

Der Ausbruch aus dem engen Bretterhaus. Von der Spielbarkeit postmodernen Theaters am Beispiel der Eigenproduktion *Nyktophobie, oder: Mephistos später Gruß an Faust*¹.

**Carmen Elisabeth PUCHIANU
Braşov/Kronstadt**

Abstract: The paper aims at pointing out some characteristics of postmodern theatre, starting from the fact that, theatre no longer favors the traditional concept of the Aristotelian drama, but tends to a mixture of discourses, of verbal and non verbal types of communication, as well as of interdisciplinary, inter-cultural and intertextual means of expression.

Theoretical considerations are followed by the analysis of: the play *Nyktophobie, oder: Mephistos später Gruß an Faust* (Fear of the Dark, or Mephisto's Belated Greetings to Faustus), an adaptation by C.E. Puchianu and R.G. Elekes, known as *Duo Bastet*. The analysis points out some didactic aspects of drama and theatre as well.

Keywords: postmodern theatre, adaptation, discourse, improvisation.

Präambel

Vorliegender Beitrag zielt nicht auf eine Lösung der Dilemmata eine einheitliche Theorie des postmodernen Theaters betreffend ab; viel mehr will er als *pro Domo* Manifest einer Theater-Amateurin, oder besser: Theater-Liebhaberin verstanden werden, die sich der

¹ Es handelt sich um das Ein-Mann-Improvisationsstück des Kronstädter Theaterduos *Bastet* (Robert Gabriel Elekes und Carmen Elisabeth Puchianu), das am 28.03. 2009 auf der Bühne der Redoute in Kronstadt uraufgeführt und im Zeitraum Mai 2009 – April 2010 in Orawitza, Temeswar, Hermannstadt, Pecs, Gyönk und Wien gespielt wurde.

Valenzen dieses von seinen Anfängen an etwas anrühigen, stets auf Disputation und Herausforderung ausgerichteten Kunstmediums bedient und davon, sowohl im künstlerisch Kreativen, als auch im didaktisch Bildenden Gebrauch macht.

Nicht zufällig schicken wir unseren Überlegungen folgende Verse aus Goethes *Vorspiel auf dem Theater* voraus, darin Goethe in künstlerischer Weitsicht die „incommensurable“ Natur nicht nur seines *Faust*, sondern der Theaterkunst schlechthin zusammenfasst, denn spätestens seit der grandiosen *Faust*-Inszenierung anlässlich der Expo 2000 in Hannover dürfte auch den größten Zweiflern klar geworden sein, wie avantgardistisch und, wie wir meinen, postmodern das Goethesche Theaterkonzept in Wirklichkeit ist:

Ihr wisst, auf unsern deutschen Bühnen
 Probiert ein jeder, was er mag;
 Drum schonet mir an diesem Tag
 Prospekte nicht und nicht Maschinen.
 Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
 Die Sterne dürft ihr verschwenden;
 An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
 An Tier und Vögeln fehlt es nicht.
 So schreitet in dem engen Bretterhaus
 Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
 Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
 Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.²

Einige Wesenszüge des postmodernen Theaters

Wir assoziieren das postmoderne Theater mit einem grundsätzlichen Paradigmenwechsel, der für eine praktische Umsetzung des Theaterkonzepts auf der Bühne ebenso relevant ist wie für eine theoretische und sogar eine didaktische Diskussion: Theater und Drama stehen einander als zwei unterschiedliche Dinge gegenüber; gleichzeitig aber schließen sie sich zu einem Gesamtkorpus

² Johann Wolfgang Goethe: *Faust, der Tragödie erster Teil. Vorspiel auf dem Theater*. V. 231-242.

zusammen. Daher unterscheiden wir zwischen dem „Gemachten“ und dem „Getanen“, d.h. zwischen dem vorgegeben Textuellen/Sprachlichen und dessen faktischer/ körperlicher Darstellung/Umsetzung auf einer Bühne. Ersteres gilt hauptsächlich dem Leser, dementsprechend einer mittelbaren oder vermittelten Rezeption, Letzteres gilt dem Zuschauer, und einer wesentlich unmittelbaren oder unvermittelten Rezeption.

