

Diss. B 1117

D A S P R O B L E M D E S A B S U R D E N

I N

I O N E S C O S A N D D U R R E N M A T T S

T H E A T R A L I S C H E N W E R K E N

von Imre Prince ZSOLDOS

M.S., Georgetown University
Washington, D.C., U.S.A.

DAS PROBLEM DES ABSURDEN IN IONESCOS UND DÜRRENMATTS THEATRALISCHEN
WERKEN

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

EINLEITUNG:	ETHYMOLOGIE DES WORTES 'ABSURD'.....	1
	DIE ABSURDE DARSTELLUNG ALS LITERARISCHE FORM.....	1
	DAS ABSURDE IN DER WELTLITERATUR.....	3
ERSTES KAPITEL:	ALBERT CAMUS, IDEOLOGE DES ABSURDEN.....	4
	DAS ABSURDE AN DEM BEISPIEL DES ABTRÜNNIGEN.....	9
	DAS ABSURDE IM LEBEN VON JAN IN <u>LE MALENTENDU</u>	14
	DAS ABSURDE IM LEBEN VON D'ARRAST.....	23
ZWEITES KAPITEL:	DAS ABSURDE IN IONESCOS' THEATERSTÜCKEN.....	31
	DAS ABSURDE IN <u>LA CANTATRICE CHAUVE</u>	35
	DAS ABSURDE IN <u>LA LECON</u>	47
	DAS ABSURDE IN <u>JACQUES OU LA SOUMISSION</u>	52
	DAS ABSURDE IN <u>L'AVENIR EST DANS LES OEUFS</u>	57
	DAS ABSURDE IN <u>LES CHAISES</u>	60
	DAS ABSURDE IN <u>VICTIMES DU DEVOIR</u>	67
	DAS ABSURDE IN <u>AMÉDÉE OU COMMENT S'EN DÉBARASSER</u>	72
	DAS ABSURDE IN <u>LE NOUVEAU LOCATAIRE</u>	78
	DAS ABSURDE IN <u>TUEUR SANS GAGES</u>	83
	DAS ABSURDE IN <u>RHINOCÉROS</u>	89
	DAS ABSURDE IN <u>LE PIÉTON DE L'AIR</u>	95
	DAS ABSURDE IN <u>LE ROI SE MEURT</u>	101
DRITTES KAPITEL:	DAS ABSURDE THEATER IN DER HEUTIGEN DEUTSCHEN LI- TERATUR.....	109
	DER ABSURDITÄTSBEGRIFF IN DÜRRENMATTS' STÜCKEN.....	110

DAS GROTESKE IN DÜRRENMATTS <u>ES STEHT GESCHRIEBEN</u>	115
DAS GROTESKE IN <u>ROMULUS DER GROSSE</u>	121
DAS GROTESKE IN <u>EIN ENGEL KOMMT NACH BABYLON</u>	131
DAS GROTESKE IN <u>DER BESUCH DER ALten DAME</u>	135
DAS GROTESKE IN <u>FRANK V. OPER EINER PRIVATBANK</u>	141
DAS GROTESKE IN <u>DIE PHYSIKER</u>	145
DAS GROTESKE IN <u>DER METEOR</u>	149
ERTES KAPITEL: ABSCHLUSS.....	154
BIOGRAPHIE.....	158

EINLEITUNG

Ethymologie des Wortes 'absurd'

Ethymologie. - Das lateinische Wort 'absurdus, -a, -um' bedeutet ursprünglich 'disharmonisch, misstönend, abweichend' in einem musikalischen Kontext. Das Wort wird aber auch im Bereich der kulinarischen Wissenschaft gebraucht, wo es die Bedeutung 'geschmacklos, fad, unangenehm' hat. Daher definieren die Wörterbücher die Bedeutung des Wortes als 'disharmonisch mit dem Vernünftigen und Angemessenen, ungereimt, unvernünftig, sinnwidrig, grotesk, fad'. Das englische Wörterbuch Webster gibt für 'absurd' die folgenden Synonime und Bedeutungen an: 'ridiculous, incongruous, inconsistent with common sense or reason'. In der Umgangssprache wird 'absurd' meistens im Sinne von lächerlich benutzt.

Die absurde Darstellung als literarische Form

Die absurde Darstellung in der Literatur ist eine Form des literarischen Schaffens, die so entsteht, dass der Schriftsteller durch die artistischen Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, die Dinge in einer übertriebenen Weise darstellt, so dass sie in einer deformierten, grotesken Form erscheinen. Diese Art der Darstellung überschreitet den Rahmen der so genannten phantastischen Literatur, weil das Phantastische, obwohl es imaginäre, mythische und utopische Elemente enthalten kann, die Logik der alltäglichen Vorstellung behält und auf Traditionen gebaut wird. Das Absurde

ist unglaublich, aber nicht theoretisch sinnwidrig, unverständlich. Robert, der Held in Jacques ou La Soumission von Ionesco kann als Sprachlehrer die Auffassung haben, dass man nur ein einziges Wort benötigt, um die Dinge beim Namen zu nennen:

"Jacques: Tout est chat.

Robert: Pour y désigner les choses un seul mot: chat.

Les chats s'appellent chat, les aliments: chat,
les insectes: chat, les chaises: chat, toi: chat,
moi: chat, le toit: chat, le nombre un: chat, le
nombre deux: chat, trois: chat, vingt: chat,
trente: chat, tous les adverbes: chat, toutes
les prépositions: chat. Il devient facile de
parler..." (Eugène Ionesco, Théâtre I. Édition
Gallimard, p. 126).

Gewiss, das Sprechen wird dadurch einfacher, aber dieses Absurde muss mit realistischen Mitteln hergestellt und uns vorgezaubert werden, das heisst, der Autor darf die Worte nicht einfach hintereinander schreiben in einer akzidentellen Reihe, die wir als Automatisierung bezeichnen könnten. Seine Arbeit ist nicht, fiktive Worte zu erfinden, wie man es in der abstrakten Dichtung zu tun pflegt. Nein, der Autor selbst folgt nicht der absurd Grammatik seines Helden. Theoretisch gesprochen, ist es auch nicht ausgeschlossen, dass die Darstellung einer unverständlichen Situation auf eine verständliche Bedeutung oder Lösung hinweist. Diese theoretische Möglichkeit kann aber nur dann Wirklichkeit werden, wenn ein literarisches Werk ~~wir~~ in seiner Form absurd ist, tatsächlich aber echt wirkt.

Der Vorteil der absurden Darstellung ist, dass sie mehrere Möglichkeiten in Anspruch nehmen kann, um das Reale in einer besonders verblüffenden und prägnanten Weise auszudrücken. Sie ist aber nicht einfach zu kontrollieren; man kann durch leeres Phantasieren so weit gehen, dass man sich von der Wirklichkeit loslöst: das sind ihre Nachteile.

Das Absurde in der Weltliteratur

Literaturgeschichtlich gesehen, ist die absurde Darstellung der Dinge zwar nicht als etwas Ganzes, aber doch als ein Teil dieser Darstellung seit den ersten literarischen Werken bekannt. Charakteristisch ist z.B. das Absurde in den Werken von Aristophanes, Pu Sung Ling, Rabelais, E.T.A. Hoffmann. Man könnte aber eine lange Liste von modernen Autoren aufzählen, die irgendwie im Sinne des Absurden schreiben. Das Absurde wird z.B. stark betont in den Werken von Ch. Morgenstern, F. Kafka, S. Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, P. Weiss, Adamov, Genet, Sartre, Salacrou, Anouilh, Edward Albee, Ezio d'Errico, Max Frisch, Jack Gelber, Günter Grass, Wolfgang Hildesheimer, Harold Pinter, Boris Vian, und noch eine ganze Reihe der sogenannten avantgardistischen Autoren unserer Zeit.

ERSTES KAPITEL

Albert Camus, Ideologe des Absurden

Über eine 'absurde Literatur par excellence' spricht man erst seit dem zweiten Weltkrieg. Die Ideologie der absurden Darstellung wurde erst bei Albert Camus in seinem Werk: 'Le Mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde' im Jahre 1942 ausgearbeitet.

Die immer wiederkehrende Frage dieses Werkes ist: Lohnt es sich zu leben? Ist das Leben überhaupt lebenswert?

Für die meisten Leute bedeutet 'leben' nicht mehr als "faire les gestes que l'habitude commande" (Albert Camus, La Peste, Édition Gallimard, p. 6).

