noch mehr auf körperliche Ko-Präsenz dieser Faktoren setzt und eine verfremdende Wirkung auslöst, wie die Aufführung vom 8. Dezember 2016 in Klausenburg (Cluj Napoca) in der Alten Synagoge gezeigt hat. Am Ende des Stückes blieben die Zuschauer auf ihren Plätzen sitzen, während die beiden Spieler, die gerade aus ihrem Theatertod ins Leben zurückgekehrt und sich wie zufällig wieder an den Tisch in der Mitte der Spielfläche gesetzt hatten, den Rest ihrer Spagetti Mahlzeit unter ironischen Kommentaren über das verduztzte Publikum verzehrten. Für sie wäre es durchaus denkbar gewesen, das Stück von vorne zu beginnen, als befände man sich in einer sichtbar gewordenen Theaterwarteschleife (Abb. 7).

Am 23. März 2018 zeigt das deutschsprachige Studentenensemble *DIE GRUPPE* unter der Spielleitung von Carmen E. Puchianu die Premiere des Stückes *Jedermann, oder Einladung zum Essen. Eine szenische Karpateske für 6 Figuren und eine Stimme vom Band* in Kronstadt/Braşov. Das Stück stellt eine Kollage dar, in der Text und Choreografie eine ausdrucksstarke Theaterperformance zum Thema Tod in parodistischer Anlehnung an das mittelalterliche Jedermann – Spiel bilden. Ein wesentlicher Verfremdungsmechanismus in der Inszenierung beruht auf dem Einsatz gleichmacherischer Unisex-Kostüme (weiße T-Shirts und knielange Tuchhosen) und weißer Maskenschminke. Da es sich mittlerweile um beinahe ausnahmslos Studierende mit B1 Kenntnissen des Deutschen handelt, die das Ensemble zusammensetzen,

entsteht schon auf der Sprachebene Verfremdung, wenn z. B. das rumänische Wort *sarmale*²³ mit einem stimmhaften S deutsch ausgesprochen wird. Weitere Verfremdungselemente bilden die Einspielungen vom Band, in denen die Spielleiterin eigene Gedichttexte rezitiert und so selber als Spielerstimme agiert. Die Verfremdung wirkt noch einprägsamer dadurch, dass die Spielleiterin im Hintergrund des Zuschauerraumes die Tontechnik betätigt, zum Teil sowohl für die Spieler als auch für die Zuschauer eine sichtbare Präsenz darstellt, die immer wieder in das Bühnengeschehen eingreift wie etwa ein Marionettenspieler oder ein Kapellmeister. Die Spielweise des Studentenensembles ist ebenfalls dadurch gekennzeichnet, dass choreografische Einlagen als Ersatzkommunikationsmittel und als Verfremdungsmittel zum Einsatz kommen und dazu beitragen, dass einerseits die dramatische Spannung erhöht wird, andererseits die Zuschauer verstärkt auf den performativen Charakter des Spektakels aufmerksam werden. Die *Jedermann* Inszenierung weist einen hohen Grad von Selbstreferenzialität und von Meta-Theater auf, sie baut auf die Idee des gemeinsam in Szene gesetzten und agierten Spiels, an dem sich sechs Figuren beteiligen, die mehr oder weniger zufällig dazu auserkoren worden sind, sich zu einem gemeinsamen Festmahl als Geladene eines geheimnisvollen Gastgebers zusammenzufinden. So wird immer wieder auf den Spielcharakter und die theatrale Realität Bezug genommen und andererseits wird die Identität des geheimnisvollen Gastgebers zu enthüllen gesucht:

MADALINA 1: Wer ist denn überhaupt der Gastgeber? Wer lädt uns ein, Herrschaften? Habt ihr euch darüber den Kopf zerbrochen?

MADALINA 2: Wieso sollte man sich den eigenen Kopf zerbrechen? Wo denkst du hin? Stell dir vor, es würde jeder...und woher wissen wir, dass auch du eingeladen worden bist?

MADALINA 1 Also wirklich! Also wirklich! Habe ich nicht eben gesagt, es geht gleich los? Das mit dem Kopfzerbrechen ist doch nur eine Redewendung...Fakt ist, ich kenne keinen, der... ich habe keine Ahnung,



Abb. 8

²³ Rumänisch für Kohl- oder Krautwickel, Kohlroulade.

wer der Herr oder die Dame ist und wieso er ausgerechnet mich und euch alle zum Essen einlädt...

ANDREEA: Mir geht es genauso...ich fühle mich total verunsichert...

