

Fremd- und Selbstdarstellung in der Inszenierung „Pflegefall“ von C. E. Puchianu und R. G. Elekes

Carmen E. PUCHIANU

Doz.Dr. Transilvania-Universität Kronstadt/Braşov.

E-mail: carmenelisabethp@yahoo.de

Abstract: The article aims at discussing the play *Pflegefall* (*Nursing Case*) by C.E. Puchianu and R. G. Elekes from the point of view of an obvious interrelation between real and fictional self as a result of stage performance. The author focusses on some specific means of dealing with the self and the other such as auto-fiction and travesty.

Keywords: auto-fiction, care for the self, nursing case, travesty

Das Selbst als Gegenstand der Sorge und der (Auto-) Fiktion

Der Impetus zur schöpferischen Äußerung geht stets von einer verborgenen Kümmeris, einer seelischen Leere, einer Unbefriedigtheit oder einem Verlust des Selbst aus. Das bedeutet, dass ein wesentlicher Grund der entsprechenden Äußerung in der Sorge um das Selbst¹ wurzelt. Daraus erwachsen Strategien, oder, um mit Michel Foucault zu sprechen, „Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer, eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen Zustand des Glücks, der Reinheit,

¹ Vgl. Foucault, Michel (2007): *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt, a.M.: Suhrkamp, p. 253-279; p. 287 – 317

der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“² Foucault bezieht sich in diesem Zusammenhang vor allem auf *hypomnemata*³: Aufzeichnung in Tagebuch- oder Briefform, denen wir jede andere Form literarischer und künstlerischer Selbstdarstellung hinzugesellen.

Was Philippe Forest mit Bezug auf den Roman und dessen Verbindung zum Realen und dem (Autoren) Ich thesenhaft formuliert,⁴ trifft u. E. auch auf andere Ausdrucksformen der Literatur zu, die aus Sorge um das Selbst als Erinnerungsformen der Selbstdarstellung entstehen. Der Ursprung einer solchen Literatur liegt, so Forest, sozusagen im Grab:

Orice autobiografie se scrie din fundul coșciugului.[...] Ea presupune desăvârșirea vieții și privirea aruncată retrospectiv asupra totalității scurse a unui destin. Singur „Romanul Eului” – când îl gândește scriitorul-fantomă – ia moartea ca punct de plecare și desfășoară, pornind de la ea, orizontul mereu deplasat al unui viitor incert. În mod classic, poetul psihopomp coboară întotdeauna în lumea morților ca să găsească acolo material operei sale, transformând în cant tăcerea sufletelor dispărute. Mai modest, mai insolit, romancierul-fantomă urmează drumul invers și revine către cei vii.⁵

Forest spricht über die verschiedenen Möglichkeiten selbstbiografischer (Roman-) Literatur und unterscheidet theoretisch zwischen Ego-Literatur, Autofiktion und Heterografie.⁶ Das Ich fungiere als Gegenstand/Objekt der Ego-Literatur, es stelle für sie jene Realität dar, die im Text dargestellt sei, während die Autofiktion das Ich immer noch als ihren Gegenstand betrachte, es aber als fiktionale Realität auffasse. In der Heterografie, so Forest, mutiere schließlich das Ich zum Subjekt der *Ecriture*.⁷

² Foucault, S. 289

³ ebenda

⁴ Forest, Philippe: *Romanul, realul și alte eseuri*. (in der Übersetzung von Ioan Pop-Curșeu). Cluj Napoca, 2008

⁵ Ebd. S. 99

⁶ Ebd. S. 105 f.

⁷ Vgl. Forest, S. 105 f.

Allerdings sind diese drei Möglichkeiten der Selbstdarstellung weder als chronologisch verbindliche Etappen selbstdarstellerischen Schreibens, noch als hermetisch abgegrenzte Bereiche zu verstehen. Das Auftreten des Selbst und seine literarische Wiederkunft setzen seine Inszenierung in der doppelten Anbindung des Ich an das Erlebte und an das Virtuelle oder Fiktive voraus⁸.

