

Carmen Elisabeth Puchianu (Transilvania-Universität
Braşov/Kronstadt)

Bewegte Körper, starre Körper. Ver-Körperungen auf dem Theater am Beispiel einiger Inszenierungen

Zusammenfassung: Theater ist undenkbar ohne Körper, ganz gleich, ob es sich um die lebendigen Körper der agierenden Schauspieler, um jene der Zuschauer im Theatersaal oder um leblose Dinge auf und außerhalb der Bühne handelt. Körper müssen im Theater immer miteinander interagieren, sie müssen in Bewegung und in Stillstand versetzt werden, sie müssen sich bewegen, sie müssen bewegt werden und sie müssen am Ende bewegen. Die folgenden Aufführungsanalysen veranschaulichen diesen theaterspezifischen Vorgang aus theaterwissenschaftlicher und -praktischer Perspektive anhand einiger Beispiele und sie fokussieren auf Körper in Behältnissen, auf Körper als regungslose Blöcke und als Marionetten, auf Text-Körper.

Schlüsselwörter: Aufführungsanalyse, Behältnis, bewegte Körper, starre Körper, Marionette, Raum, Text-Körper.

Präambel

Zu keiner Zeit seiner Geschichte konnte Theater ohne Körper auskommen, auch dann nicht, wenn Dramenautoren und Theatermacher der Meinung waren, dass alles, was auf der Theaterbühne geschehe, der Repräsentation einer Idee und nicht einer Materie diene. Die Auseinandersetzung zwischen Theater als moralische Anstalt und Theater als Tummelplatz der Körper(lichkeit) stellt u. E. die grundsätzliche Herausforderung des Theatermachens dar und legt ein Dilemma offen, das eigentlich kein Dilemma ist, und zwar, dass das Theater zu aller erst eine Frage der körperlichen Interaktion sein muss, um am Ende eine ideologische/moralische Wirkung und sogar eine soziale Veränderung zu zeitigen.

Das trifft nicht nur auf das Theater, sondern auch auf andere darstellende Künste zu, wie etwa auf die bildenden Künste: Malerei und Bildhauerei. Diesen und der Theaterkunst liegt daran, Körper nicht nur zu repräsentieren, sondern mit Körpern zu arbeiten, Körper agieren zu lassen, sie in Bewegung zu versetzen oder in Starre zu bannen, um gerade dadurch etwas zu bewegen. Man bekommt sie – die Körper – in einer eigenartigen Ambivalenz vorgeführt:

Körper *per se* als Ergebnis einer künstlerischen/schöpferischen Arbeit und Körper als Materie/Material, das sich im Raum verkörpert.¹ Auf dem Theater geschieht dies in Form von bewegten und beweglichen Körpern, in den bildenden Künsten in Form von starren, unbeweglichen Körpern. Bei näherer Betrachtung lässt sich allerdings feststellen, dass zwischen dem erstarrten, starren oder unbeweglichen Körper einer gemeißelten Statue oder einer gemalten Pietà und dem beweglichen Körper eines lebendigen Schauspielers auf der Bühne nur scheinbar ein Gegensatz besteht. Als Beispiel führen wir hier die Laokoon Gruppe² an.

Betrachten wir die Laokoon Gruppe an sich als Kunstobjekt, stellt sie eine starre Körperkomposition dar, die aus drei männlichen Gestalten zu einem harmonisch vollendeten Kunstgegenstand zusammengefügt wurde. Die sichtbare Verbindung der Komposition ist u. E. die Schlange, das Tier, das die Drei umschlingt und im Todesk(r)ampf vereint.³ Die Plastik verkörpert jedoch nicht allein diese Körper von Lebewesen, sondern einen bewegten und bewegenden Vorgang und letztendlich einen Moment, der daraus resultiert: Es handelt sich um den Moment intensiven Leidens. Das sichtbar gemachte Kämpfen und Leiden der Figuren spiegelt sich in der Statue als Ergebnis eines performativen Aktes, einer Performance, die dem bildhauerischen Kunstakt vorausgegangen ist und nun eine visuelle, eine reale Verkörperung erfährt. In den Fokus des Betrachters rückt zweifelsohne vor allem die unterschwellige Bewegung der Gestalten, sodass die Laokoon Gruppe u. E. zu aller erst als bewegte und bewegende Geschichte erinnert wird. Ähnliches stellen wir fest, wenn wir beispielsweise Michelangelos *Pietà* betrachten, die in der Peterskirche im Vatikan zu sehen ist.⁴ Anscheinend eine starre Komposition,

¹ Vgl. Borie, Monique: *Corp de piatră, corp de carne. Sculptură și teatru*. București 2019, S. 31ff.

² Die im Museum des Vatikans befindliche antike Plastik wird von Lessing als Ausgangspunkt für seine Abhandlung über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766) herangezogen. Lessing weist in gewissem Maße bereits auf den beweglich-bewegenden Aspekt der Plastik hin, die einen Moment intensiven Leidens festhält. Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: *Ausgewählte Schriften*. Kriterion 1970, S. 680-731.

³ Vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n#/media/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg (Zugriff am 24.11.2020).

⁴ Vgl.