Primäres Element des Theaters ist u. E. nicht allein der Text bzw. die vom Autor sprachlich intendierte und formulierte Suggestion von Handlung als „Naturnachahmung“, wie es die Aristotelische Theatertheorie verbürgt und überliefert. Vielmehr steht das Handwerkliche, das Performative im Mittelpunkt des Theaters, und dazu gehört zuallererst das gesamte Arsenal körperlicher Ausdrucksmittel, die Spieler und Spielleiter einsetzen, um eine Geschichte szenisch darzustellen.

Das postmoderne Theater entspricht in höchstem Maß dem Bedürfnis nach *Performance*, woran eine gewisse Schizophrenie der Theaterkunst erkennbar wird: Sie ist nämlich Illusion und Wirklichkeit in einem, und was uns in dieser Kunst vorgeführt wird, sind fiktive Figuren und reale Körper zugleich, die vor den Augen der Zuschauer Identitäten annehmen und ablegen, die sich und die Welt (selbst)reflektierend bloßstellen und neu verhüllen, um wieder neue Identitäten und Formen zu repräsentieren, sie bloßzustellen und wieder zu verhüllen, usw.

Provokation und Reiz dieses Theaters besteht in der Sichtbarmachung des Theatergetriebes und dessen faszinierendes Pendeln zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit, sowie im Offenlegen der immensen körperlichen Anstrengung jedes Spielers während des Agierens auf der Bühne. Das postmoderne Theater offenbart sich einem als Zusammenspiel sämtlicher Sinne beispielsweise in der Vergegenwärtigung von Körpergerüchen, Körperverrenkungen oder im Extremfall körperlicher Leiden/Schmerzen.

Am Beispiel der Eigenproduktion *Nyktophobie, oder Mephistos später Gruß an Faust* lässt sich aufzeigen, inwieweit Spieler und Zuschauer dieser theatralischen Sinnlichkeit bewusst gemacht und

in den Bann der oben genannten Dualität der Performance gezogen werden.

Das Stück beginnt mit einem *Vorspiel auf dem Theater*, dessen Protagonisten unsichtbar bleiben, jedoch an ihren Stimmen unschwer als reale Personen (Spieler und Spielleiterin) erkannt werden können. Der Text ertönt sozusagen hinter den Kulissen und gibt Sequenzen einer realen Theaterprobe wieder. Auf diese Weise wird sich der Zuschauer bereits der Theatralität der Situation bewusst, fühlt sich ins Theatergeschehen impliziert und empfindet zugleich eine erste Be- und Verfremdung. Die erste Szene führt ihm dann einen unerwartet greisen Faust vor Augen, der in zerschlagenem Schlafanzug und mit übertrieben langsamen und tatrigen Bewegungen zunächst eine Klomuschel, danach weitere alltägliche Haushaltsgegenstände (Pfanne, Teekanne, Waschschüssel) auf die Bühne bringt, um schließlich über Konstipation zu klagen und in die größte Verwirrung zu geraten vor lauter Furcht vor der Dunkelheit, die ihn beinahe schon körperlich bedrängt. Der erste Monolog des Faust wird auf eine Quintessenz reduziert und auf die postmoderne Situation des sich inszenierenden Spielers angepasst:

Habe nun, ach! Philosophie,
 Juristerei und Medizin,
 und leider auch Th... Th...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!
 Und die ganze beschissene Konstipation!
 Das krieg ich nicht in den Schädel hinein,
 Schwammerlkopf, bekloppter!

Faustens Dilemma löst sich in einem epileptischen Anfall, der förmlich zur Spaltung der Figur führt, so dass das andere Ich, jener

Teil der Kraft, „die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ zu Tage tritt.