Freiwillig den Tod zu wählen, würde bedeuten, dass man - wenn auch nur instinktiv - den lächerlichen Charakter dieser Gewohnheit erkannt hat, keinen tieferen Sinn im Weiterleben findet und den alltäglichen Wirrwarr als stupid und stumpfsinnig und das Leid als nutzlos ansieht.

Woher kommt das Empfinden des Absurden im Leben? Es hat mehrere Ursachen. Albert Camus gibt die folgenden Gründe an:

1. Ständige Wiederholung derselben Gesten und Handlungen. - Aufstehen, Strassenbahn, vier Stunden im Büro oder in der Fabrik, Mittagessen, Strassenbahn, vier Stunden Arbeit, Abendessen, Schlafengehen und das am Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag und Samstag, immer im gleichen Rhythmus. So geht es in einem fort. Aber eines Tages taucht das warum auf und dann fängt diese ekelhafte Mattigkeit an. Die Monotonie derselben Gesten gibt einem das Gefühl, dass man im Leben alles sinnlos findet. Das ganze Leben wird eine Bürde, eine schwere, untragbare Bürde.

2. Der zweite Grund, den Camus angibt, ist "cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde" (Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Collection Idées, Edition Gallimard, p. 44). "A ce point de son effort, l'homme se trouve devant l'irrationnel. Il sent en lui son désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde" (Ibidem, p. 44) Niemand kann es verneinen, dass die Natur sich dem Menschen gegenüber nicht immer freundlich benimmt. Sie kann des Menschen schlimmste Feindin werden. Vulkane können Dörfer und Städte in wenigen Minuten vernichten, und die Pest kann die Bevölkerung eines Landes trotz aller menschlichen Mühe und Arbeit in kurzer Zeit ausrotten.

3. Auch die Zeit stellt sich oft als unsere schlimmste Feindin heraus. Jeder Tag eines Lebens ohne glänzenden Erfolg ist dem nächsten Tag ~~dumm~~ untergeordnet. Gewiss gibt es Genies, Künstler und Artisten, deren Werke als "monumenta aera perennia" gelten; sie sind aber leider selten. Der gewöhnliche Mensch ist kein Artist, dessen Werke für ewig bleiben würden, die Kritik der Zeiten ausstehen und für immer als "monumenta" wirken könnten. Der gewöhnliche Mensch kann nur in einer bestimmten Zeit, meistens in der Zeitspanne seines eigenen Lebens wirken. Der alltägliche Mensch ist wie Schatten: kurzfristig, dunkel und schnell vorübergehend. Er lässt keine tiefen Spuren hinter sich.

4. Schliesslich bleibt für den einzelnen nur noch die Gewissheit des Todes, der uns die Absurdität des Lebens enthüllt. "C'est ainsi qu'aucune profondeur, aucune émotion, aucune passion et aucun sacrifice ne pourraient rendre égale aux yeux de l'homme absurde (même s'il le souhaitait) une vie

consciente de quarante ans et une lucidité étendue sur soixante ans. La folie et la mort, ce sont ces irrémédiabes. L'homme ne choisit pas. L'absurde et le surcroît de vie qu'il comporte ne dépendent donc pas de la volonté de l'homme mais de son contraire qui est la mort" (Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Collection Idées, Édition Gallimard, 1942, p. 87). Für jeden bleibt also letztlich nur der Tod. Sagten nicht schon die Römer: "contra vim mortis non est medicamen in hortis?"

Auch für Baudelaire galt der Tod als der Feind par excellence:

"O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie".

(Baudelaire, Les Fleurs du Mal, L'Ennemi)

Kein Wunder, dass Camus kein wichtigeres Problem für seinen Essay findet als dieses: "Il n'y a qu'un problème vraiment sérieux: c'est le suicide" (Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Collection Idées, Édition Gallimard, p. 15).

Eine derart akute Frage nach dem Sinn des Lebens wird allerdings nur selten in einer solch persönlichen Form gestellt, und ist nur dann möglich, wenn man an den maschinellen Charakter der Existenz ohne Ziel denkt. Camus begnügt sich andererseits nicht mit dem simplen sozialen Aspekt der Frage. Eine solche Fragestellung wäre für ihn ungenügend; sie würde den ganzen Problemkomplex auf der rein sozialen Ebene behandeln. "Il y a beaucoup de causes à un suicide et d'une façon générale les plus apparentes n'ont pas été plus efficaces. On se suicide rarement (l'hypothèse cependant n'est pas exclue) par réflexion. Les journaux parlent souvent de 'chagrins

intimes' ou de 'maladie incurable' " (Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Collection Idées, Edition Gallimard, p. 17).

Man könnte viele Beispiele zitieren, um das Problem des Absurden in den Werken von Camus zu beleuchten. Es genügt, drei Personen zu nennen, die dieses Problem in ihren eigenen Leben erschöpfend darstellen: der Abtrünnige, Jan und d'Arrast. Diese drei Personen illustrieren am klarsten das Denken von Camus über das Absurde.

Der Abtrünnige ist ein katholischer Missionar, dessen Sendung sinnlos ist, weil er von der Idolatrie gefesselt wurde. Die zweite Person ist Jan, der Sohn eines Gastwirtes im Le Malentendu. Er kommt mit einem kolossalen Vermögen aus einem fernen Land zurück, verbirgt aber seine Identität vor seiner Mutter und seiner Schwester, die ihn nicht erkennen und ihn wegen seines Geldes töten. Und schliesslich die dritte Person, d'Arrast, der französische Ingenieur in La pierre qui pousse. D'Arrast baut einen Staudamm in Brasilien, in der Nähe einer Stadt. Während der Bauarbeiten wohnt er auf einem Schiff. Der Koch des Schiffes hat einen so starken Einfluss auf d'Arrast, dass dieser die abergläubische Haltung des Koches ganz und gar annimmt und durch sie total umgeformt wird.

In diesen drei Beispielen sieht man das Problem des Absurden sehr klar dargestellt.

Im Falle des Abtrünnigen haben wir eine traditionelle Aktion: ein Missionar geht ins Ausland zu den "abergläubischen" Heiden, um die Frohbotsschaft Christi zu verkünden. Jan, im Le Malentendu, bringt seiner Mutter und seiner Schwester die Erfüllung ihres grössten Wunsches, nach dem sie sich ihr ganzes Leben lang gesehnt haben, nämlich in einem warmen Land leben

zu können. Dieses Land ist ganz verschieden von ihrem eigenen, feuchten Vaterland. In diesem Land können sie ihr Glück finden; und nicht nur finden, sondern es auch ungestört geniessen.

In La pierre qui pousse tritt d'Arrast im Namen der Wissenschaft und eines zivilisierten Europas auf. Er ist ein Humanist. Der Staudamm, den er baut, soll den Leuten, die in den 'favillas' leben, Schutz bieten gegen Überschwemmungen. Er nimmt den Glauben dieser primitiven Leute an, die im Dschungel von Brasilien wohnen.

Der Abtrünnige, mit seiner aus Europa importierten Botschaft, verkündet nicht Christus, sondern sich selbst. Aus seinem Kauderwelsch folgt, dass er den heidnischen Kult dieser Leute annimmt, anstatt die Heiden für Christus zu gewinnen.

Jan kommt mit der Botschaft der Hoffnung, des Fortschrittes und des Lebens, aber wegen der Komplexität und des Mystizismus seiner Sprache zahlt er für seine Phantasien am Ende mit seinem eigenen Leben.

In beiden Fällen laufen die Boten gegen eine Wand der Feindlichkeit, des Widerspruchs, der Verweigerung und - im Falle des Abtrünnigen - gegen ein totales Schweigen. Gewalttaten, Folter und Mord sind die Folge auf eine unangemessene Sprache, und es sind die Ungeheuer, die über das Wort siegen.

Schliesslich zeigen alle drei Beispiele, dass das Böse den Sieg über das Gute gewinnt, und dass alle Menschen ohne Ausnahme der Regel der Absurdität absolut unterworfen sind.

Das Absurde in dem Beispiel des Abtrünnigen

Dieser katholische Missionar hat keinen Namen. Welch ein Omen schon die Tatsache selbst, dass er keinen Namen hat! Weshalb sollte er eigentlich einen Namen haben, wenn er ja nichts zu verkünden hat, als nur sich selbst? Er hat keine Botschaft zu übermitteln. Man hat ihm die Zunge abgeschnitten. Trotzdem versucht er, mit sich selbst zu sprechen, jedoch vergebens. Sein innerliches Selbstgespräch ist das echte Kauderwelsch eines verderbten Apostels. Sein Selbstgespräch ist durchtränkt von Hass und Groll, und es gibt uns den Eindruck, dass Camus sich über die katholische Kirche lustig machen will. Das ist aber nicht der Fall. Es ist nicht blass ein satirischer Spott über die Kirche. Camus will bis zu den tiefsten Wurzeln des Problems gehen. Es handelt sich um das Problem des Christentums, oder noch genauer gesagt, um das Problem des Christentums als Antipode des Kommunismus. In einem gewissen Sinn stellt dieses Werk die Ironien und die Absurditäten einer Verlegenheit zur Schau, mit der Camus und andere Schriftsteller und Denker konfrontiert wurden: die Frage der Gnade gegenüber Gerechtigkeit, Offenbarung gegenüber Geschichte, Kirche gegenüber Kommunismus.