[https://ro.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Michelangelo\)#/media/File:Michelangelo's_Piet%C3%A0,_St_Peter's_Basilica_\(1498%E2%80%931500\).jpg](https://ro.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo)#/media/File:Michelangelo's_Piet%C3%A0,_St_Peter's_Basilica_(1498%E2%80%931500).jpg) (Zugriff am 24.11.2020).

hält diese Gruppe ebenfalls einen Moment des Schmerzes fest: Maria hält ihren gerade vom Kreuz heruntergeholt Sohn auf den Knien und im Arm, sie befindet sich im Augenblick tiefster Erschütterung, die sich in der Starre ihres Körpers äußert, aber auch in der angedeuteten Bewegung ihrer linken Hand, die den Eindruck erweckt, sich in Bewegung zu befinden so, als wolle sie den toten Körper Jesu umfassen. Der Gekreuzigte selbst liegt schlaff auf dem Rücken, scheint jedoch seinerseits eine unaufhaltsame Abwärtsbewegung zu machen so, als würde er jeden Augenblick von den Knien seiner Mutter herunterrutschen. Das, was das Auge des Betrachters zu sehen glaubt, entspricht dem intensiven Leid, das sich in der *Pietà* verkörpert, und das Standbild in eine innere Bewegung versetzt.⁵

Im Gegensatz zur bildenden Kunst assoziieren wir den/die Körper im Theater vor allem mit Bewegung, selbst wenn es sich zum Beispiel um sogenanntes Statuentheater handelt⁶, und implizite mit Raum und Räumlichkeit.⁷ Starre Körper formieren sich auf der Bühne aus der Bewegung heraus, sei es der Körper eines Einzelnen, sei es einer kompakten Gruppe als Körper oder der Summe von Körpern einer Gruppe. Körper erstarren in Posen, bilden neue Körperformationen, die für Augenblicke Bewegung einstellen, sie einfrieren und festhalten, um sie am Ende wieder freizugeben und sich vor den Augen der Zuschauer in erneuter Bewegung auf andere Weise zu verkörpern. Dadurch entsteht eine theaterspezifische Ambivalenz der Körper, die zwischen Starre und Beweglichkeit, zwischen Materialität und Körperlichkeit angesiedelt ist bzw. hin und her wechselt.

Materialität und Körperlichkeit auf dem Theater

Materialität und Körperlichkeit sind auf dem Theater als ambivalentes Phänomen zu verstehen: Der Körper fungiert gleichzeitig als lebendige Präsenz, die auf der Bühne agiert, d.h. sich bewegt und durch Bewegung Handlung, Räume und multiples Interagieren erzeugt aber gleichzeitig wie in einem

⁵ Ein anderer Aspekt der hier erwähnten Beispiele ist ihre körperliche Blöße. Sowohl die Laokoon Gruppe als auch die *Pietà* stellen die leidenden männlichen Körper im Zustand der Nacktheit dar, selbst wenn im zweiten Fall diese geringfügig bedeckt erscheint. Vgl. Stoichiță, Victor Ieronim: *Din carne și din marmură*. In: *Deșire trup. Anatomii, redute, fantasmă*. București 2020, S. 59-67.

⁶ Vgl. Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Berlin 1989, S. 241-254.

⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft*. Tübingen 2010, S. 32-47; diess. *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012, S. 53-74.

Gemälde oder einer Skulptur zur starren Verkörperung, zur unbeweglichen/unbewegten Repräsentation des Körpers an sich werden kann.

Die Materialität einer Theateraufführung meint [...] fluide Körper und Bewegungen im Raum; zum zentralen Kennzeichen der Materialität einer Theateraufführung wird mithin die Flüchtigkeit und Transitorik von Körpern, wie Erika Fischer-Lichte es ausdrückt⁸ [...] mit Materialität sind all jene Prozesse verbunden, die nicht darin aufgehen, zu bedeuten oder Sinn zu erzeugen, sondern bei denen das phänomenale Erscheinen und Wirken im Hier und Jetzt im Vordergrund stehen.[...] Die Materialität kann dabei Zeichenfunktionen und Sinnprozesse irritieren, stören oder gar aussetzen.⁹

Im Gegensatz zu früheren Theaterepochen erhält der Körper heute in Folge des performative turns eine ganz neue Gewichtung auf der Bühne in dem Sinn, dass Körper sowohl lebendig, bewegt/beweglich und bewegend, als auch unbewegt/unbeweglich, also leblos, tot sind.¹⁰ Im postmodernen Theater verschiebt sich der Schwerpunkt immer mehr vom Sinn zur Sinnlichkeit, man geht von der Doppeldeutigkeit des Körpers aus und arbeitet mit dem Leib-Sein und dem Körper-Haben: „Mit dem ‚Leib-Sein‘ wird der phänomenale, gespürte Leib bezeichnet, während ‚Körper-Haben‘ den Körper als Objekt, Konstrukt oder Metapher meint.“¹¹

Aus der Perspektive des Theatermachens interessiert uns ganz besonders diese Ambivalenz, denn sie liefert einerseits die Herausforderung zum performativen Theaterexperiment, andererseits stellt sie das ideale Mittel zur Verfügung, mit jeder Art von Körpern auf der Bühne zu arbeiten und sie in eine bühnenwirksame Interaktion zu versetzen. Vor allem sind wir daran interessiert, menschliche Körper in einen solchen ambivalenten Zustand zu versetzen und durch das Wechselspiel zwischen bewegten und starren Körpern das Hinüberwechseln aus dem Menschlichen ins Dingliche/Objektuale sichtbar zu machen und umgekehrt. Veranschaulichen wollen wir dies Konzept am Beispiel einiger Inszenierungen, die über einen Zeitraum von mehreren

⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 58 ff.

⁹ Rost, Katharina/Jenny Schrödl: Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft. In: *Open Gender Journal* 1/2017.8., S. 2.
https://www.genderopen.de/bitstream/handle/25595/442/rost_schr%C3%B6dl_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Zugriff am 22.01.2020).

¹⁰ Vgl. Borie, Monique: Problema materiei: corp viu și corp obiect. In: *Corp de piatră, corp de carne. Sculptură și teatru*. București 2019, S. 53-82.

¹¹ Rost/Schrödl 2017, S. 3.