Unterschiedliche Publikumsreaktionen und –kommentare bezeugen beispielsweise eine tiefe Beklommenheit angesichts der physischen Anstrengungen des Darstellers, der bald als alter, resignierter und etwas tattriger Faust, bald als sinnlich verführerischer Mephisto das Bühnengeschehen voran treibt. Schweißgeruch mischt sich dabei mit dem Geruch von Staub und jenem von Räucherwurst aus der Dose, die der Greis in der ersten Szene zu verzehren versucht. Die wenigen Requisiten des Spielers werden in den Sinnestaumel des Theaters mit einbezogen: So verkörpert die als Mittelpunkt „agierende“ Stehleiter zum Beispiel sowohl Faustens eigenes Bestreben nach höherer Erkenntnis als auch sein mephistophelisch erotisches Begehren nach dem ewig Weiblichen, bzw. stellt sie gleichermaßen den engen Lebensraum des resignierten, von Phobien geplagten Faust dar, wie das Element des zügellosen mephistophelischen Geistes. Auf der Leiter findet Mephistos Lockspiel statt, das Faust die Welt vornehmlich der Sinnlichkeit vorführen soll, und darunter findet am Ende Faustens Ernüchterung und Selbstkasteiung statt bzw. sein Sturz in das apokalyptische Dunkel des Finales. Was bleibt, ist ein schmaler Lichtschein aus der Klamuschel und das Gestammel der Spielleiterin aus dem Ab- oder Jenseits:

Alles Vergängliche
ist...ist...nur ein Gl... Gleichnis,
das Unzu...Unzulängliche,
h...h...hier wird's Er...Er...Ereignis,
das Unbesch...besch...besch...reibl...
hier wird's get...get...getan,
das ewig Weib... wig... weib... wig

Das hier besprochene Ein-Mann-Improvisationsstücks *Nyktophobie* verdeutlicht des Weiteren, dass das postmoderne Theater längst nicht mehr von Komödie und Tragödie im Sinn des aristotelischen Theaterkanons spricht und sich nicht nur Theater nennt: Es bevorzugt ganz allgemein den Begriff Stück, darin sich vieles

mischt, und sich selbst bezeichnet es mit Termini wie Körper-, Tanz- und Improvisationstheater, *stand up comedy*, *open theatre* oder *body art*³. Damit wird signalisiert, dass man sich von dem kanonischen, dem literarischen Theater distanziert hat und längst in Bereiche des Hybriden, der intertextuellen, interkulturellen und intermedialen Mischungen vorgedrungen ist.

Der szenische Zusammenhang unserer Inszenierung geht nicht zuletzt aus der engen Verknüpfung zwischen Körper- und Tanztheater sowie aus dem ausgeklügelten Zusammenspiel von szenischer Handlung und musikalischem bzw. klanglichem Hintergrund hervor. Das Herzstück der Inszenierung besteht aus einer dreiteiligen Tanzsequenz, darin die geballte Erotik der bei Goethe hinter die Kulissen verorteten Liebesszene zwischen Faust und Gretchen enthalten ist und im tänzerischen Spiel des Darstellers mit und um die Leiter veranschaulicht wird.

Es war anfangs davon die Rede, dass im Theater ein Getanes und ein Gemachtes miteinander in Verbindung gebracht werden müssen und dass im postmodernen Theater dem Getanen offenbar mehr Wichtigkeit eingeräumt wird als dem Gemachten, nämlich dem geschriebenen Text. Eine wichtige Konsequenz davon ist, dass sich der Spieler verschiedener Diskurse bedient, die nicht ausschließlich der verbalen Kommunikation entlehnt werden. Ausdrucksmöglichkeiten der nonverbalen Kommunikation - Gesten, Grimassen, Körperhaltungen, usw. - kommen verstärkt zum Einsatz.