Cel care scrie nu este cel care trăiește. Visul de a reconcilia aceste două experiențe explică, fără îndoială, ;puternica fascinație pe care o exercită literatura Eului. Presimțind aporia pe care se sprijină, proiectul autobiografic implică în mod obișnuit că, dacă ar fi reunite condițiile ideale de transparență, opera ar putea să devină oglinda veridică a vieții. Dar cine-și scrie viața și-o constituie fatalmente în ficțiune. Chiar când se pune pe sine însuși în scenă, scriitorul nu poate ignora că un dublu de hârtie e cel pe care-l trimite în numele său în teatrul textului.⁹

Forest veranschaulicht hier das überaus reizvolle und doch so verwirrende Wechselspiel zwischen realem und fiktivem Selbst, zwischen Identität und Alterität, zwischen Eigenem und Fremdem, auf das sich Künstler und ihr Publikum einlassen müssen, sobald sie sich alle im Kunstwerk gegenüberstehen. Und beide Seiten werden sich dessen bewusst sein, dass im Werk bestimmte Dissimulationstechniken zum Einsatz kommen, die der eingangs zitierten Sorge um das eigene Selbst entspringen. Denn über die wiederkehrende Sorge um das Selbst und über die Beschäftigung mit dem Selbst findet die Bezugnahme zum Fremden als Gegenstand der Fiktion statt.

⁸ Vgl. Forest, S.105: “[...] experiența spectrală a Eului și a “revenirii” sale presupune întotdeauna punerea în scenă a eului în dicțiunea dublă a trăirii și a virtualului.”

⁹ Forest, S. 109

Das Selbst als inszenierter Pflegefall

Das Stück *Pflegefall* von Carmen Elisabeth Puchianu und Robert Gabriel Elekes nimmt im Kontext der bisherigen Theatertätigkeit des „DUO-BASTET“-Spielensembles eine Sonderstellung ein, da es das erste eigene Stück des deutschsprachigen Ensembles darstellt. Das Stück entstand aus dem Bedürfnis nach drei Adaptionen, in denen der Tenor des absurden Theaters das jeweilige Inszenierungskonzept beherrscht hatte, eine vollkommen eigene Theaterproduktion auf die Bühne zu bringen und auf diese Weise das mittlerweile etablierte Konzept des Duos in Form eines Gesamtkunstwerkes umzusetzen. Beide Theatermacher haben sich in beinahe gleichen Teilen den jeweiligen Part nicht nur auf den Leib sondern aus dem Leib heraus geschrieben. Mit andern Worten: Sie haben ihr jeweiliges Selbst in den Text hineingeschrieben und in die Inszenierung hineingespielt, um sich ihm gleichzeitig wie einem Fremden gegenüberzustellen, dem Grundsatz getreu, dass der Theatermacher auf der Bühne eine Verdoppelung seiner Selbst verkörpert und zwar als agierendes Individuum und als fiktionale Rolle. Die Spielarbeit macht dieses Vexierspiel sichtbar, woraus der Genuss, der Spaß, aber auch die Irritation und die Verwirrung, die jede Inszenierung hervorruft, erwachsen. Der Freiraum der Theaterbühne bietet einem das geeignete Medium, um ein angenommenes Fremdes zur gespielten Identität werden zu lassen und so paradoxerweise das eigentliche Selbst hervorzukehren. Dies Paradoxon szenisch umzusetzen, steht im Mittelpunkt der *Pflegefall*-Inszenierung.