Soll man sich ergeben und sich den Henkern anschliessen, wie z.B. Sartre, der sich oft in diesem Sinn ausgedrückt hat? Anders gesagt, soll man nicht so sehr zwischen Tugend und Politik wählen, sondern zwischen zwei Arten von Macht, derjenigen der katholischen Kirche und der des Kommunismus? In Camus' Denken werden die spitzfindigen Methoden des grossen Inquisitors von Dostojewsky mit denen der Geheimpolizei von Stalin gleichgesetzt.

Camus hat einmal in einer witzigen Weise bemerkt, dass sein Abtrünniger in Wirklichkeit das Beispiel eines fortschrittlichen Christen sei, das heisst, das eines Christen, der sich zum Marxismus bekehrt, nachdem er mit den Kommunisten diskutiert hat.

Es wäre übertrieben zu sagen, dass der Abtrünnige das Christentum darstellen wollte, wenngleich in einer verzerrten Weise. Nichtsdestoweniger ist der Abtrünnige eine satirische Figur, die gegen den katholischen Triumphalismus gerichtet ist. Er hat seltsamerweise eine ironische Abwertung der christlichen Botschaft, sei es wegen eines gewissen heimlichen Grolls oder wegen seiner Machtliebe. Der Abtrünnige wird uns als ein sehr streitbarer Christ vorgestellt. Trotz seines eigensinnigen und intensiven Eifers trägt er in sich den Geist des Opportunismus und des Aberglaubens, der ihn sozusagen für den Götzendienst vorherbestimmt. Dieses zeigt, dass sein Christentum selbst falsch und entartet ist. In seinem fanatischen Theismus ist er ein praktischer Atheist. Für ihn ist der Glaube an einen Gott nichts anderes als Machtgier. Anscheinend will Camus an diesem Beispiel zeigen, dass die Existenz solcher Christen den Weg zu einem totalen Atheismus vorbereitet. So scheint Camus die Existenz der Massen zu verstehen. Jedenfalls steht der Abtrünnige in seinem Grundcharakter einem Konservativen näher als einem Fortschrittlichen.

In Wirklichkeit ist der Abtrünnige viel mehr manichäistisch als christlich. Gleich von Anfang an besitzt er den Hochmut derer, die ein Minderwertigkeitsgefühl haben. Er kennt die Liebe nicht; er kennt nur den Hass, der sich unter der Maske der Verkündigung der Frohbotschaft verbirgt. Weil er ja während seines ganzen Lebens nur Gleichgültigkeit und Verachtung

geerntet hat, will er jetzt das Recht auf Macht und Gewalt zurückfordern. Er will Missionar werden, um die Leute zu erobern, die naiv sind und weniger gelten als er. Und er will ihnen zeigen, dass sie ihm auch moralisch unterlegen sind. Sie sollen sich nicht mit Abgötterei abgeben, weil die Anbetung dieser Fetische die grösste Sünde unter allen Sünden sei. Er, der Missionar, der Bote Christi, der heilige und unschuldige Mann Gottes will seine Botschaft und seine Tugenden ihrer Bosheit und Verderbtheit gegenüberstellen. Dabei entdeckt er, dass die Macht ihrer stillen und mitleidslosen Gewalt stärker ist als seine Sittenpredigt, die wie diejenige eines mittelalterlichen Mönches tönt. Er wird überwältigt. Anstatt ein Martyrer zu werden, wird er ein Opfer ihrer Fetische. Als man ihm das Ankommen eines neuen Missionars meldet, sagt er, dass er dessen Botschaft kenne, und jener nichts Neues bringen könne. Die neuen Meister haben ihm beigebracht, was das Wort 'Liebe' heisst. An dem Tage, an dem man ihm die Zunge abschneidet, lernt er die unsterbliche Seele des Hasses anbeten. Nun plötzlich erkennt er es auch, dass man ihn damals, als er sich auf das missionarische Leben vorbereitete, betrogen hat, weil man ihn nicht darüber belehrte, dass die Herrschaft der Bosheit vollkommen ist. Die Wahrheit ist viereckig, schwer, grob und derb: sie hält keine Nuancen aus. Die Güte ist nur ein Traum, ein Plan, den man immer und immer wieder zur Seite schiebt, für den er immer weniger Begeisterung empfindet; eine Herrschaft, deren Grenze das Unmögliche berührt. Nur das Böse hat Recht zu existieren! Herunter mit Europa! Herunter mit dem Nachsinnen und mit der Ehre! Herunter mit dem Kreuz!

In seinem Notizbuch vom Jahre 1947, dem Jahre, in dem Camus ein Theaterstück über die russische Revolution 1905 plante, erwähnt er einen asketischen

Russen, der als Mystiker und skrupulöser Mensch galt, der aber seinen Glauben verloren hatte und ein Atheist geworden ist, nachdem man ihn mit dem Bösen konfrontiert hatte. Und einige Seiten nachher beruft er sich auf Berdayev, der bemerkt, dass der Prokurator der Heiligen Synode, wie Lenin selbst, ein Nihilist gewesen sei.

Im Le Renégat spottet Camus mehr über den russischen Marxismus als über das Christentum, indem er die Terminologie der christlichen Theologie benutzt, um das Übel zu beschreiben. Für Camus bedeutet das Christentum eine totale Unterwerfung unter einen ungerechten Auftrag, den man in einem blinden Glauben annehmen muss, um einem autoritären und unergründlichen Gott Herrlichkeit zu geben. Für Camus war es in dem Glauben an den einen Gott einbegriffen, dass das Böse und das Leid gerecht seien, weil sie dazu dienen, Gottes Herrlichkeit zu vergrößern. Sie sind in einem gewissen Sinne notwendig, um Gottes Herrschaft auf der Erde zu bestätigen.

Dies ist sicherlich satirisch und es lohnt sich nicht, länger darüber zu diskutieren.

Es ist wichtig, dass für Camus die Bestätigung der absolutistischen Herrschaft und der Gerechtigkeit Gottes die gleiche Bedeutung erhält, wie die Negierung und Verwendung des Menschen. Gott zu bejahren bedeutet für ihn, das Leiden der Unschuldigen zu rechtfertigen, abstrakte Werte den konkreten Werten des Lebens vorzuziehen und Ideen über den Menschen zu setzen. Es ist ein wohlbekannter Vorwurf, dass das Christentum die radikale Verneinung des Menschen zumindest nicht ausschliesst. Dies ist es jedenfalls, was Marx meinte, der diese Idee von Feuerbach übernommen hatte, der die Meinung war, dass der gläubige Mensch sich dem wahren Begriff des

Menschen entfremdet, weil er automatisch von einem Gott abhängig wird, der all seine Fähigkeiten in Anspruch nimmt.

Camus wendet aber diese Idee der totalen Inanspruchnahme und Entfremdung auf den Marxismus an, weil dieser an die Stelle Gottes, die Geschichte setzt, und alle Werte und menschliche Wirklichkeiten in eine Zukunft projiziert, die sich durch Revolution realisieren muss. Für Camus ist also die Wahl zwischen dem Christentum und dem Marxismus nichts anderes als die Wahl zwischen zwei Seiten desselben Geldstückes, eine Wahl zwischen zwei Arten von Absolutismus und zwei Entfremdungen des Menschen, in denen die politischen und religiösen Systeme den menschlichen, existentiellen Werten vorgezogen werden und über die personelle Würde und über den individuellen Frieden des Menschen einen absoluten Vorrang haben.

Was Camus im Le Renégat sagen möchte, ist dies: es ist nicht abnormal, dass ein fortschrittlicher Christ Marxist wird. In Wirklichkeit hat das Christentum den Weg zum Marxismus, den Kultus der Geschichte der absoluten Gerechtigkeit vorbereitet. Der Abtrünnige ist ein Fanatiker, der von Anfang an die Macht anbetet und dessen Machtanbetung nur oberflächlich maskiert ist durch das christliche Äussere der Liebe und der Barmherzigkeit.