Sprachlich bedient der Spieler sich verschiedenster Diskurse, die ihm grundsätzlich nicht eigen sind; das bedeutet, dass er aus einem Idiom ins nächste überwechselt um so auf die Theatralität seines Agierens aufmerksam zu machen und darauf, dass er eine oder gar mehr als nur eine Rolle spielt. Das, was Brecht in seiner Verfremdungstheorie in Bezug auf das Schau-Spielen verschwebte, kann im Grunde erst in dieser postmodernen Theater- und Spiel-

³ Vgl. Philip Auslander: *Postmodernism und Performance*. In: *The Cambridge Companion To Postmodernism* (hrsg. v. Steven Connor), Cambridge University Press 2004, S. 110

auffassung durchgeführt werden, indem der Spieler gleichzeitig in und neben der Rolle steht, oder anders: indem der Spieler er selbst und seine zu spielende Rolle ist.

In unserer *Faust*-Adaption werden dem Protagonisten nicht nur die beiden gegensätzlichen Diskurse des alten Faust und des hysterischen Mephisto zugewiesen, ihm wird sogar der weibliche Diskurs des liebeskranken Gretchens übertragen: In der vorletzten Szene (unter dem Titel *Dance diabolique, oder: Meine Ruh ist hin*) rezitiert „Mephausto“ einen Part, der von Goethe Margarethe vorbehalten ist, so dass das sinnlich erotische Erlebnis in unserer Inszenierung auf der parodistischen Austauschbarkeit des Männlichen und Weiblichen basiert.

Das Konzept des Ein-Mann-Stückes kommt u. E. dieser besonders Eigenart des postmodernen Theaters auch dadurch entgegen, dass der Spieler sich schlussendlich mehr im Monolog als im Dialog ergeht. Man kann in diesem Fall, wie wir meinen, sogar von einem autobiografischen Monologieren und einem ebensolchen Agieren sprechen.

Bereits der Titel unserer Inszenierung *Nyktophobie* enthält einen sehr konkreten (auto)biografischen Bezug, der allerdings vermittels des für viele eher unverständlichen Fremdwortes verfremdet wurde: Der Spieler stellt nicht nur ein frühes Kindheits-trauma (Angst vor der Dunkelheit) als Furcht einflößende Obsession des alten Faust auf der Bühne dar, er bezweckt letztendlich so etwas wie eine Selbsttherapierung durch das gesamte Theaterspiel. Indem er solches tut, zieht er sein Publikum in seinen Bann, exponiert seine eigenen Ängste, die sich allerdings bald auch als Ängste des Publikums entpuppen (können), so dass man den Eindruck gewinnt, man verfolge das eigene Selbst auf der Bühne; manche wenden entsetzt oder gar empört den Blick ab und verlassen (vielleicht) sogar den Saal unter dem Vorwand, die *Performance* entspreche keineswegs den Erwartungen, die sie an das übliche Unterhaltungstheater knüpfen. Es erübrigt sich zu sagen, dass eine solche Erwartungshaltung des Publikums kaum dem postmodernen Theater entspricht.

Der Vorstoß des postmodernen Theaters in den Germanistikunterricht

Das Paradigma des postmodernen Theaters, wie wir es verstehen, liefert eine gute Grundlage für didaktische Ansätze im gegenwärtigen Germanistikunterricht an einigen Universitäten der erweiterten EU, wie im Weiteren skizziert werden soll.

Im gegenwärtigen Kontext eines auf drei Jahre verkürzten Germanistikstudiums, noch dazu unter dem Zeichen großer Heterogenität die Sprachkompetenzen von Studierenden betreffend, verlagert sich der Schwerpunkt der didaktisch theoretischen Diskussion um Theater und Drama notgedrungen vom Text, also von dem Gemachten, auf das Getane, so dass nun auch im Unterricht dem Performativen eine deutlich größere Rolle beigemessen werden kann und muss⁴. Das szenische Spiel und ausgehend davon das szenische Lernen⁵ kommt u. E. den Studierenden entgegen, wenn es darum geht, sich interpretatorisch einen Text in einer ihnen wenig(er) bekannten Sprache anzueignen, ihn zu entschlüsseln, zu verstehen und kritisch zu werten.