Jahrzehnten mit Laienspielgruppen¹² unterschiedlichster Zusammensetzung erarbeitet wurden. Dem entsprechend fassen wir folgende Aufführungsanalysen weniger als Veranschaulichungen von bestimmten Theatertheorien auf, sondern viel mehr als authentische Möglichkeit einer praktischen Theoriebildung im Kontext postmodernen Theatermachens und der Performanz.¹³

Der Körper als Klotz in *Offenbarungen*, 1993/1994

Offenbarungen stellt unser zweites großes Theaterexperiment dar, in dem wir dem literarischen Theater abgeschworen und uns dem Improvisations- und Körpertheater mit absurden und kabarettistischen Akzenten zugewendet haben¹⁴. Es handelte sich um eine Eigenproduktion der Schulspielgruppe¹⁵ an der Kronstädter Honterus-Schule, wobei der Theatertext als Sequenz von sechs mehr oder weniger selbstständigen Szenen größtenteils im Unterricht entstanden war und in gemeinsamer Probe- und Inszenierungsarbeit im Frühsommer des Jahres 1993 auf die Bühne gebracht wurde¹⁶.

Die Eingangsszene, die eine parodierte Genese des Menschen darstellt, beginnt damit, dass die Spieler nacheinander aus dem Bühnen-Off als leblose Erdklumpen oder Klötze auf die Bühne rollen bzw. von unsichtbarer Hand gerollt werden und dort unbeweglich liegen bleiben. Die Körper der Darsteller stecken in groben Rupfensäcken, sodass auch farblich die Assoziation zu den



Abb.1. Schlusszene *Offenbarungen* (1993)

¹² Es handelt sich um die Schulspielgruppe *Pookies* der Honterusschule in Kronstadt (1989-1994), um das Studentenspielensemble *DIE GRUPPE* der Philologischen Fakultät in Kronstadt (ab 2006) und um das selbstständige Ensemble *Duo Bastet* (2008-2017).

¹³ Vgl. Rost/Schrödl 2017, S. 6.

¹⁴ Vgl. 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* 12/2010, S. 49-56.

¹⁵ Vgl. Puchianu, Carmen: *Das Schulspiel im Deutschunterricht und außerhalb desselben. Methodisch-didaktische Erwägungen. Ein Handbuch für Deutschlehrer*. Kronstadt 1996, S. 52 ff.

¹⁶ Ebd.

Erdklumpen visuell unterstützt wurde. In Anlehnung an die alttestamentarische Schöpfungsgeschichte lösen und erheben sich ganz mühsam die einzelnen Figuren aus dem Stadium des starren Körpers und verwandeln sich allmählich in bewegliche, bewegte Körper. Anders gesagt: Aus den Erdklumpen erstehen Menschen, sie entwickeln sich zu agierenden, denkenden, lebenden und liebenden Wesen, oder zumindest scheinen sie das zu tun. Die sechs Theatersequenzen zeigen immer wieder das Gleiche, nämlich das Scheitern des Individuums vor dem Druck der Gemeinschaft. Der sogenannten Evolution wird am Ende eine regelrechte Involution entgegengestellt: Alles drängt wieder nach unten und bricht in die ursprüngliche Erstarrung der Erdklötze zusammen. In der späteren Schlussvariante erheben sich die Spieler, um dem Publikum ein ganzes Register politischer Begriffe an den Kopf zu werfen.¹⁷

Körper im Sack in *Jedermann oder Die Einladung zum Essen* (2018)

Die Inszenierung stellt die Eigenproduktion des deutschsprachigen Studentenensembles DIE GRUPPE¹⁸ während der Spielzeit 2017/2018 dar und beginnt mit einem statischen Bild, das amorphe, starre Körper in schwarzen Plastiksäcken auf der sonst leeren Bühne zeigt. Zwischen den unförmigen Säcken steht eine etwas größere Kartonschachtel.



Abb. 2. *Jedermann oder die Einladung zum Essen*. (2018)

Es sind dies verschlossene Behältnisse, d. h. verschlossene Räume, die an die Enge einer Dunkelkammer oder gar eines Sarges erinnern. Nichts regt sich in den Behältnissen oder sonstwo auf der Bühne. Die einzige Bewegung kommt von außerhalb der Bühne: Es handelt sich um eine Tonbewegung, die die Körper veranlasst, sich zunächst langsam, dann immer rhythmischer, beinahe verzweifelt in ihren jeweiligen Behältnissen und dann in ihre Körper-Form zu bewegen und die Hülle, das Behältnis zu sprengen, um so zur beweglichen Lebensform, dem beweglichen und sichtbaren Körper zu werden. Aus den

¹⁷ Vgl. Puchianu 1996, S. 105-107.

¹⁸ Das Ensemble entstand 2006 an der Philologischen Fakultät der Transilvania Universität aus Kronstadt auf Anregung der Verfasserin und hat in unterschiedlicher Zusammensetzung insgesamt neun Theaterinszenierungen in deutscher Sprache auf die Bühne gebracht.

Säcken und der Schachtel verkörpern sich die Spieler zunächst als Marionetten, ein Zwischenstadium auf dem Weg vom starren zum bewegten Körper. Die Marionetten-Menschen suggerieren die Präsenz einer unsichtbaren aber hörbaren Instanz, einem Marionettenspieler, der die Fäden zieht, die Puppen tanzen lässt und so Theater macht, welches tatsächlich aus der Alternanz von beweglichen und bewegungslosen Körpern vor den Augen der Zuschauer entsteht. Der Marionettenspieler ist zwar nicht auf der Bühne und auch nicht hinter der Bühne gegenwärtig, sondern im Zuschauerraum, je nach Gegebenheiten des Spielraumes, er agiert vornehmlich durch seine Stimme, die als Tonaufnahme im Verlauf der Szenen eine weitere unbekannte, ungesehene aber entschieden höhere Instanz heraufbeschwört, und zwar den geheimnisvollen Gastgeber, dessen Einladung zum Essen die sechs Figuren mehr oder weniger widerwillig auf die Bühne gefolgt sind:

STIMME VOM BAND: Meine Damen und Herren, ich darf Sie im Namen Ihres Gastgebers willkommen heißen. Nehmen Sie Platz, machen Sie es sich bequem, fühlen Sie sich wie zuhause! Was Sie erwartet, ist grandios, großartig, glauben Sie mir, Sie alle sind Auserwählte, verstehen Sie? Man hat Sie dazu bestimmt, heute hier zusammen zu speisen, aber bevor Sie das tun werden, bevor Ihr Gastgeber sich die Ehre gibt, müssen Sie beweisen, dass Sie alle, jeder Einzelne unter Ihnen, dieser Ehre auch würdig sind.¹⁹

Nun dreht sich für die Geladenen alles erstens darum, herauszufinden, wer sie eingeladen hat und zweitens, ob jeder von ihnen dieser Einladung auch wirklich würdig sei. Es entwickelt sich ein absurdes Gespräch und ein ebenso absurdes Spiel, beides zeugt von der Unsicherheit, der Unmündigkeit der Figuren und davon, dass sie im Grunde nichts anderes sind als Körper, die einem fremden höheren Willen folgen und nach dessen Pfeife tanzen.

Jedermann selbst ist in diesem Spiel eine ambivalente Figur: Er ist der unsichtbare aber während einiger Zwischenspiele hörbare Gastgeber; er ist ebenso ein starrer aus Sackleinwand und Klebeband zusammengesetzter Körper, dessen Körperteile gegen Ende der Inszenierung den Spielern und Zuschauern auf Silbertablets aufgetischt werden. Jedermann ist der Theatermacher selbst und er ist sicher auch der Tod, den die Stimme vom Band

¹⁹ Puchianu, Carmen Elisabeth: *Jedermann, oder Einladung zum Essen. Eine szenische Karpateske für 6 Figuren und eine Stimme vom Band*. Unveröffentlichtes Typoskript. 2017, S. 2-3.

wiederholte Male heraufbeschwört²⁰ und der am Ende der Inszenierung in Form eines chorischen Rezitativs apotheotisch von den sechs Figuren invoziert wird²¹. Jedermann ist aber auch jede einzelne Figur des Spiels, das mit einer rückläufigen Bewegung, dem Ent-werden und Sich-Ent-körpern der Figuren endet. Nach einem dynamischen Tanz zerbricht die Gruppe, jeder einzelne Spieler fällt in die amorphe, starre Form des Anfangs zurück. Die Körper verbleiben in ihrer Bühnenvirtualität gleichermaßen tot und lebendig in der Reflexion der Zuschauer zurück.

Der Körper als lebloser (Stein)Block in *Orpheus und Eurydike tanzen in der Unterwelt* und als Marionette in *Lena und Lena*

Orpheus und Eurydike tanzen in der Unterwelt, die Eigenproduktion des Ensembles DIE GRUPPE aus der Spielzeit 2016/17 setzt mehrfach das Wechselspiel von bewegten/beweglichen und starren Körpern ein. Hinzu kommt auch der Einsatz einer Videoprojektion im Hintergrund der Bühne, die dem realen Bühnenraum eine virtuelle Erweiterung und so den Auftritt der weiblichen Hauptfigur,

Eurydike, ermöglicht und ihr überhaupt zur Verkörperung verhilft: Die junge Darstellerin befand sich während des Wintersemesters 2016 in Oldenburg, wo sie ein Erasmus-Stipendium in Anspruch genommen hatte. Um die Inszenierung nicht zu gefährden, mit der man sich sogar für die Teilnahme an einem Studententheaterfestival angemeldet hatte²²,

nahm die Spielleiterin den Kunstgriff zu Hilfe, den Part der Eurydike als Filmsequenz einzublenden. So entsteht auf der Bühne eine interessante Raumverdoppelung, ein Effekt vergleichbar mit jenem der Chinesischen Schachteln oder der sich unendlich wiederholenden Spiegelungen. Der reale Körper der Spielerin befindet sich über Tausend Kilometer weit entfernt und ist trotzdem auf der



Abb. 3. *Orpheus und Eurydike tanzen in der Unterwelt. Das Finale.* (2016)

²⁰ Sie zitiert Puchianus unveröffentlichte Typoskripttexte *Feinschmecker Tod, Palaverer Tod* und *Schmauser Tod*.

²¹ Die Spieler rezitieren Rainer Maria Rilkes Gedicht *Schlußstück*. Vgl. <https://www.aphorismen.de/gedicht/12295> (Zugriff am 01.12.2020).

²² *Experiment Theater – Treffpunkt Kronstadt*. Deutschsprachige Studententheatertage 2015. Veranstalter waren das Deutsche Kulturzentrum Kronstadt und die Donauschwäbische Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg.

Bühne zu sehen; sie agiert wortlos aber durch ausdrucksstarke Bewegungen und eine selbst zusammengestellte Choreografie, die sich nahtlos in die Bühnenaktion einfügt.

Auf der Bühne agieren zwei durchaus bewegliche Körper: Die beiden Handlanger der Unterwelt, beide schwarz befrackte und etwas androgyn anmutende Figuren, deren Aufmerksamkeit zunächst der die Unterwelt betretende Eurydike auf der Leinwand und anschließend einem unförmigen, an eine Mumie erinnernden reglosen Körper gilt, der in eine schwarze Folie gepackt auf einem Schaumgummiblock im Fond der Bühne liegt.