Bereits das Plakat weist darauf hin: Eine schwarz-weiße Fotocollage zeigt das Gesicht einer jugendlich anmutenden Person. Bei genauer Betrachtung ist zu erkennen, dass sich darin zwei unterschiedliche Gesichtshälften beinahe nahtlos zu einer Einheit zusammenfügen und mit sachlich forschendem Blick dem Betrachter entgegen starren, die eine Hälfte durch

eine Brillenlinse, die andere mit bloßem Auge. Die beiden Gesichtshälften entpuppen sich als eine weibliche und eine männliche des jeweils jüngeren Selbst der auf dem Plakat angekündigten realen Spieler. In beiden Fällen handelt es sich um halbierte Ausweis- oder Zeugnisfotos, deren gestellter Charakter immer eine unvermeidbare Künstlichkeit von Ausdruck und Haltung bewirkt und den Aufnahmen meist etwas Zweideutig-Lächerliches verleiht. Der collagierte Kopf ist einem männlichen Rumpf aufgesetzt, der seinerseits in einem Frack mit entsprechendem Hemd und Fliege steckt. Die Plakatfigur trägt eine Melone auf dem Kopf. Weitere fotografische Konterfeis der beiden Theatermacher sind zu sehen: Auf der linken Schulter der Figur – es ist die Schulter unterhalb der männlichen Gesichtshälfte – steht auf etwas wackligen Beinen das Abbild der weiblichen Darstellerin als etwa zweijähriges Mädchen, während auf der rechten Schulter unterhalb der weiblichen Gesichtshälfte deren Spielpartner als etwa Siebenjähriger zu sehen ist. Überraschend auch hier die Ähnlichkeit der Haltung

und des Gesichtsausdrucks der beiden frühen Konterfeis. Grafische Symbole verweisen auf das pathologische Substrat des Stückes.

Das Plakat, das seinerseits Realität und Fiktion zu einem Artefakt zusammenfügt, spielt auf das enge Netzwerk zwischen Eigenem und Fremden zwischen Realität und Fiktionalität an. Die angekündigten Spieler sind zu erkennen und doch gehören ihre Repräsentationen einer dem Betrachter unbekanntem





Vergangenheit, einer längst beigesetzten Zeit, also dem Grab, an. Das Plakat enthält darüber hinaus den intertextuellen Hinweis auf einen im Stück rezitierten Gedichtstext der Verfasserin¹, so-

wie auf deren Vorliebe, gelegentlich mit Frack und Fliege aufzutreten².

Beruheten die Adaptionen von „DUO BASTET“ auf einem eher kargen Bühnenbild, darin im besten Fall mit theatralisch improvisierten Mitteln eine Erderhebung³ oder die Enge eines Studierzimmers⁴ suggeriert und die Bühne an sich nicht nur als Spielraum sondern auch als Spielpartner in die jeweilige Inszenierung eingebunden wurde⁵, wird der Zuschauer dieses Mal mit einem beinahe pedantisch naturalistischen Bühnenbild konfrontiert: Ein akribisch ausgestatteter Innenraum wird sichtbar, das Zimmer einer zum Pflegefall verkommenen Schriftstellerin suggeriert eine triste Altfrauenwohnung, deren spezifisch-muffigem Geruch nach Staub und Naphtalin man förmlich zu riechen

¹ Vgl. „Entertainer Tod“ von C.E. Puchianu. Die Dichterin las das Gedicht im Rahmen der Internationalen Poesie-Biennale 2013 in Kronstadt.

² Frack, Fliege und Theaterschminke sind das Markenzeichen der von C. E. Puchianu kreierten Figur des „Konferenciers“ in den Programmen *Die fromme Helene* (Spielzeit 2010/2011) und *Telefonitis* (Spielzeit 2012/2013) mit dem Ensemble KABARETT KAKTUS, dem auch die Musiker Elena und Paul Cristian angehören. Auch eigene Lesungen hat Puchianu in solcher Aufmachung bestritten

³ Vgl. *Tägliche Tage* nach Samuel Beckett (Spielzeit 2012/13)

⁴ Vgl. *Nyktophobie oder Mephistos spatter Gruß an Faust* (Spielzeit 2009/10; 2013)