Theaterspezifische Übungen für Schauspieler und Spielleiter (vgl. Boal, u.a.) können Studierende mit mehr oder weniger gravierenden Sprachhemmungen motivieren, sich trotzdem einigermaßen unbefangen(er) mit literarischen Texten zu befassen⁶. Auf diese Weise können nicht nur Hemmungen im Umgang mit Sprache und Text abgebaut werden. Nebenher entwickeln Studierende eine ausgeprägte(re) Gruppenzugehörigkeit, ein prä-

⁴ Zusätzlich kann das Lesen von Stücken erfolgreich durch das Vorspielen von Theateraufzeichnungen und gelegentlichen Theaterbesuchen ersetzt werden.

⁵ Vgl. Meißner, Josef (2006): *Szenisches Lernen*. In: Carmen E. Puchianu (Hg.) *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*. Bd.8. Kronstadt: Aldus, S. 145-150.

⁶ Die Methode gilt im übrigen auch für den Umgang mit nicht theatralischen/dramatischen Texten. Hierzu vgl. Puchianu: (2007): Das darstellende Spiel im Germanistikunterricht. Auswertung eines Unterrichtsprojekts an der Kronstädter Philologischen Fakultät. In: Carmen E. Puchianu (Hg.) *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*. Bd. 9, Kronstadt: Aldus, S.39-57.

nante(re)s Selbstwertgefühl und erwerben schließlich neue, bessere Sprachkompetenzen, dies alles immer vorausgesetzt, dass Studierende und Lehrende gleichermaßen bereit sind, die Unterrichtssituation sozusagen als eine virtuell theatralische Situation aufzufassen und sich darauf kognitiv und kreativ einzulassen.

Den realen Vorstoß des postmodernen Theaters in den Unterricht ermöglicht u. E. gerade die Tendenz dieses Theaters zu hybriden Formen bzw. zu Adaptionen, Parodierungen und nicht zuletzt zum Regietheater. Letzteres bildet in Kombination mit dem Improvisationstheater die Grundlage des von uns praktizierten Theaters ebenso wie des eingesetzten Didaktisierungsansatzes⁷.

Unter Improvisation verstehen wir eine ebenso spontane wie geplante bzw. einstudierte und geprobte Reaktion von Individuen auf eine gegebene Situation – ganz gleich, ob es sich um eine faktische, reale oder um eine literarische Vorgabe/Vorlage handelt.

Der Sinn der Improvisation liegt für uns in der kreativen Neu- und/oder Umgestaltung der Vorlage durch die Studierenden. Improvisation vereinbart (Körper)Sprache, Gestik, Mimik, Körperhaltung und Bewegung. Nicht zuletzt lebt die Improvisation von der vorhandenen Gruppendynamik, von der Abstimmung der einzelnen Individuen in der Gruppe auf einander, und nicht zuletzt von der maximalen Konzentration jedes Einzelnen auf das Ganze und auf sich selbst. Der Einzelne zählt als eigenständige Entität,

⁷ Das erste größere Projekt, das aus unsern Bemühungen hervorgegangen ist, war eine Szenenkollage mit dem Titel *Traumgesichte. Improvisationen in bewegten und in Standbildern* (2006). Die Kollage ist auf Grund von Adaption und szenischer Umsetzung einiger lyrischer und epischer Texte im Unterricht mit Studierenden der Germanistik (Zweifach) entstanden. Das Projekt ermöglichte die Entstehung einer Studententheater AG (*Die Gruppe*), die 2007 eine größere Eigenproduktion im Stil des Improvisationstheaters unter dem Titel *Warten auf G.* auf die Bühne bringen und damit einige Gastspiele in Rumänien und in Deutschland bestreiten konnte. *Die Gruppe* besteht weiterhin in wechselnder Zusammensetzung (allerdings nie aus mehr als sechs SpielerInnen) an der Philologischen Fakultät. Ihre vorläufig letzte Produktion, *Die Verwandlung. Eine Kafka Kollage in sechs Bildern*, wurde am 15.04. 2010 im Rahmen der XIII. Internationalen Tagung Kronstädter Germanistik gezeigt.