Der Körper entpuppt sich bald als zur Statue erstarrter Orpheus, der nach und nach aus der Verhüllung geschält und den Blicken der Zuschauer präsentiert wird. Der starre Körper ist athletisch, hochgewachsen und mit weißem T-Shirt und weißer Tuchhose bekleidet, steht vollkommen steif und wird von den beiden Handlangern immer wieder in unterschiedliche Positionen manipuliert. Die Statue verwandelt sich in eine Marionetten- oder Fetzenpuppe, sie sackt schlaff in sich zusammen und wird sich erst nach dem Erklingen von Musik als tanzender Orpheus verkörpern. Durch ihr theatrales Zusammenwirken veranlassen Ton und Bewegung sowie der martialische Befehl „Lassen wir die Puppen tanzen“²³ diese Metamorphose. Sie wiederholt sich im Finale der Inszenierung ein zweites Mal nach dem Hervortreten der leiblichen Eurydike, die im wahrsten Sinn des Wortes vor den Augen der beiden Handlanger der Unterwelt und der Zuschauer aus der Virtualität der Filmsequenz aus- und in die Realität des Bühnengeschehens einsteigt.

Das Finale der Inszenierung erreicht ihren Höhe- und Schlusspunkt in einer parodierten *cross dressing*²⁴ Sequenz, in der Eurydike den



Abb. 4. Eurydike trägt Orpheus.

²³ Vgl. Puchianu, Carmen Elisabeth: *Orpheus und Eurydike tanzen in der Unterwelt*. Unveröffentlichtes Theaterskript, S. 5.

²⁴ Es handelt sich dabei um eine Umkehrung tradierter Verkörperungen der Geschlechter, nicht allein durch die Vertauschung und Vereinheitlichung der Kostümierung, sondern vor allem durch das Übertragen männlicher Verhaltensweisen/Aktionen auf weibliche Figuren, und umgekehrt. Vgl. Rost/Schrödl, S. 7: „Bei aktuellen Theaterproduktionen ist festzustellen, dass Cross-Dressing

männlichen Part übernimmt und den starren, scheinbar toten Orpheus aus seiner erneuten Umschaltung schält und ihn dann sogar auf den Rücken nimmt und ein paar Schritte über die Bühne schleppt. Der Rollentausch lässt eine ebenso feministische wie groteske Interpretation der Szene zu. Seine Ausdrucksstärke und Bühnenwirksamkeit wird zusätzlich von dem aleatorisch entstanden Schattenspiel



Abb.5. Der Tanz am Schluss.

unterstrichen: Man bewegt sich tatsächlich im Reich der Schatten und des Todes, zumal im Bühnenhintergrund die beiden Handlanger mit ihren Spaten schürfen und wetzen und Erdklumpen auf die Bühne und die beiden Figuren werfen, während sie die Grube ausheben, in der Orpheus und Euryke bald verschwinden werden. Vorher löst sich allerdings die Starre des männlichen Körpers noch ein Mal: Zu den makabren Klängen von Beethovens Totenmarsch suggeriert die Choreografie eine Grablegung und eine Auferstehung, die mit dem dritten Satz der 3. Sinfonie von Beethoven²⁵ ansetzt. Am Ende dieser eigenartigen Choreografie, während der die Figuren mit voneinander abgewendeten Gesichtern tanzen, blicken die beiden Figuren einander dann doch in die Augen, sodass ihre letzte Umarmung notgedrungen ihren Fall in die Grube bedeutet. Im Moment totaler Finsternis und Stille verschwinden die beweglichen Körper im Reich der unbeweglichen.

Unsere Vorliebe für das absurde Theater paart sich mit dem Rückgriff auf Mittel der *Commedia dell'arte*, in der Materialität und Körperlichkeit besonders

vorrangig auf Kleidung bezogen und im Rahmen eines binär angelegten Geschlechterverständnisses verhandelt wird. [...] Cross-Dressing wird damit als eine Verschiebung innerhalb des Bereichs der Repräsentation und als Verhandlung von Inszenierungsstrategien aufgefasst. Diese Praxis ist nicht notwendigerweise subversiv; vielmehr gewinnt sie dieses Potential erst dann, wenn die Stereotypen durch Strategien der Parodie, des camp, drag, trash u.a. als solche kenntlich gemacht, übertrieben oder anderweitig kritisch ausgehebelt werden, oder wenn die über Zeichen vermittelte Geschlechtsidentität mit den Aspekten der Körperlichkeit nicht mehr in Einklang zu bringen ist. Dann kann sich ein Möglichkeitsraum für Irritation und Reflexion auf Seiten des Publikums eröffnen, das sich der eigenen aktiven Bedeutungszuschreibung bewusst wird.“

²⁵ Beethoven, Ludwig van: Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, Op.55 (*Eroica*), 2. und 3. Satz. Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=fXxkQ1EA3g4> (Zugriff am 1.12.2020).

theaterwirksam mit einem Minimum an verbalem Diskurs zum Einsatz kommen.

Auf der Bühne setzen wir auf das abwechselnde Verkörpern von menschlichen und objektualen Körpern, indem die Spieler zum



Abb.6. und 7. Lena und Lena als Marionetten

Beispiel aus dem Zustand einer Marionette in jenen einer menschlichen Figur, und umgekehrt, wechseln. Es geschieht dies in unseren Inszenierungen im Zusammenspiel mit Musik und Bewegung, ganz gleich, ob es sich dabei um eine ausgeprägt tänzerische oder eine von unterschiedlichen Tempi diktierten Geh-, Kriech- oder anderen Bewegung eines einzelnen Spielers oder einer Gruppe von Spielern handelt. So konnten wir in der Inszenierung *Lena und Lena* (2012/2013), einer Adaption nach Büchners *Leonce und Lena* das Fehlen eines



Abb. 8. Lena tanzt mit Leonce

oder mehrerer männlicher Akteure mittels einiger choreographischer Zwischenspiele ausgleichen, während derer die beiden agierenden Protagonistinnen aus der Marionettenform ins Menschliche herüberwechselten; zusätzlich kamen zwei groteske, etwas überdimensionierte Puppen als bewegungslose aber leicht manipulierbare Ersatzfiguren für Leonce und Lena zum Einsatz.