Obwohl Camus, wie man es gewöhnlich annimmt, ein Gegner des Christentums ist, hat er die Situation des Menschen in der Welt in seinem tiefsten Wesen erfasst. Er hat die institutionelle und dogmatische Kirche nicht annehmen können, weil sie Gott als einen absoluten Existierenden auslegt. Besonders hat es ihm Schwierigkeiten gemacht, dass dieser Gott das Böse erschaffen habe und es jetzt bestrafe.

In der Darstellung des Abtrünnigen hat er das Leben eines Gläubigen ad absurdum geführt. Er konnte den Einfluss des Glaubens auf den Menschen nur belächeln und bedauern. Er meinte, dass es der erste Schritt zum Beweis der Absurdität des menschlichen Daseins sein müsse, den metaphysischen und ontologischen Grund seiner Existenz zu verneinen. Falls der Mensch keinen metaphysischen oder ontologischen Grund hat, seinem Dasein einen ausserweltlichen Ursprung zu geben, wird sein Leben eine ganz andere Bedeutung erhalten. So ist der Abtrünnige ein ausgezeichnetes Beispiel für die Absurdität des Daseins: Wenn keine in sich geschlossenen Wertsysteme und keine Offenbarungen des göttlichen Willens mehr anerkannt werden können, so muss man sich mit der elementaren, unverhüllten Wirklichkeit des Lebens abfinden.

Das Absurde im Leben von Jan im Le Malentendu

Der Titel des Werkes deutet schon das Thema des Buches an. Es handelt sich hier um ein Missverständnis. Jan, Bürger eines Landes von Zentraleuropa kehrt mit seiner lieben jungen Frau, die er in Nordafrika geheiratet hat, zurück. Beide sind glücklich. Sie lieben einander und, - das sei nebenbei bemerkt! - beide sind Christen. Jan kehrte zurück, um seiner Mutter und seiner Schwester mitzuteilen, dass er im Ausland ein grosses Vermögen gemacht habe, und dass er sie jetzt gerne in dieses Land mitnehmen möchte. In jenem Land würden sie auch viel glücklicher sein. Um sie zu überraschen und um einen Scherz mit ihnen zu machen, kommt Jan allein zur Herberge und tut, als ob er sie noch nie gesehen hätte. Seine Mutter und seine Schwester sind

verschlossen, feindlich und abweisend. Martha, seine Schwester könnte die Parodie einer existentiellen Melancholie des Hasses und der Verzweiflung sein. Das Missverständnis wird immer komplizierter und es fängt an, auf mehreren Ebenen zu wirken. Die Wurzel des Missverständnisses ist in Wirklichkeit Jan selbst. Maria ist die einzige Person in dem ganzen Werk, die die Dinge klar durchschaut. Sie ahnt die Gefahr, mit der sie konfrontiert werden und bittet ihren Mann, sich klar und deutlich auszudrücken. Er versteht es jedoch nicht, sich klar auszudrücken, und setzt sich somit den tollsten Verwicklungen aus, bis er am Ende für seine Dummheit mit seinem eigenen Leben zahlen muss. Weil er sich selbst nicht offenbaren kann und will, muss er sterben.

Das Werk ist offensichtlich symbolisch. In seinem Notizbuch für Le Malentendu deutet Camus an, dass die Herberge die ganze Welt symbolisiert; und die Welt, wie Martha sie sieht, ist der Ort, wo man stirbt. Die Philosophie von Martha ist lauter Verzweiflung. In der Bitterkeit sieht man eine gewisse Klarheit, ungeachtet dessen, dass sie die Dinge in Wirklichkeit nicht so sieht, wie sie tatsächlich sind. Sie formuliert es nicht in präzisen Worten, aber man ahnt doch, dass ihre Sicht der Welt von einer Art Pseudo-Klarheit umhüllt ist, die alles gerne deformiert.

Die Welt gehört niemandem. Sie ist ein Ort der Absurdität und Entfremdung.

Jan hätte sich retten können, hätte er es wirklich gewollt. Er hätte all das Malheur leicht vermeiden können, wäre er nicht so albern gewesen.

Die Idee von Martha, die nur eine lieblose und hässliche Welt kennt und anerkennt, ist sicherlich nicht die Auffassung von Camus.

Sie schlägt eine Lösung vor, die sie jedoch bald darauf selbst wieder in Frage stellt. Ihre Überlegungen und Handlungen sind auf der Voraussetzung gegründet, dass eine echte Gedankenmitteilung nicht möglich sei. Der reale Ablauf der Dinge ist, dass man meistens nicht anerkannt wird. Absurdität, Entfremdung, Einsamkeit und Missverständnis gehören zum alltäglichen Leben jedes Menschen. Sie bilden eine Art von metaphysischem Grund für ein wertloses Dasein. Auch die Liebe sei vergeblich und zwecklos. Der Mensch habe kein Vaterland und auch keine Hoffnung. Er könne die Ruhe und das gegenseitige Vertrauen nie finden, die auf einem echten Verständnis gegründet sind. Maria kann Marthas Gesichtspunkt nicht akzeptieren. Sie glaubt, dass, wenn Jan sich klar ausdrücken und seine Liebe zwanglos zeigen würde, die nihilistische Auffassung von Martha leicht widerlegt werden könnte. Maria gelingt es besser als Martha, Camus' Gedanken über die Liebe zu verstehen, auch wenn Camus die christliche Liebe nicht kennt oder wenigstens nicht teilt. Jans grosses Problem besteht darin, dass er sich einfach nicht klar ausdrückt.

Nach dem zweiten Weltkrieg ist Camus einmal von den Dominikanern in Paris zu einem kleinen Gedankenaustausch eingeladen worden. Bei dieser Gelegenheit warf er der Kirche vor, dass sie ihre Botschaft, der verwirrten Welt nicht klar genug verkünde.

Jan, der ja christlich ist, könnte durchaus ein Vertreter der Kirche sein. Er ist aber nicht der einzige, der diese symbolische Bürde trägt. Maria ist viel christlicher als er, obwohl man sie nicht ohne weiteres als christlich bezeichnen kann. In dem allerletzten Auftritt des Stückes, nach der Ermordung Jans und dem Selbstmord seiner Mutter und seiner Schwester, weist Maria den Glauben barsch ab. Dies zeigt, ohne Zweifel, dass Le Malentendu -

wenigstens zum grössten Teil - ein Stück ist, das versucht, dem komplizierten Problem der christlichen Botschaft klar ins Auge zu sehen. Dennoch kann man es nicht als ein blutdürstiges antichristliches Stück klassifizieren. Jan spricht mit einer aberwitzigen und komplizierten Zweideutigkeit, nicht weil er christlich ist, sondern weil er im zwanzigsten Jahrhundert lebt und durch und durch europäisch denkt. Seine Überraschung ist in moderne und vertraute Worte gekleidet. Das befähigt ihn, seine Familie objektiv zu studieren. Es ist ihm möglich, sie glücklich zu machen. Er will aber dadurch absolut anerkannt werden. Es ist wahrscheinlich die Stimme der Vernunft. Es ist das Vertrauen eines wissenschaftlichen Geistes, das hier zu Worte kommt. Maria, eine der Charaktere, die Camus besonders gern hatte, spricht mehr mit Weisheit und Liebe. Wozu sollte man nach Schwierigkeiten suchen, wenn es nicht notwendig ist, wenn sie in Wirklichkeit nicht existieren? Es gibt Fälle, wo man einfach handeln muss, wie es jeder tut. Wenn man jedoch vortäuscht, jemand anders zu sein, wird jeder ganz und gar verwirrt. Die einzige Möglichkeit ist einfach, zu sagen: "Ich bin da, schütten Sie mir Ihr Herz aus!" Maria formuliert klipp und klar diese Theorie der Gedankenmitteilung. Sie sagt Jan genau, was er sagen soll: "Ich bin Ihr Sohn. Das ist meine Frau. Ich habe mit ihr an der See unter der Sonne gelebt, aber ich bin nicht glücklich geworden, ich brauche Sie". Man kann diese Haltung nicht ganz rechtfertigen, weil sie nicht genau und nicht sachlich genug ist. Er will sein eigenes Bild als Erlöser schützen. Er glaubt, dass er für seine Mutter und Schwester absolut notwendig ist, er selbst aber niemanden benötigt. Dies sieht zwar sehr einfältig aus, ist aber doch in der Gedankenlinie von Camus. Jan kann sich nicht mitteilen, weshalb man seine Gedanken auch nicht akzeptieren kann. Sie sind

einspurig und kreisen um dasselbe Thema. Er kann sich nicht mit dem Gedanken abfinden, dass er Leuten Glück bringen muss, die er nicht braucht. Er ist ein grossmütiger Erlöser, gewiss, er kennt ihre Probleme, er hat sie verstanden. Er ist sich der Tatsache bewusst, dass sie ihn brauchen. All das ist logisch. Sogar sein Plan, seine Identität vor ihnen nicht aufzudecken, scheint sehr logisch zu sein. Er will beide glücklicher machen, sowohl seine Mutter als auch seine Schwester. Jan ist ein Erlöser. Er betrachtet zuerst diejenige, die er erlösen soll und erlösen will, analysiert sie danach, ja er versucht sie ganz und gar zu verstehen, er studiert sie als solche, die über ihm stehen, und ohne sie zu fragen, verrichtet er alles so, dass sein Heilsplan zu ihrem Besten ausgeführt wird. Sein Plan ist aber nicht perfekt. Es ist ein Plan, der aus dem Stegreif hergestellt ist. Er findet nicht den klarsten Begriff. Und während er nach dem richtigen Wort sucht, wird er getötet.