aber er zählt vor allem als Teil des Gesamten. Die Theaterfiguren zeichnen sich durch die Individualität ihrer SpielerInnen aus, sie tragen deren Charakterzüge und Eigenheiten, markieren deren hervorstechende Begabungen und sind trotzdem anonym und stehen einfach für Jedermann. Deswegen sind sie barfußig und tragen immer die gleichen Kostüme⁸, auch werden sie meist durch Zahlen identifiziert. In unserem Theaterkonzept sind Figuren zwar austauschbar und erwecken manchmal den Eindruck, sie wären geschlechtslos, sozusagen Unisex-Figuren, aber sie sind unverzichtbar, denn sie sind der Grund allen theatralischen Agierens!

Neben der Improvisation messen wir der Adaption eine sehr wichtige Rolle zu, sowohl in der theatralischen Beschäftigung als Amateurtheatermacherin⁹ als auch im Unterricht. Wir fassen die Adaption als Form kreativer Parodierung von bereits Vorgegebenem auf und nehmen uns ein Höchstmaß an künstlerischer Narrenfreiheit, was Regieführung und szenische bzw. schauspielerische Darstellung angeht¹⁰.

Es wäre verfehlt zu glauben, dass im Unterricht vollständige Stücke zu entstehen haben, oder dass die Methode dazu führt, Schauspieler und/oder Regisseure auszubilden. Zweck und Ziel der Sache ist es, im besten Fall kurze Sequenzen zustande zu bringen, die es den Studierenden leichter machen, an den Gesamttext heranzutreten. Mit anderen Worten, ermöglicht unsere textproduktive Annäherungsmethode jene im Unterricht angestrebte Text-

⁸ Eine weiße Einheitskleidung, bestehend aus T-Shirt und Dreiviertelhose.

⁹ In diesem Zusammenhang erinnern wir an das Kontrastprogramm *Marmor-kuchen zum Kaffee. Musikalisch literarische Parodien*. (2008 uraufgeführt; letzte Aufführung am 24.05.2010 in Kronstadt), ebenso an *Stühle für den neuen Mieter*, gespielt von Duo Bastet (Puchianu und Elekes), sehr frei nach Ionesco mit Gedichteinlagen von C.E. Puchianu und L. Jaslowitz (uraufgeführt am 9.05.2010 im Alten Theater, Orawitza).

¹⁰ Philip Auslander spricht in diesem Zusammenhang von *devised performance* oder *group performance* als Alternative für das sogenannte Skript - Theater. (vgl. *Postmodernism und Performance*. In: *The Cambridge Companion to Postmodernism* (hrsg. v. Steven Connor), Cambridge University Press 2004, S. 109 f.

rezeption, die zumindest bis vor kurzem auch in Rumänien vor allem im DaM Unterricht auf Grund höherer Sprachkompetenzen selbstverständlich war.

Der Ausbruch aus dem engen Bretterhaus

Am Ende ist zu hinterfragen, welche Funktion die Bühne in unserm Konzept hat. Aus theatergeschichtlicher Sicht stellt die Bühne das eigentliche Medium des Theaters dar. Das heißt, das Theater kann sich erst richtig entfalten, nachdem die Bühne erfunden wurde.