Die Inszenierung *Lena und Lena* illustriert u. E. auch die Möglichkeiten postmodernen Theatermachens in Richtung der Aufhebung von konventionell festgelegtem Rollenverhalten und -verständnis männlicher und weiblicher Figuren auf der Bühne und liefert damit einen authentischen Beitrag zu einer nicht nur in Rumänien, sondern im gesamten binnendeutschen Kulturraum fehlenden Genderdiskussion im Kontext gegenwärtigen Theaters.²⁶

²⁶ Vgl. Rost/Schrödl 2017, S. 4f.

Körper im Raum

In allen Inszenierungen, die wir sowohl mit Schülern, als auch mit Studenten und Erwachsenen auf die Bühne gebracht haben, sind Körper, ganz gleich ob bewegt oder starr, zu aller erst im Verhältnis zum Raum zu verstehen. Jeder Körper in Bewegung steckt Raum ab, er lässt Raum neue Formen annehmen und legt sich selbst im Raum fest, wie etwa in der Einführung zu *Warten auf G.*²⁷, wo die einzelnen Spieler aus ganz verschiedenen Richtungen aus dem Zuschauerraum und aus dem Bühnenhintergrund hervortreten und als Erstes den Spielraum abschreiten, ihn mit den eigenen Schritten vermessen und ihm ihre eigene Persönlichkeit übertragen, oder wie in dem Vorspiel zu *Orpheus und Eurydike reloaded*²⁸, in dem vier Spieler nacheinander ein magisches Quadrat betreten, einem geheimen Algorithmus folgend immer schneller werden und den so verkörperten Raum einerseits als ausgesuchten Ort theatralischen Geschehens ausweisen, andererseits die eigene Spieleridentität darin entdecken und sich vor den Augen des Publikums in Theaterfiguren herausstilisieren. In diesem besonderen Kontext generiert Bewegung jedes Mal Tanz als körperliches Ausdrucksmittel und Suggestion von Androgynität und transitorischer Identität²⁹, wie sie nur auf dem Theater möglich ist.

Der sprechende und der tanzende Körper in *Tägliche Tage* (2012/13)

Obschon die Inszenierungen des deutschsprachigen Zwei-Mann-Ensembles Duo Bastet mehrfach aus der Sicht der Performativität und der Aufführungsanalyse untersucht wurden, soll an dieser Stelle vor allem an die 2013/14 inszenierte Adaption *Tägliche Tage*³⁰ erinnert werden. Das Besondere der Inszenierung besteht darin, dass abgesehen von dem beinahe ununterbrochenen Monolog der weiblichen Figur, Winnie, der dramatische Diskurs stark körperabhängig ist. Winnie steckt von Anfang an in einem schwarzen, erhöhten Erdhügel, der einen unsichtbaren inneren Erdsog erahnen lässt, einen verborgenen Vortex, der den Körper der Sprecherin allmählich in

²⁷ Puchianu, Carmen Elisabeth: *Warten auf G.* Improvisationen auf ein Thema von Samuel Beckett. In: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Adaptionen auf den Leib geschrieben.* Kronstadt 2016, S. 140-151.

²⁸ Puchianu, Carmen Elisabeth: *Orpheus und Eurydike reloaded. Eine postmoderne Kabarett für zwei Spieler, zwei Kommentatoren und zwei Musiker.* Unveröffentlichtes Typoskript 2016.

²⁹ Vgl. Odenthal, Johannes: „Der Mensch ist nicht das Zentrum des Universums. Zum 90. Geburtstag von Kazuo Ohno. Ein Gespräch.“ In: *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte.* Berlin 2012, S. 75-79 und Puchianu 2016, S. 25ff.

³⁰ Vgl. Puchianu 2016, S. 122-132.

sein Inneres hineinsaugt. Der Hügelkörper, an sich unbeweglich und starr, kehrt nicht nur aus der Sicht der Protagonistin sozusagen sein Inneres nach außen und substituiert durch die langsame aber unaufhaltsame Abwärtsbewegung der Spielerin ihren beweglichen Fleischkörper. Ihr Körper ist in der Eröffnungsszene bis zu den Hüften sichtbar, auch hängt die Spielerin zunächst kopfüber aus dem Hügel, das Publikum gewinnt großzügige Einblicke auf diesen in unbequemer Lage exponierten weiblichen (Ober)Körper, der nur mit einem schwarzen tiefausgeschnittenen Negligé bekleidet ist. Winnies Körper, obschon seine untere Hälfte längst im Erdloch verschwunden ist und somit einer schattenhaften Geschlechtslosigkeit anheim zu fallen scheint, dominiert durch ihren endlosen Diskurs, der sich um sie und ihren lange Zeit unsichtbaren und beinahe stummen Partner, Willie, dreht. Winnie wirkt in ihrer Rhetorik männlich dominant im Gegensatz zum fast stummen, etwas grazil femininen Willie.

Ist Winnies Körper trotz seines sichtbaren Absinkens grundsätzlich unbeweglich, agiert Willies Körper umso beweglicher. Sein Theaterdiskurs besteht fast ausschließlich aus Körperchoreografien, wobei jedes Mal das Vorhandensein eines Behältnisses eine Rolle spielt: So als müsse sich der männliche Körper seinerseits in ein Stadium der Geschlechtslosigkeit begeben, um sich daraus ins eigentlich männliche Dasein zu verkörpern.