Maria sagt ihm am Anfang, dass er nicht nach den Begriffen suchen soll, weil er sie schon kennt und genügend Vokabeln zur Verfügung hat, um sich zu verständigen. Aber es war nötig für ihn, die Begriffe als seine eigenen zu erkennen und sie von den Begriffen anderer zu unterscheiden. In Wirklichkeit hatte er viele Worte, zu viele Worte. Manche dieser Worte waren seine eigenen, manche von ihnen gehörten anderen. Es waren Begriffe von Theorien, von Gesichtspunkten, Worte der Politik und Planung, Worte, die erklärten weshalb die Dinge so sind, wie sie sind, Worte der Gerechtigkeit und Pflichterfüllung, Worte der Entschuldigung, Worte, die man benutzt, wenn man etwas der Vernunft unterordnen will, weil man keine Zeit hat, die Fehler zu verbessern. Maria sieht genau, dass die Quelle von all diesem

Wirrwaren nicht der Mangel an Vernunft ist, sondern der Mangel an Liebe. Falls Jan wirklich lieben würde, wäre er nicht unfähig zu sagen, was er meint, weil ja seine Liebe alles sofort erklären würde.

Die Männer wissen nie, wie man richtig lieben soll. Sie sind nie zufrieden mit dem, was sie haben. Alles was sie wissen, ist dies: wie man sich Träume fabriziert, wie man sich neue Pflichten aufbürdet, wie man sich auf die Suche nach neuen Ländern begibt, wie man sich ein neues Haus schafft. Aber wir, die Frauen, wir wissen, wie man das Bett teilt, um zu lieben. Wir, die Frauen, wir wissen all dies, weil wir ja eine schreckliche Furcht haben vor der Abwesenheit. Wenn man liebt, träumt man nicht. Die Männer sind gut, um abstrakte Begriffe herauszufinden, die mit der Realität nichts zu tun haben. Wir Frauen aber leben in einer konkreten Welt. Die Art, wie Männer lieben, ist ungeheuer. Sie sind nicht fähig, auf etwas zu verzichten, wenn sie es gerne haben möchten.

Die Wurzel dieses Irrtums ist Jans Misstrauen gegen die Liebe und seine Begeisterung für abstrakte Begriffe. Um klar zu sehen, will er sich von Maria und ihrer Liebe entfremden, weil sie ihn in Verwirrung bringt. Sobald er sich jedoch von ihr entfremdet, stirbt er. Es steckt eine tiefe und unbewusste Ironie in den Worten von Jan, wenn er am Ende seiner Rede zu Maria sagt, dass er sicher tun wird, zu was er sich entschlossen hat, weil er hofft, dass sich dadurch sein Herz beruhigt. Die Ironie kommt daher, dass er sich absolut rechtfertigen will. Ein Mann, der sich entschliesst, soll machen, was er will, um sein Herz zu beruhigen, auch wenn der Preis dieses Friedens die Ablehnung der Liebe ist. Das reale Missverständnis wäre nach diesem naiven und unrealistischen Denken das Verstehen-Wollen.

In der Darstellung des Jan versucht Camus zu zeigen, dass sogar die Liebe, diese allmenschliche und allernotwendigste Verbindung zwischen Menschen, absurd sei. Damit hat er einen weiteren Schritt getan, das Verhältnis der Absurdität des Daseins von der unmittelbaren Nähe zum menschlichen Leben selbst aufzuzeigen. Man könnte am besten und am lakonischsten Jans Lebensphilosophie und Weltanschauung mit dem wohlbekannten Spruch von Shakespeare zusammenfassen:

"Life is a tale,
Told by an idiot,
Full of sound and fury,
Signifying nothing"
(Macbeth, Act V, sc. 5, 1.26).

Um Camus' Gedanken zu verstehen, müssen wir aber zu Descartes selber zurückgehen. Er war der erste in der Geschichte, der den Zweifel als Prinzip benutzte, um alles nachzuforschen. Seine Idee war es, allen Versuchen des Ja-sagens zu widerstehen, bis man durch die Vernunft völlig überzeugt wird, dass es keinen Zweifel mehr geben kann. Camus, der ja Descartes gut kannte, ist für eine Weile denselben Weg gegangen. Nach der Auffassung von beiden gehört es zur Freiheit des Menschen, nein sagen zu können, weil - so glaubt jedenfalls Camus, - dieses Neinsagen eigentlich bedeutet, dass der Mensch ein freies Geschöpf ist, das durch sein Neinsagen das Nichtsein selber erschaffen kann. Nur weil Descartes ein guter Christ, ein Katholik war, konnte er den Glauben an einen Gott nicht aufgeben. Der nächste Schritt nach der Sicherheit des "Cogito, ergo sum - Ich denke, darum bin ich", ist bei Descartes nicht die Absurdität, sondern Gott. Nur Gott kann das Dasein des Menschen und

der Welt garantieren. Die Annahme der Existenz Gottes ist für den Menschen der einzige Weg, auf der Suche nach der Wahrheit sein Ziel auch zu finden. Für Camus ist jedoch Gott tot. Als 'moderner Mensch' bleibt Camus darum in der Angst des Nichtseins, in der auch Descartes stand, bevor seine Augen von dem wunderbaren Licht Gottes, das man als Glauben bezeichnet, geöffnet wurden. Für Camus gibt es keine unveränderlichen Strukturen von Wesen, die dem Dasein des Menschen vorausliegen. Dass das Dasein für ihn noch einen Sinn, ja einen absurdem Sinn hat, kommt daher, dass er der neinsagenden Fähigkeit des Menschen eine schöpferische, folglich eine positive Kraft zuschreibt. Nach Camus' Auffassung soll man zu allem nein sagen, was man mit der Vernunft nicht begreifen und erklären kann. Nur wenn Gott von der Bildfläche verschwindet, können wir wirklich von der Freiheit des Menschen sprechen. In dieser Hinsicht geht Camus dem Gedanken von Descartes logisch nach: "Cogito, ergo sum - Ich denke, darum bin ich". Er führt aber diese Theorie von Descartes weiter, beziehungsweise, er kommt zu ganz anderen Ergebnissen und Schlussfolgerungen. Camus übernimmt nämlich den Begriff von Sartre über die verschiedenen Formen des Daseins. Sartre unterscheidet zwischen dem 'Être-en-soi' und dem 'Être-pour-soi'. Dieser Unterschied bildet die Grundlage des ganzen Existentialismus.

'Être-en-soi' ist das Wesen eines Dinges, das mit sich selbst völlig kongruent ist. Es ist ein Dasein, das ist, wie es ist. Ein Stein ist ein Stein. Er ist, was er ist, und durch sein einfaches Existieren ist er kongruent mit sich selbst.

'Être-pour-soi' aber erweitert sich nach der Intensität des Selbstbewusstseins. Es gehört zur Natur des Selbstbewusstseins, dass es sich immer

selbst überschreitet. Unsere Gedanken z.B. überschreiten immer die Grenzen unseres Wesens, sie gehen in die Richtung von Gestern und Morgen und in die Richtung der extremen Grenzen der Welt. Mit anderen Worten, sie sind nicht zeit- und raumbedingt. Das menschliche Dasein ist ein ständiges Sich-Transzendieren-Wollen. Weil wir existieren, deshalb wollen wir ständig über uns selber hinauswachsen. Folglich können wir unser Dasein nie so erfassen, wie es im Falle eines Objektes möglich ist. Unser 'Être-pour-soi' ist in jeder Minute ein ewiges Nachrennen oder Nachfliegen nach uns selbst, oder was noch häufiger der Fall ist, ein ewiges Fallen hinter unsere eigenen Möglichkeiten und Potenzen. Unser 'Être-pour-soi' kann deshalb nie mit sich selbst kongruent sein.