⁵ Vgl. Puchianu, C. E.: „Die Bühne als Freiraum im Kontext (postmodernen) Theatermachens“. In: Freiräume. Österreichisch-Siebenbürgische Kulturbeiträge (Hrsg. v. Verena Stross), Bd.6, Klausenburg, 2014, S. 93-104

vermeint. Ein Krankenlager, wenige Kleidungsstücke und einige Plüschtiere, ein Rohrsessel nebst einem Nachtschränchen und viele Kartons, darin die Habe der Frau verpackt worden ist, sind auf der Bühne zu sehen. Der Zufall hatte



es so gefügt, dass die Uraufführung des Stückes am 4. 4. 2014 in Kronstadt auf der Bühne des Studentenkulturhauses mit einem ins Surrealistischeweisenden Bühnenhintergrund stattfand: Ein übergroßes Transparent zeigte in vollkommen willkürlicher Anordnung zueinander zwei historische Wahrzeichen der Stadt, die Schwarze Kirche und das alte Rathaus, wodurch der Bezug zum realen Lebensraum der Spieler, sowie zum Ort des Theatergeschehens auf parodistische Weise den Zuschauern vor Augen geführt wurde.

Das Stück beginnt dort, wo die meisten Geschichten enden und zwar im Moment unheilbarer Krankheit und fortgeschrittenen Alters. Der Punkt dramatischer Fallhöhe ist längst überschritten, das Ende der Protagonistin ist absehbar, dramaturgisch gesprochen sind keine Überraschungen zu erwarten. Das Erscheinen der beiden Theaterfiguren widerlegt diese Erwartung der Zuschauer zumindest durch die Ungleichheit der beiden Agierenden: Eine hinfällige, nur schwer bewegliche Frau wird mehr gestoßen und geschoben, als dass sie selbsttätig einen Fuß vor den anderen setzt, sie ist halbseitig gelähmt und auf die Hilfe ihres jungen Pflegers angewiesen. Dieser hat im wahrsten Sinn des Wortes alle Hände voll zu tun, er muss nicht nur dafür sorgen, dass die Frau unbeschadet die Mitte der Bühne erreicht, er muss ihr behilflich sein, sich der Straßenkleidung zu entledigen und Nachthemd und Schlafrock anzulegen, um schließlich aufs

Bett gelegt zu werden. Hinter der grotesk humoristischen Gestik und Mimik der beiden Darsteller wird die erschreckende Projektion der zukünftigen Daseinsmöglichkeit sichtbar. Das am Anfang des Stückes gespielte Selbst repräsentiert für beide Spieler das Fremde, dessen Darstellung den Akteuren ungewöhnliches Agieren abverlangt. Dabei bleibt das reale Selbst beider Figuren den Zuschauern nicht verborgen: Elekes, dessen selbstdarstellerisches Agieren den ersten Teil des Stückes dominiert, präsentiert sich als Pfleger ungeschminkt und in etwas lässiger Aufmachung⁶ ohne Beigabe irgendwelchen verfremdenden Theaterzubehörs, während die Darstellerin zunächst Kleidungsstücke trägt, die sie im Verlauf des Stückes als die ihrer eigenen Mutter identifiziert. Dinge aus dem persönlichen Besitz der Spielerin stellen die greifbare Verbindung zwischen der Realität des tatsächlichen und des dargestellten Selbst dar. Dazu sind außer Fotos, Plüschtieren und Kleidungsstücken vor allem die zitierten Textauszüge aus veröffentlichten⁷ und unveröffentlichten Texten zu zählen. Direktes Verbalisieren von Geringschätzung, wenn es um Krankheit und Pflegebedürftigkeit geht, das Eingehen auf Einzelheiten psychosomatischer Störungen sind aus dem Erfahrungsbereich der Darstellerin gegriffen und finden einen ironischen Kontrapunkt in Anspielungen auf das ungleiche Spielerpaar, dessen Arbeits- und Freundschaftsbeziehung auf der Bühne immer wieder literarisiert und persifliert wird. Man gibt sich auf der Bühne gern die Blöße des realen Selbst, um dieses umso mehr theatralisch zu verfremden.