Abb. 9. Willie als Schattenriss im Lichtbehältnis



Abb. 10: Winnie mit Holzgliederpuppe



Abb. 11: Winnie lässt die Puppe tanzen

Das erste Behältnis, aus dem sich der Körper Willie befreit, ist der Berghügel in dem seine Frau bereits feststeckt. In einem Butoh ähnlichen Tanz³¹ bewegt sich Willie in verlangsamtem Tempo, indem jede Bewegung sozusagen in ihre Einzeltakte zerlegt und in der Bewegung zurückgehalten wird, überquert Willie die Spielfläche und verschwindet in einem neuen Behältnis: Einem von innen

³¹ Vgl. ebd., S. 21 ff.

angeleuchteten Paravant, der auf skurrile Weise an ein Plumpsklo erinnert und hinter dem Willies Körper nur als Schattenriss zu sehen ist, bevor er sich in einer nächsten Sequenz aus einem weißen Tuchschauch hervortanzte, um wie aus einer übergroßen Plazenta als halb nackter Körper auf die Bühne herausgepresst zu werden. Winnie in ihrem Erdloch laboriert und windet sich offensichtlich in heftigsten Wehen, als würde sie tatsächlich ihren Willie gerade gebären.³²

Besondern Einsatz findet in dieser Inszenierung das Interagieren mit leblosen Körpern, d.h. mit Gegenständen, die ihrerseits in Bewegung geraten können, wenn sie von den beiden Spielerkörpern manipuliert werden. Winnie spielt mit einer hölzernen Gliederpuppe, während Willie auf einem hohen Sockel choreografisch den Tanz einer Spieluhrenfigur vollführt und dabei den Eindruck erweckt, dass er die Gliederpuppe in Winnies Händen sei und sozusagen nach ihrer Pfeife tanze. Gegen Ende der Inszenierung verwickelt sich Willies Körper in eine Webe aus Stricken im Inneren einer Stehleiter³³, mit der er sich wie mit einem Gehäuse auf dem Rücken über die Bühne bewegt, bevor er sich Frack und Hose anziehen kann und zum Finalakt ansetzt. Sein Tanz mit dem Regenschirm³⁴ ist das visuelle Äquivalent von Winnies immer wieder aufgeschobenem Gesang:

WINNIE: ... wie oft habe ich gesagt, überhöre sie Winnie, überhöre die Klingel, achte nicht darauf, schlafe nur und wache, schlafe und wache, wie es dir beliebt, öffne und schließe die Augen, wie es dir beliebt, oder so, wie es dir am meisten hilft... Und nun, Willie? Da ist meine Geschichte...wo ist deine? ...steckst du in der Klemme? ...Vielleicht schreit er die ganze Zeit um Hilfe und ich kann ihn nicht hören...natürlich ich höre Schreie ...aber sie sind wohl in meinem Kopf...ist es möglich dass...nein, nein, mein Kopf war immer voll von Schreien...das eben finde ich so wundervoll...Derweil ...sachte, Winnie, sachte...dein Gesang steht noch aus (*summt*). Und doch ist es vielleicht ein wenig zu früh für meinen Gesang...zu früh zu singen ist verhängnisvoll...Der ganze Tag ist vergangen, vorbeigegangen, restlos

³² Ebd., S. 70 ff.

³³ Bereits in der ersten *Duo Bastet* Inszenierung, *Nyktophobie oder Mephistos später Gruß an Faust* wurde leblosen Gegenständen eine agierende Funktion zugewiesen. So stellte die hohe hölzerne Stehleiter sowohl Bühnenbild als auch Tanzpartnerin des Spielers dar. Ähnlich ambivalent kamen in den Inszenierungen *Die Verwandlung*, *Lena und Lena* und *Jedermann oder die Einladung zum Essen* unterschiedliche Gegenstände zum Einsatz, die mitunter als Partnerersatz fungierten – so etwa die etwas überdimensionierte Sackpuppe als Leonce in der Adaption *Lena und Lena*.

³⁴ Vgl. Puchianu 2016, S.73 f.

vorbei...und keinerlei Gesang, nicht einmal der leiseste...man kann nicht einfach singen...man sagt, jetzt ist es Zeit, jetzt oder nie...und man kann nicht...³⁵

In Winnies Fall ist der Gesang, für den es ihrer Meinung nach zu früh sei, am Ende der Schwanensang ihrer Weiblichkeit, während Willies erotisch konnotierter Tanz den Schwanengesang, oder besser den Schwanentanz darstellt, durch den er seine unterdrückte Männlichkeit gleichermaßen durchsetzt, auslebt und schließlich lautstark aushaucht. Die Endszene zeigt die Protagonisten mit verkehrten Rollen: Willie hängt kopfüber aus dem Erdhügelloch heraus und Winnie windet sich im weißen Tuschlauch. Die leblosen Behältnisse haben die Fleischkörper fest im Griff.

Der Körper als kollagerter Text – *Hades. Carpatesca cum figuris*.

Die Idee zu einer szenischen Umsetzung des Erzähltextes *Hades* von Joachim Wittstock³⁶ implizierte weit mehr als nur den üblichen Vorgang einer Dramatisierung im Sinne, dass der epische Text in das Format eines Drehbuches umgeschrieben und mit verteilten Rollen auf der Bühne gespielt worden wäre. Es ging uns vielmehr darum, den Erzähltext an sich als Körper auf die Bühne zu verorten. Das konnte zum einen dadurch verwirklicht werden, dass der Autor selbst, Joachim Wittstock, als reale Person auf der Bühne präsent war und Teile seines Textes las. Zum andern, wurde dem ursprünglichen Text ein zweiter als körperliche (Ko)Präsenz vorangestellt. Es handelt sich um einen wenig beachteten Gedichttext Joachim Wittstocks aus den frühen 1980er Jahren, der überaus ausdrucksstark eine absurde aber durchaus reale Situation Schreibender während der kommunistischen Diktatur in Rumänien festhält: Dem Text *reklame für die tastatur der schreibmaschine*³⁷ wird in unserer Inszenierung die Funktion eines performativen Körpers zugeschrieben, um erstens einen konkreten sozio-politischen Rahmen abzustecken und zweitens um die bevorstehende Überfahrt in die vom Titel der Inszenierung in Aussicht gestellte Unterwelt authentisch vorzubereiten und zu ermöglichen.³⁸ Am Ende der Inszenierung rückt der Text ein zweites Mal in den Vordergrund, er

³⁵ Ebd., S. 130.