Jan ist ein klassisches Beispiel dafür, dass der Mensch, auch wenn er versucht über sich selbst hinauszuwachsen, immer wieder hinter seine Träume und Pläne zurückfällt. Trotz allen Bemühens ist er unfähig, all die potenziellen Grenzen seines Daseins zu erfassen. Er könnte nur dann mit sich selbst kongruent sein, wenn er aufhören würde, bewusst zu werden. Seine Tragik liegt darin, dass er dies nicht kann. Er lebt in Träumen, ja was noch schlimmer ist, er lebt in der Dunkelheit und findet nicht das Licht. Er bleibt verschlossen, und sein menschliches Dasein erstickt im Gefängnis seiner selbst.

Das Absurde im Leben von d'Arrast

Jan konnte die Botschaft des Heiles nicht übermitteln, wie es auch dem Abtrünnigen nicht gelungen ist, seine christliche Frohbotschaft zu verkünden. Vielleicht wird es d'Arrast können. Er kommt ja im Namen der Wissenschaft. Seine Botschaft ist ganz dem Menschen angemessen. Wenn in der Geschichte Fortschritte gemacht wurden, ist es immer im Namen der Wissenschaft geschehen.

La pierre qui pousse ist eine Mythe der Solidarität und des Zusammenwirkens. Die Geschichte von d'Arrast, nach der ausgesprochenen Absicht des Autors, soll uns etwas Positives bieten. Sie hat ein 'happy end'. Alles scheint wunderbar zusammenzuwirken zu einem befriedigenden Ausgang der Dinge.

Eine wichtige Frage muss aber gleich am Anfang gestellt und womöglich klargemacht werden: ist diese Geschichte überzeugend? - Im Jahre 1949 hat Camus Brasilien besucht. Der Kern der Geschichte ist bei diesem Besuch entstanden. Camus war anwesend bei einer Zeremonie, die 'Macumba' heisst. Er machte Notizen und benutzte sie in dieser Geschichte. Er hat Iguape besichtigt und bei dieser Gelegenheit mehrere Charaktere seines Werkes kennengelernt. Socrate z.B., der Fahrer des Wagens, hat ihn nach Iguape kutschiert. In seinem Notizbuch gibt ihm Camus den Namen: 'Auguste Comte'. Die Bemerkungen zeigen, dass der Koch des Schiffes ihn am meisten beeindruckt hat. Letzterer machte ein sonderbares Gelübde, oder besser, ein seltsames Versprechen, dass er nämlich einen riesigen Stein aus Busse auf seinem Kopf tragen würde, um eine neue Kirche zu bauen. Camus war Augenzeuge dieser Tat. Nach seinen Notizen wog dieser Stein mehr als zehn Kilogramm. Trotz aller

Schwierigkeiten gelang es dem Koch, den Stein zu dem gewünschten Ort zu tragen. In der Geschichte, wie sie im Notizbuch steht, fällt der Koch unter der schweren Last des Steines, und es ist der französische Ingenieur, d'Arrast, der ihm zur Hilfe kommt und den Stein weiterträgt. So wurde das Versprechen jedoch erfüllt.

Diese Geschichte ist eine Mythe. Sie spiegelt Camus' tiefe Eindrücke über dieses Land Südamerikas wieder. Er lässt uns seine Gefühle über das Leben dieses primitiven und verlassenen Volkes spüren. Er zeigt seine Sorge um dieses Land und fordert uns auf, uns mit diesen Leuten solidarisch zu fühlen.

La pierre qui pousse ist in Wirklichkeit eine Betrachtung in der Form einer Parabel oder einer Mythe. Während die zwei vorherigen Werke von Camus, Le Renégat und Le Malentendu, uns das Problem der Absurdität vom metaphysischen und moralischen Gesichtspunkt aus gezeigt haben, handelt es sich hier um ein anderes Problem, und der Gesichtspunkt, den Camus hier vertritt, ist ebenso ganz anders. Man hat wenigstens den Eindruck, dass Camus sich hier eine spezielle Mühe gegeben hat, so weit als möglich auch dokumentarisch zu sein. Man hat nicht das Gefühl, dass das Absurde deshalb so bedrückend wirkt, weil die Leute ihre Gedanken und Gefühle nicht mitteilen können.

In La pierre qui pousse sind die Personen der Geschichte einfache, offene, herzensgute Leute. Wenn sie sprechen, ist alles mit grosser Bedeutung geladen. Ihr Schweigen erreicht seinen Höhepunkt, als nach einem langen, schweigsamen Zusammensein in den 'favillas' einer von den Schwarzen das Schweigen bricht und d'Arrast bittet, sich mit ihnen zusammenzu-

setzen. Im Allgemeinen sind diese Leute sehr freundlich, nur ein einziges Mal bemerkt Socrate mit Bedauern in der Stimme, dass es schade sei, dass man im zivilisierten Europa zwar die Messe feiere, man aber wenig tanze. D'Arrast beruhigt ihn, dass er nicht zur Messe gehe, dass die Religion für ihn keine besondere Bedeutung habe, und dass er auch nicht tanze. Socrate wird ganz verlegen. Er kann sich das Leben ohne Messe oder mindestens ohne Tanz nicht vorstellen. Irgendetwas muss man ja haben. Arbeiten oder studieren allein kann dem Leben keinen Sinn geben. Wenn d'Arrast gesteht, dass er nicht tanzen kann, sagt Socrate, dass d'Arrast ein Herr sei ohne Kirche, ohne Theater; darum solle er bei ihnen bleiben und ihre Freundschaft und Liebe geniessen.

Camus bekennt hier seine charakteristische Liebe für die vorchristliche Welt; diese Welt der Urzeiten, als man ohne aufzuhören, die heiligen rituellen Tänze tanzte; diese Welt, die er in der griechisch-binnenländischen Kultur idealisiert. Camus liebt diese Welt. Er hat davon in seinen jungen Werken geträumt und für sie geschwärmt. Jetzt wird er endlich in Südamerika diese Kultur am Platz studieren können, jetzt kann er endlich in diese Kultur eingeführt werden. Er ist ganz benommen von ihren Riten, von ihren primitiven Kulten und Gebräuchen, ebenso wie viele Europäer sich seit Menschengedenken immer wieder für den mystischen Osten begeisterten. Camus hat eine ausgesprochene Vorliebe für diese Urkulte. Wenn immer der Koch des Schiffes sich in ein Gespräch mit d'Arrast einlässt, bringt er das Thema über die europäische Zivilisation und Kultur auf. Er sagt ihm ironisch, dass die Europäer kaufen und verkaufen, dass in Europa alles durch die Polizei geregelt wird, und dass 'diese Hunde' alles kommandieren. Obwohl sein Urteil über

Europa nicht schmeichelnd ist, zeigt sich d'Arrast dennoch nicht empört. Vielleicht will er ihm einfach die Gelegenheit geben, sein Herz aufrichtig auszuschütten. Psychologisch ist es aber auch annehmbar, dass d'Arrast Europa wirklich satt hat, und dass dieses neue Milieu ihn so geändert hat, dass er sich nun die Mentalität dieser Leute aneignen möchte. Man weiss nicht, warum er es vorzieht, zu schweigen. Man ist um so mehr überrascht, weil man weiss, dass die Franzosen ohne Ausnahme nach diesem Spruch leben: "Du choque des idées jallit la lumière!" In Europa hat er sich wahrscheinlich wegen des Hasses und der Zwietracht unter den Menschen schämen müssen; hier hat er mit diesen Dingen nichts mehr zu tun. Sein Leben ist ruhiger geworden. Nur die wilden Tänze der Leute, ein gewisses Gefühl des Exils, der Einsamkeit und der Monotonie geben ihm die Misstimmung der Absurdität. Dieses Gefühl des Absurden wird jedoch durch die Figur des Koches in dem Werk am deutlichsten ausgedrückt. Der Koch Socrate ist der Sisyphus des Werkes: Sisyphus ist ja der Held des Absurden für Camus. In der Schlange der Pilger ist der torkelnde Socrate mit der mythischen Figur von Sisyphus gleichgesetzt. Er scheint aber auch eine Art von Christus zu sein, der seinen Kreuzweg geht, der unter der schweren Last öfters fällt bis er endlich, weil er mit seinen Kräften am Ende ist, d'Arrast um Hilfe bittet. Die Parallele zu Christus, der so entkräftet war, dass Simon von Cyrene ihm helfen musste, das Kreuz zu tragen, ist offensichtlich. D'Arrast nimmt den Stein auf seine Schulter und trägt ihn weiter. Er setzt ihn nieder in der Mitte der 'favillas'. Hier sammeln sich die Schwarzen langsam um ihn herum im tiefen Schweigen. So endet diese Geschichte.