Wenn im Roman vermittelt von Bewusstseinsstrom und Introspektion das bestehende Zeit-Raum-Kontinuum durchbrochen werden kann, bedarf es auf der Bühne anderer Mittel, um etwas Vergleichbares zu bewerkstelligen: Nachdem der

⁶ Er trägt ein bedrucktes T-Shirt und Stoffhosen, dazu ganz gewöhnliche Straßenschuhe.

⁷ Vgl. Puchianu: *Der Begräbnisgänger*, Passau: Karl Stutz, 2007, S. 69-70, ebenso einige Passagen aus unveröffentlichten Tagebuchmanuskripten aus den 80er und 90er Jahren.

Pfleger das Publikum und seinen Pflegefall mit einer komödiantischen Darbietung des Gedichttextes „Entertainer Tod“ und einiger Auszüge aus dem Erzählungsband *Der Begräbnisgänger* konfrontiert hat, stößt er auf Tagebuchaufzeichnungen, die er mit immer leiser werdenden Stimme zu lesen beginnt. Dabei setzt Musik ein und der hermetisch geschlossene Raum des Zimmers tut sich ebenso langsam auf, wie sich die halbseitig Gelähmte aus ihrem Zustand heraushebt und in ihr früheres Selbst zurückfindet und zwar vermittelt einer dem Butoh-Tanz nachempfundenen Choreografie. Ganz im Sinne von Forest beschwört die mit einem Bein schon im eigenen Grab befindliche Theaterfigur ihr jüngeres Selbst daraus herauf und inszeniert dessen Wiederkunft sozusagen als Genius oder Spektrum des eigenen Selbst. Der Pfleger sitzt in sich gekehrt da, ganz im Text der Autorin verloren. Sein Selbst ist auf dem besten Weg zu einem Pflegefall zu mutieren.

Die Protagonistin unterzieht sich einer eigenartigen Travestierung und schlüpft in ihr früheres Selbst, indem sie die Hülle ihrer Hinfälligkeit in Form ihres flaschengrünen Schlafrockes einfach abwirft. So findet sie nicht nur in ihre frühere Lebensform zurück, sondern sie entdeckt auch das ihrer Aussage nach langgesuchte Kind, das sie sich immer schon gewünscht hatte, den rechten Sohn, der sich nun unter dem achtlos hingeworfenen Schlafrock verborgen hält. Mit dem Lüften des Kleidungsstückes setzt die Frau ihren Sohn in die Welt. Die zweideutige Geste kommt jener einer Denkmalenthüllung ebenso wie dem skurrilen Akt des Gebärens gleich, zumal die Protagonistin im darauf folgenden Monolog selbstironisch über Zeugung und Gebären räsoniert:

[...] von Anfang an habe ich dich gesucht, nur dich...meinen Sohn...ich weiß, was du denkst, was du sagen willst, mein Sohn ist der andere, der so genau und gründlich alles vorbereitet hat, der seine Pflicht getan hat und mir den teuren Platz dort besorgt hat, aber glaube mir, der ist es nicht. Er war mir immer schon fremd, von

Anfang an, von dem Moment an, als ich ihn aus mir herausgepresst habe, ach du hast keine Ahnung wie schrecklich das war, ich kam mir vor wie eine unreife Zitrone, aus der man keinen Tropfen herausbekommt, schon vorher war er mir fremd, vom Moment an, als ich ihn empfang, du verstehst, vom Moment als dieser widerliche Mensch ihn gezeugt hat in mir, ihn mir eingepflanzt hat, obschon... ich wollte immer ein Mädchen [...]⁸

In Anlehnung an das Theater des Absurden werden allmählich unsichtbare Dinge sichtbar, wie etwa die Spielwiese mit dem Bethaus und den drei Föhren, auf der Kindergartenkinder spielen, während die Frau ihren Partner als willenlose Marionette hin und her manipuliert, um ihm zunächst die Spiele ihrer Kindheit vorzuspielen. Dadurch überwirft sie die Ordnung der Dinge und spricht darüber, dass ihr Sohn ohne weiteres auch ein Mädchen hätte sein können, das sie „als mein kleines Konterfei an der Hand“ gerne spazieren geführt hätte. In der (Un-) Logik der Dinge unterzieht sie das wiedergefundene Kind einer notwendigen Travestierung, indem sie ihm das Kleid ihrer Mutter als Familienvermächtnis und Kleinod schenkt und es nötigt, dies auch gleich anzuziehen. Vor dem Spiegel wird sie ihren Mitspieler in ihr Mädchen verwandeln, indem sie ihn puppenhaft schminkt.