³⁶ Vgl. Wittstock, Joachim: *Hades*. In: *Scherenschnitt. Beschreibungen, Phantasien, Auskünfte*. Hermannstadt/Sibiu 2002, S. 116-131.

³⁷ Wittstock, Joachim: *Reklame für die Tastatur der Schreibmaschine*. In: *Mondphasenubr. Worte in gebundener und ungebundener Rede*. Cluj-Napoca 1983, S.57.

³⁸ Vgl. Puchianu, Carmen Elisabeth: Joachim Wittstocks Erzählung *Hades* und ihre szenische Umsetzung als *Carpatesca cum figuris*. In: *KBzGF* 20/2020, S. 23 f.

konkretisiert oder besser verkörpert sich durch das Eintippen der Zeilen in die mechanische Schreibmaschine und durch die kontrapunktische Bewegung der Spieler auf der Bühne, die mit einer apotheotischen Rückwärtsbewegung in den Zusammenbruch führt. Jede Bewegung, jeder Körper, jeder Text sträubt sich gegen den Tod und fällt gerade dadurch dem Tod anheim. Da sich dieser Tod allerdings auf dem Theater ereignet, birgt er die ebenso reale wie virtuelle Möglichkeit einer Wiederkehr.

Statt eines Fazits

Unsere Aufführungsanalysen illustrieren Movers und Ziel des Theatermachens: das Ringen mit dem Bewusstsein der menschlichen Endlich- und Sterblichkeit. Indem man auf der Bühne bewegte und starre Körper in performative Interaktion versetzt, verkörpert sich auf der Bühne der Abglanz des Lebens, mit anderen Worten, es verkörpert sich die Illusion, die das Theater als Domäne des Todes zur Schau stellt³⁹. Denn das Theater lebt von der Ambivalenz des Bewegten und des Starren, des Lebendigen und des Toten und öffnet sich so dem Unsichtbaren, das nichts anderes als eine Approximation des Todes zu sein scheint.⁴⁰

Theatermacher nutzen diese Ambivalenz, sodass heute sogar von einem regelrechten Theater des Todes gesprochen werden kann. Dieses konfrontiert einen zwar mit dem Tod im Sinne des unsichtbar Jenseitigen, präsentiert jedoch immerhin das Leben in seinem alltäglichen Haus, selbst wenn an dessen Hintertür bereits der Tod lauert.⁴¹ Unsere Inszenierungen fügen sich nahtlos in dieses Raster ein und irritieren meistens die Zuschauer am Ende jeder Aufführung, weil man nicht genau weiß, ob die Figuren an ihrem tatsächlichen Ende angelangt seien, oder ob sie das Spiel von vorne beginnen würden. Immerhin wäre das durchaus möglich, denn allein das Theater bietet einem die Chance, aus der Starre des Schattens und des Todes am Ende jeder Inszenierung als beweglicher, lebendiger Körper ins Leben zurückzukehren, das heißt, aus der Repräsentation des Körpers in seine Präsenz zurückzufinden.

Literatur

Primärliteratur

Puchianu, Carmen Elisabeth & Elekes, Robert Gabriel: Tägliche Tage. In:

³⁹ Vgl. Borie 2019, S. 135 ff.

⁴⁰ Ebd., S. 138.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 144f.

- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*. Kronstadt 2016, S.122-132.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Warten auf G. Improvisationen auf ein Thema von Samuel Beckett*. In: dies. 2016, S. 140-151.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Lena und Lena*. In: dies. 2016, S. 159-165.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Orpheus und Eurydike reloaded. Eine postmoderne Kabaretske für zwei Spieler, zwei Kommentatoren und zwei Musiker*. Unveröffentlichtes Typoskript 2016.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Orpheus und Eurydike tanzen in der Unterwelt*. Unveröffentlichtes Theaterskript 2016.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Jedermann, oder die Einladung zum Essen*. Unveröffentlichtes Typoskript 2017.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Hades. Carpatessa cum figuris*. In: *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Bd. 20/2020, S. 23-37.

Sekundärliteratur:

- Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt 1989.
- Borie, Monique: *Corp de piatră, corp de carne. Sculptură și teatru*. București 2019.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft*. Tübingen 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: *Ausgewählte Schriften*. Bukarest 1970, S. 680-731.
- Odenthal, Johannes: *Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*. Berlin 2012.
- Puchianu, Carmen: *Das Schulspiel im Deutschunterricht und außerhalb desselben. Methodisch-didaktische Erwägungen. Ein Handbuch für Deutschlehrer*. Kronstadt 1996.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Adaptionen auf den Leib geschrieben*. Kronstadt 2016.
- 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* 12/2010, S.49-56.
- Stoichiță, Victor Ieronim: *Depsre trup. Anatomii, redute, fantasma*. București 2020.

Internetquellen

- https://en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n#/media/File:Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg (Zugriff am 24.11.2020).

[https://ro.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_\(Michelangelo\)#/media/FILE:Michelangelo's_Piet%C3%A0,_St_Peter's_Basilica_\(1498%E2%80%939399\).jpg](https://ro.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_(Michelangelo)#/media/FILE:Michelangelo's_Piet%C3%A0,_St_Peter's_Basilica_(1498%E2%80%939399).jpg) (Zugriff am 24.11.2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=fXxkQ1EA3g4> (Zugriff am 01.12.2020).

<https://www.aphorismen.de/gedicht/12295> (Zugriff am 01.12.2020).

Rost, Katharina/Schrödl, Jenny: Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft. In: *Open Gender Journal* 1. 2017.8. https://www.genderopen.de/bitstream/handle/25595/442/rost_schr%C3%B6dl_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Zugriff 22.01.2020).

Die Fotografien im Text stammen aus dem Privataarchiv der Verfasserin.