Die Bühne ist u. E. ebenso Artefakt, also ein Künstliches, wie ein Fakt, ein Natürliches, darauf Illusion und Wirklichkeit eins und un-eins sind! Sie ist der Präsentierteller, auf dem der Agierende sein Innerstes nach außen kehrt, auf dem er sich verwandelt und sich wiederum bloßstellt, um sich selbst und andere zu belehren und zu unterhalten. Und sie ist ebenso das Abbild der Welt für das Publikum, das im Saal, im Amphitheater oder direkt auf der Bühne sitzt, um zuschauend etwas zu erleben.

Für uns ist die Bühne eine leere Fläche, die dem theatralischen Anliegen dient bzw. die diesem dienlich gemacht wird. Diese leere Fläche kann eine echte Theaterbühne, ein Unterrichtsraum, ein Innenhof, eine kleine Kapelle oder eine Kneipe sein, denn in jedem dieser Fälle ist sie das Universum an sich. Dementsprechend, verzichtet der postmoderne Theatermacher auf unnötiges Theaterbrimborium und setzt auf die Effektivität minimalistischer Theatereffekte¹¹.

Am Ende bewahrheitet sich Shakespeares Welt-Theater-Metapher ebenso wie Goethes Aussage am Ende des *Vorspiels auf dem Theater* das enge Bretterhaus betreffend: Welt und Bühne werden verfremdet und dadurch austauschbar.

¹¹ In *Warten auf G.* wurden außer einem hölzernen Kleiderständer, einem roten Strick und einem Roller keinerlei Requisiten oder Bühnengegenstände benutzt; in *Nyktophobie* beschränkte man sich auf eine 3m hohe Stehleiter, eine Klomuschel und weitere drei Haushaltsgegenstände, während in der Kafka-Kollage drei Stühle, Trillerpfeifen und aus Klebeband geformte Gliedmaßen zum Einsatz kommen.

Eingesehene Literatur:

1. Auslander, Philip: *Postmodernism und Performance*. In: *The Cambridge Companion to Postmodernism* (hrsg. v. Steven Connor), Cambridge University Press 2004, S.97-115.
2. Connor, Steven: *Postmodernism and Literature*. In: *The Cambridge Companion To Postmodernism* (hrsg. v. Steven Connor), Cambridge University Press 2004, S. 62-81.
3. Filipowicz, Halina: *Performing Bodies, Performing Mickiewicz: Drama as Problem in Performance Studies*. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 43, No. 1 (Spring, 1999), S. 1-18 Published by: American Association of Teachers of Slavic and East European Languages Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/309902> Abgerufen: 18/03/2010 04:45.
4. Freedman, Barbara: *Pedagogy, Psychoanalysis, Theatre: Interrogating the Scene of Learning*. In: *Shakespeare Quarterly*, Vol. 41, Nr. 2 (Spring, 1990) S. 174-186. Folger Shakespeare Library in association with George Washington University. URL: <http://www.jstor.org/stable/2870447> Abgerufen: 25.02.2010. 6:36.
5. Vera, Dusya und Crossan, Mary: *Improvisation and Innovative Performance in Teams*. In: *Organization Science*, Vol. 16, No. 3 (May – Jun., 2005), S. 203-224 Published by: INFORMS Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25145963> Abgerufen: 18/03/2010 07:56.

Weiterführende Literatur

1. Boal, Augusto (1986): *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
2. Christ, Eugen (Hrsg.) (2008): *Schule und Theater – eine Symbiose. Theaterpädagogische Ansätze im Unterricht*. Stuttgart: Donauschwäbische Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg.
3. Puchianu, Carmen (1996): *Das Schulspiel im Deutschunterricht und außerhalb des selben. Ein Handbuch für Deutschlehrer*. Kronstadt: Aldus.
4. Schau, Albrecht (1996): *Szenisches Interpretieren. Ein literaturdidaktisches Handbuch*. Stuttgart: Klett.
5. Scheller, Ingo (1998): *Szenisches Spiel. Handbuch für die pädagogische Praxis*. Berlin: Cornelsen.