ANA: Es kann nur ein Spiel sein, sage ich, ein Spiel, das wir zusammen beginnen, spielen und beenden müssen, oder?²⁴

Das Publikum wird zum Spielpartner gemacht, indem es immer wieder direkt angesprochen und darauf hingewiesen wird, dass es sich fertig zu machen habe, dass es Teil des Spiels sei und sich zumindest mental auf den bevorstehenden Höhepunkt vorbereiten müsse. Es gehe bald los, sagt eine der Figuren immer wieder, mal in „ein paar Stunden und zwanzig Minuten“²⁵, mal in „20 Minuten und 3 Sekunden“²⁶ (Abb. 8), bevor sie sich tatsächlich in den Zuschauerraum stürzt und das Büfett, das übrigens kalt ist, für eröffnet erklärt:

MADALINA 1: Der Höhepunkt ist erreicht. Nur noch 20 Minuten und 3 Sekunden!!! *Sie enthüllt den Schaumgummiblock, auf dem aus Klebeband gefomte Körperteile zu sehen sind:* ... Es ist angerichtet, das BUFFET ist eröffnet und KALT!²⁷

Am Schluss rezitieren die Figuren Rilkes Gedicht vom Tod, der groß ist und lachend in uns weint, wenn wir es am wenigsten erwarten. Danach vollziehen sie eine Rückwärtsbewegung, sodass jede Figur in ihrem Behältnis²⁸, aus dem sie am Anfang gekrochen war, wieder verschwindet. Ein Spektakel über Spiel, Sinnlichkeit und Tod, das alle Beteiligten bewegt.

Fazit: eine neue engagierte Subjektivität

Das hier dargestellte Theater ist Brecht verpflichtet, insofern er ein Konzept vorgelegt hat, das Spektakel und Engagement zu einem komplexen Gesamtunterhaltungskonstrukt zusammenfügt und auf der Bühne mit einer Vielzahl von theatralischen aber vor allem mentalen und körperlichen Mitteln

²⁴ Puchianu, Carmen Elisabeth: *Jedermann, oder Einladung zum Essen. Eine szenische Karpateske für 6 Figuren und eine Stimme vom Band*. Unveröffentlichtes Typoskript, S. 2.

²⁵ Ebd., S. 1.

²⁶ Ebd., S. 6.

²⁷ Ebd., S. 6.

²⁸ Es handelt sich um fünf schwarze Plastikmüllbeutel und einer großen Kartonschachtel.

umgesetzt werden muss. Intertextualität, Intermedialität, Interdisziplinarität machen unser heutiges Theater aus²⁹; auf diesem Hintergrund lässt sich Brechts Theorie szenisch umsetzen und verkörpern.

Was den Zuschauern manchmal als Wiedergabe belangloser, immer wiederkehrender Situationen aus dem Alltagsleben erscheinen mag, deren Sinn auf der Bühne dem Ausreizen komödiantischer Effekte zu dienen scheint, enthält unterschwellige Kritik und unerbittliche Satire, die sowohl das eigene Ich als auch die Gesellschaft, in der dieses lebt, anvisieren. Darin zeigt sich vor allem *DUO BASTET* besonders schonungslos, das Ensemble geht bis hin zur politischen Inkorrektheit, wenn es darum geht, sich selbst auf der Bühne offenzulegen. Im so entstandenen Spektakel widerspiegelt sich ein großer Anteil an Engagement, wodurch die theatrale Verkörperung in den Bereich des Politischen rückt. *DUO BASTET* und *DIE GRUPPE* sind Exponenten einer neuen Form der engagierten Subjektivität³⁰, die sich im Spektakel als „durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen“³¹ manifestiert.

Literatur

Primärliteratur

Puchianu, Carmen Elisabeth: *Patula lacht*. Roman. Passau 2012.

Puchianu, Carmen Elisabeth/Elekes, Robert Gabriel: *Pflegefall*. Unveröffentlichtes Typoskript 2014.

Puchianu, Carmen Elisabeth/Elekes, Robert Gabriel: *Das neue Stück*. Unveröffentlichtes Typoskript 2016.

Puchianu, Carmen Elisabeth: *Jedermann, oder Einladung zum Essen. Eine szenische Karpateske für 6 Figuren und eine Stimme vom Band*. Unveröffentlichtes Typoskript 2018.

²⁹ Vgl. Puchianu, Carmen Elisabeth: Theater – eine Sache multipler Interrelationen. In: *Germanistische Beiträge*. Nr. 35. Hermannstadt/Sibiu 2014, S. 64-81.

³⁰ Vgl. Motzan, Peter: Vom polemisch-präskriptiven Engagement zur engagierten Subjektivität. In: Ders.: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemabriss und historischer Überblick*. Klausenburg 1980, S. 138 ff.

³¹ Debord 1978, S. 3 (Abs. 4).

Sekundärliteratur

- Brecht, Bertolt: Das kleine Organon für das Theater. In: Ders.: *Der verwundete Sokrates. Gedichte und Prosa*. Bukarest 1986, S. 162-204.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1978. In: <http://www.copyriot.com/sinistra/reading/theorie/spektakel.pdf>. (Zugriff am 16.02.2014).
- Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth 1961 (1968).
- Motzan, Peter: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944. Problemabriss und historischer Überblick*. Klausenburg 1980.
- Săiu, Octavian: *Teatrul la persoana I*. București 2016.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*. Kronstadt 2016.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: Theater – eine Sache multipler Interrelationen. In: *Germanistische Beiträge* Nr. 35. Hermannstadt 2014, S. 64-81.