Es ist sicher, dass sie ein 'happy end' hat; man könnte aber Hunderte von Fragen stellen.

Denken wir zunächst einmal an die Absicht von Camus. Er kann die institutionelle Kirche nicht akzeptieren. In seinen Augen hat das Gelübde, einen schweren Stein für eine neue Kirche zu tragen, keinen Sinn. Die Alternative, diesen Stein in die Mitte der 'favillas' zu setzen, scheint für ihn jedoch eine tiefere Bedeutung zu haben. Aber auch dieser symbolische Akt bleibt doppelsinnig und dunkel. Was soll das genau heissen? Ist es die Wiederholung der These, dass die Anerkennung Gottes mit der Ablehnung und Verwerfung des Menschen gleich zu setzen sei? Es kann durchaus sein. Dann aber würde der Akt bedeuten, dass man die Idee eines Gottes aufgeben muss, um die Dinge in der Welt richtig zu begründen und um dem Menschen ausschliesslich den Vorrang zu geben. Camus, der sich in seiner These für das Lizenziat intensiv mit Augustinus auseinandergesetzt hatte, scheint etwas sehr Wichtiges übersehen zu haben. Augustinus betont nämlich oft genug, dass die Liebe zu Gott in unserem Leben absolut keinen Wert hat, wenn sie uns nicht antreibt, auch unsere Mitmenschen zu lieben. Nach Augustinus ist die Liebe Gottes die einzige Garantie dafür, dass man sich mit jedem Geschöpf überhaupt vereinigen kann. Anstatt uns daran zu erinnern, begnügt Camus sich damit, uns einige Gedanken der liberalen Moralität einzuflössen. Man kann diese Absicht von Camus zwar durchaus erkennen, jedoch wenn man diese Geschichte liest, hat man das Gefühl, dass die Schlussfolgerungen irgendwie nicht konsequent sind. Camus konnte über die Kirche denken, wie er wollte. Die Tat des Koches war ein religiöses Werk, was sich darin zeigt, dass er trotz aller Schwierigkeiten und Mühen sein Versprechen nicht aufgab.

Falls Camus von der Tat dieses Koches beeindruckt war, warum schätzt er dann d'Arrasts aufrichtige Absicht nicht? Camus beendet diese Geschichte mit einem Satz der Zufriedenheit. Er lässt uns spüren, dass wenn Leute sich für ein gutes Ziel solidarisch zusammenschliessen, das Ergebnis nicht ausbleiben kann.

Man hat hier etwas Schönes und Anerkennenswertes getan, weil es eine Verbindung und Solidarität gab. Ja, hier gab es beides in weit grösserem Umfang als in den vorigen zwei Werken. Das Finale des Werkes ist zweifelhaft und ein wenig sentimental. So wird diese Geschichte eine Art liberaler Träumerei anstelle einer wirkungsvollen und poetischen Mythe.

Das Werk schliesst wenigstens mit einem 'happy end', sagten wir. Ist es aber wirklich so?

D'Arrast bekennt, dass er nicht zur Messe geht und dass er auch nicht tanzen kann. Er setzt sich mit den Schwarzen nieder, wenn sie ihn darum bitten. Das ist zwar sehr schön und gut! Aber das eigentliche Problem bleibt bestehen: was machte man nachher, nachdem man sich niedergelassen hatte? Er geht nicht zur Messe, er tanzt nicht. Seine Sache! Alles was man sich vorstellen kann, ist, dass d'Arrast, nachdem er den Staudamm gebaut hat, wieder nach Europa zurückgekehrt ist, in dieses 'verderbte Europa', das durch seine Zivilisation verarmt ist. Es ist unmöglich, sich vorzustellen, dass die Leute für eine lange Zeit still da sassen, ohne etwas zu tun. Falls sie aber nur da sassen, ist dieses Zusammensitzen völlig nutzlos gewesen. Eine Verbindung ohne Transzendenz, eine Verbindung, die sich nur auf der Ebene des Gefühls der Brüderlichkeit realisiert, ist ein sehr gebrechliches Ding! Se ist La pierre qui pousse vielleicht ein positives, aber doch ein sehr

unvollkommenes Werk. Die Grenzen der Solidarität sind hier sehr eng. D'Arrast ist aufgeschlossen für die Reinheit und Aufrichtigkeit der Einwohner von Brasilien. Er sieht ein, dass er sie vielleicht mehr benötigt als sie ihn. Er wiederholt nicht dieselben Fehler, die Jan gemacht hat.

La pierre qui pousse weist sicherlich einen Fortschritt über Le Renégat und Le Malentendu auf. Auch wenn das Symbol der La pierre qui pousse nicht vollkommen und nicht klar genug ist in all seinen Teilen, so gibt uns Camus in diesem Werk doch ein klares und zusammenhängendes Bild der menschlichen Solidarität. Der Mensch auf der Erde soll sich mit der absurdnen Aufgabe von Sisyphus konfrontieren. Solidarisch zu sein in einer Welt des Wirrwarrs ist nicht leicht. Unsere Zufälligkeit hindert uns oft daran, das zu realisieren, was wir der Realisierung wert finden. Der Mensch ist von seinem Schicksal bestimmt nihilistisch, ungestüm zu werden. Der Friede, der die einzige Atmosphäre für jedes menschliche Schaffen bietet, ist nicht immer möglich. Er ist oft bedroht. In der Vergangenheit, so deutet Camus an, hat der Mensch gehofft, dass der Himmel einen Boten senden würde, um das menschliche Dasein zu verbessern. Er verneint jedoch nicht, dass dieser Bote in der Person Christi, des Sohnes Gottes, zu uns gesandt wurde. Er sagt aber, dass seine Botschaft zu einer absoluten Macht und einer Ideologie der Autorität geändert wurde, die nichts anderes will, als den Lauf der Geschichte zu kontrollieren und Privilegien zu setzen für diejenigen, die Macht und Gewalt haben, und diejenigen zu benachteiligen, die machtlos, unterdrückt und unterprivilegiert sind. Glauben zu wollen bedeutete in der Vergangenheit, die Ungläubigen zu verachten und zu verfolgen. Dies hat den Menschen in einer unvermeidlichen Weise zur Macht geführt, wie z.B. im Faschismus, Nazismus und Imperialismus.

Deshalb sind die Erlöser der Welt in Verruf gebracht worden. In der Zukunft soll der Mensch sein Schicksal selbst in die Hand nehmen. Der Mensch soll seine Aufgabe selbst erfüllen, sei es, dass er Steine schleppen muss, sei es, dass er sein Kreuz mutig auf seine Schulter nimmt und trägt.

In dem Kontext des heutigen Lebens würde es bedeuten, dass der weisse Europäer oder Amerikaner, der Mestize von Süd-Amerika, der gelbe Chinese oder Japaner und der schwarze Afrikaner zusammen diesen riesigen Stein tragen sollen, auch wenn diese Arbeit wertlos ist. Durch diese Zusammenarbeit und ihr kraftvolles Zusammenwirken werden sie jedoch etwas Grossartiges erreichen; es wird vielleicht nichts anderes sein als ein einfaches und elementares Sich-Verstehen-Wollen, dennoch eine menschliche Tat, ein gemeinsames Werk. ---- Um dieses Ziel zu erreichen, müssen aber die Europäer und die Amerikaner ihre imaginäre Rolle der Obergewalt aufgeben und überzeugt sein, dass sie ihre unterprivilegierten Brüder in der Welt absolut notwendig brauchen.

Hier zeigt sich, dass Camus' Denken und seine Vorstellungen über die Absurdität des menschlichen Daseins doch etwas Grossartiges in sich haben. Sein Begriff des Absurden bezieht sich nicht auf das absolute Dasein des Menschen, das heisst, er erschöpft nicht all die Bereiche des menschlichen Daseins, weil das Wort 'absurd', wie es am Anfang dieser Dissertation gegeben und gezeigt wurde, wenigstens zehn verschiedene Bedeutungen hat. Auch wenn Camus die Ideologie und die Theorie des Absurden klarer als jeder andere herausgearbeitet hat, müsste er doch noch nach der genauen Bedeutung dieses Wortes in den einzelnen Texten und in deren Zusammenhang gefragt werden.