Die surrealistische Wiederkunft ihres jugendlichen Selbst vollzieht sich kasperhaft mal vor dem Publikum wie vor einer



vermeintlichen Ärztekommision, mal vor einem Spiegel: Die Spielerin streicht ihre Haare aus der Stirne und präsentiert ihren Haaransatz zur Kontrolle nach Läusen, sie streckt die Zunge heraus und zeigt Zähne und Zahnfleisch,

⁸ Puchianu und Elekes: *Pflegefall*, unveröffentlichtes Theaterskript, S. 5

dreht sich langsam um ihre eigene Achse und streckt Handflächen und Handrücken zur Begutachtung nach vorne, zwischendurch spricht sie ihren Text:

da bin ich... so sieht man sich wieder... das alte Selbst... mein altes Leben... von wegen... eigentlich muss man sagen das junge Leben, das, das man mal hatte... das junge Selbst... das, das man mal war... und jetzt wieder ist...

so sieht man sich also wieder... meine Sachen... Spielsachen... Fotos... Manuskripte... Hirngespinnste... so sieht man sich wieder...⁹

Auf diese Weise sprengt die Szene nicht nur Zeit und Raum, sie bietet der Protagonistin auch die Freiheit, sich über sich selbst und ihren stummen, beinahe willenlosen Mitspieler zu mokieren. Der Mittelteil des Stückes enthält ein Mosaik aus Rückblenden der Protagonistin: Sie inszeniert sich als spielendes Kind, als jugendlich Verliebte, als sorgende Mutter und verführerische Frau, immer darauf bedacht, ihrem Partner die eigene Jugend und fehlende Erfahrung nicht nur ironisch ins Bewusstsein zu rufen, sondern ihm diese vorzuwerfen. Eine weitere choreografische Einlage, eine parodierte Fassung eines Tangos¹⁰ suggeriert auf selbstironische Weise die sublimierte Erotik und das Wunschdenken einer Frau, die nichts mehr zu verbergen hat. Dabei wird den Zuschauern die reale Person der Spielerin stets als rational verfremdende Vermittlerin in Form von selbstreferenziellen Improvisationen vorgeführt:

SIE: (*sieht sich an, in einem Spiegel vielleicht, in Fotos, nippt am Tee*) Oh Gott, Tee, da trinke ich tatsächlich Tee... und plötzlich ist der Geschmack von Kaffee da... aus den Jahren, da Kaffee getrunken wurde und kein Tee... der Geschmack ist irgendwo unterwegs verloren gegangen... hat sich verborgen zwischen den Zeilen der Gedichte, zwischen den Zeilen der Zeit und im Alter entdeckst du

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Sarah Vaughan: *Whatever Lola Wants*. Gotan Project Remix. <https://www.youtube.com/watch?v=LU9-5suxyu0>. Zugriff: 31.01.2015

ihn wieder, vielleicht ganz unten im kleinen Zeh oder in der Spitze des kleinen Fingers, mit dessen Nagel du die Essenreste zwischen den maroden Zähnen herausfischst...an welchen Geschmack erinnerst du dich denn? ... auch dafür zu jung... Wie schnell ich altere... zu schnell...mein Geliebter...eine alte Ziege, nymphomane...oh ja, da gab es einige...viele...Lacis...Hansen und Nicus...zu viele, um mit einem zusammenbleiben zu können. Allen habe ich etwas geschenkt... alle haben etwas mitgenommen, haben etwas mitgehen lassen, haben mir etwas weggenommen...ich habe ja nie gegeizt mit Reizen...habe ihnen alles, aber auch alles aufgetischt...aufgebettet...alles umsonst, sozusagen für die Katz...¹¹

Der letzte Teil des Stückes setzt mit dem Rückfall der Protagonistin ins alte Selbst ein, dem keine Wiederkunft sondern das Abgeschoben-werden in den „gesellschaftlichen Dachboden“ bzw. in die Grube bevorsteht. Der Vorgang hebt auch die Travestierung des Pflegers auf. Die Protagonistin fordert mit barscher Stimme das Kleid ihrer Mutter ein und fällt anschließend in ihren Krankheitszustand zurück, während sich der Pfleger hastig umkleidet und mit immer lauter werdender Stimme Tagebuchaufzeichnungen zum Thema Krankheit verliest.

Er liest laut: Allein schon der Schmerz bei empfindlichem Zahnschmelz, das Stechen der bloßen Zahnhäule und der entzündeten Nerven. Die schreckliche Zange, die einem der Schmerz in den Kiefer bohrt, dass man nicht weiß, welches der schmerzende Zahn, der kaputte, der marode, der vor Eiter Pochende wirklich ist, dass man meint, alles tut einem weh, bis in den letzten Winkel des Hirns, des Herzens und des Unterleibes. Aber das treibt einen an zum Schreiben, zum Zeichnen, zum Spielen, zum Schaffen. Welche Schmerzen muss Gott erlitten haben dazumal! ¹²

Der Tod, von dem die Protagonistin behauptet, er sei ein ewiger Jungbrunnen, hebt alle Barrieren auf und veranlasst den Pfleger

¹¹ Puchianu und Elekes, S. 7

¹² Puchianu und Elekes, S. 8

am Schluss seine zu einem letzten Tanz aufzufordern, der sich für beide als Schwanentanz entpuppt.

Statt eines Fazits

Selbst- und Fremddarstellung treffen in der Inszenierung *Pflegefall* auf der Ebene des Pathologischen und Letalen zusammen und findet durchwegs auf dem Hintergrund der Omnipräsenz des Todes statt, von dem gesagt wird, er sei ein ewiger Jungbrunnen. Nicht im Eros können die Theaterfiguren zueinander finden, sondern im Tod. Dies geschieht ironischerweise durch die Inszenierung eines letzten Tanzes: Dieses Mal ist es ein gemeinsamer Tanz, den der junge Pfleger seiner „süßen Schabracke“ als Abschiedsgeschenk anbietet, ohne zu wissen, dass es sich um ihren gemeinsamen „Schwanentanz“¹³ handeln wird. Ursprünglich sollten über eine Videoprojektion die realen Namen der Spieler mit Angabe ihres Geburts- und Todesdatums am Anfang des Stückes eingeblendet werden, wobei das Todesdatum mit dem Abschluss des Stückes übereinstimmen sollte. Das war uns dann doch etwas zu makaber, wenn es auch die authentischste Form theatralischer Verfremdung des eigenen Selbst gewesen wäre.

Primärliteratur:

Puchianu, C. E. und Elekes, R. G.: *Pflegefall*. Unveröffentlichtes Theaterskript. Am 4. 4. 2014 in Kronstadt uraufgeführt

Sekundärliteratur:

Forest, Phillipe: *Romanul, realul și alte eseuri*. (in der Übersetzung von Ioan Pop-Curșeu). Cluj Napoca, 2008

¹³ Ebd.

- Foucault, Michel (2007): *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt, a.M.: Suhrkamp, p. 253-279; p. 287-317
- Puchianu, C. E.: „Die Bühne als Freiraum im Kontext (postmodernen) Theatermachens“. In: *Freiräume. Österreichisch-Siebenbürgische Kulturbeiträge* (Hrsg. v. Verena Stross) Bd. 6, Klausenburg, 2014, S. 93-104