ZWEITES KAPITEL

Das Absurde in Ionescos Theaterstücken

Albert Camus hat die Theorie des Absurden in seinen Werken herausgearbeitet. In seinen Erörterungen des Absurden hat er herausgestellt, dass das Leben in all seinen Aspekten die Absurdität in sich trägt.

Metaphysisch ist es nach Camus' Auffassung nicht annehmbar, dass ein Wesen, das ausserhalb der Welt steht, auf den Menschen irgendeinen gültigen Einfluss haben kann. Das wäre dem Begriff des Menschen an sich total entgegengesetzt. Der Mensch kann nur dann frei sein, wenn er sich von allen ausserweltlichen und aussermenschlichen Einflüssen loslöst. Am Beispiel des Abtrünnigen hat man es klar sehen können.

Man kann aber nicht nur aus metaphysischen Gründen handeln, um in seinem Leben zielbewusste Tätigkeiten zu entfalten. Moralische Gründe können einen Menschen ebenso anspornen, sich zu bestätigen und nützlich zu machen. Jan im Le Malentendu war ein klassisches Beispiel dafür, dass man es tun kann. Seine aus moralischen Überlegungen verrichteten Taten haben jedoch nicht das ersehnte Resultat gebracht, was wiederum zeigt, dass mit dem Menschen etwas nicht stimmt. Er ist dem Absurden in seinem Leben durch und durch unterworfen.

Schliesslich kam d'Arrast, der sich aus wissenschaftlichen Gründen für das Heil der Menschheit eingesetzt hat. Seine Arbeit, seine Sorge, seine Begeisterung und seine Verantwortung für dieses fremde Land Lateinamerikas waren zwar nicht umsonst und vergeblich, aber dennoch konnte er bei weitem nicht erreichen, was er sich als Ziel gesetzt hatte. Psychologische, menschliche, kulturelle, soziale und von den Umständen bestimmte Faktoren haben die Energie seines Einsatzes aufgerieben.

Was hat Ionesco dazu zu sagen? Wie sieht er den Menschen und sein Problem der Absurdität? Wie zeigt sich dieses Problem in seinen Werken? - Das sind nun unsere Fragen, die wir in diesem neuen Kapitel über das Problem des Absurden in Ionescos Werken stellen.

Ionesco hat das Verdienst, dass er seine Theorien immer durch die Praxis erläutert, oder besser gesagt, dass er seine Theorien aus dem praktischen Leben nimmt. Seine Theaterstücke sind keine philosophischen Erörterungen, und wenn man aus ihnen eine allgemeingültige Lehre herausschälen wollte, müsste man sich mit wenigen Ideen begnügen. Generell kann man seine Gedanken auf folgende Prinzipien zurückführen:

1. Niemand liebt niemanden.
2. Niemand versteht niemanden.
3. Die Masse versucht das Individuum aufzusaugen, welches diesem Prozess scheinbar keinerlei Widerstand entgegenbringt.
4. Wir müssen sterben, wenngleich dies sehr traurig ist.

Es leuchtet sofort ein, dass diese Prinzipien nicht besonders originell sind. Jeder weiss um diese 'Erfindungen'. Man sollte deshalb diesen Aspekt der Originalität in seinen Werken bei Seite lassen.

Was wir bei einem Schriftsteller immer als erste Frage stellen müssen, ist diese: Wie drückt er sich aus?

Jedes literarische Werk ist vor allem die Wiederspiegelung des Geistes oder der Gedanken eines Autors. Bewusst oder unbewusst wird das Innere seines eigenen 'EGO' ans Licht gebracht. Nach Ionescos Gestehen

kann der Schriftsteller soweit gehen, dass nicht er selbst den Gang seiner Gedanken bestimmt, sondern umgekehrt, seine Gedanken lenken und leiten ihn. "Quand j'écris une pièce, je n'ai aucune idée de ce qu'elle va être. J'ai des idées après. Au départ, il n'y a qu'un état affectif... L'art pour moi consiste en la révélation de certaines choses que la raison, le mentalité quotidienne me cachent. L'art perce ce quotidien. Il procède d'un état second" (Eugène Ionesco, Notes et Contre-Notes, p. 109).

Dieses Bekenntnis stammt aus dem Jahre 1956. Wahrscheinlich will Ionesco damit sagen, dass die Literatur nichts anderes ist als "une nuit qu'on essaye d'éclairer. C'est aussi une exploration, une découverte où l'on s'exténué. Il faut briser les murs, franchir des barrières et retrouver les sources originelles..." (La Revue de Paris, déc. 1961).

Dieses Zitat besagt aber mehr als einfach die Feststellung, wie literarisches Schaffen entsteht. Es behauptet etwas Existentialles und Wichtiges, nämlich, dass literarische Tätigkeit vollständig von der Existenz des Schriftstellers abhängt. Diese Feststellung, dass die Literatur "une nuit" ist, die der Autor zu erhellen versucht, ist aber noch bedeutsamer. Sie kann uns den Schlüssel geben, einen Autor wie z.B. Ionesco irgendwie verstehen zu können. Ionesco deutet hier an, dass nicht einmal der Schriftsteller vom Problem der Absurdität verschont bleiben kann. Seine Zielsetzung kann noch so klar sein, er muss kämpfen, er muss gegen Berge von Vorurteilen angehen, er muss sich ganz einsetzen, um seine Umwelt von seinen Ideen zu überzeugen, oder wenigstens diese ihr deutlich mitteilen zu können.

'Mehr Licht' - war schon das Motto von Goethe.

Ja, aber wie? Wenn der Autor selbst mit der Dunkelheit kämpfen muss, wie kann er Klarheit schaffen? Was kann er in diesem Leben finden, das ein wenig Licht in die Dunkelheit seiner Existenz bringt? "Je navigue sur un frêle esquif dans les tempêtes du chaos. Ces gens que je connais ont tous un système pour expliquer le monde, et ce qui, actuellement, se passe, s'y passe. Tous comprennent et expliquent tout. Je suis le seul au monde à n'y rien comprendre, ils ont tous des clefs ou des passe-partout... Je suis dans le chaos, je vis dans l'invivable. Pour croire que ce que j'appelle le chaos n'en est pas un, il faut que j'arrive à croire en Dieu qui n'est pas compris non plus dans aucun des systèmes humains possibles. Ne nous laissons pas aller, ne nous laissons pas entraîner par les courants des opinions, des ideologies, des passions et fanatismes de l'histoire. Mais laissons-nous aller sur cet océan démonté, dans la réalité" (Eugène Ionesco, Présent Passé Passé Présent, p. 66, Édition Mercure de France, 1968).

Ionescos Denken mündet in dieselben Schlussfolgerungen als das von Camus: Alles ist sinnlos und absurd im Leben! Niemand und nichts, nicht einmal Gott und der Glaube an ein übernatürliches Wesen können die Absurdität des Daseins ändern! Man ist und bleibt dazu verdammt, in einer absurd Existenz zu leben!

Das Absurde in *La Cantatrice Chauve*

Der Glaube an die Absurdität des Lebens ist in literarischer Form zum ersten Mal in La Cantatrice Chauve bei Ionesco im Jahre 1950 ausgedrückt worden.

In diesem Stück oder 'anti-pièce' wie es Ionesco nennt, betreiben das Ehepaar Smith und das Ehepaar Martin eine nichtssagende Konversation. In gleichmässig verteilten Pausen bewegen sie ihre Lippen in gleichmässiger Geschwindigkeit. Im ganzen gibt es vierunddreissig Widerreden. Frau Martin macht den Mund siebenmal auf, Frau Smith neunmal, Herr Smith neunmal, und Herr Martin wiederum neunmal. Die dramatische Spannung wird stillstehend und beinahe null. Herr Smith stösst einen grellen Schrei aus. Seine Gesprächspartner und Gesprächspartnerinnen bleiben unbeweglich und entsetzt. 'Die Spannung' steigt mehr und mehr. Die Gesichter drücken Feindseligkeit aus. Das Gespräch wird immer hektischer. Ihre Lippen bewegen sich immer schneller unter dem Einfluss ihrer Wut. Ihre Fäuste ziehen sich krampfhaft zusammen und erheben sich in die Höhe. Plötzlich wird alles dunkel. Als das Licht wieder aufleuchtet, ist niemand mehr auf der Bühne, nur Herr und Frau Martin. Sie sitzen einander gegenüber wie Herr und Frau Smith am Anfang des Stückes. Sie sind ruhig als wenn nichts geschehen wäre. Ein abrupter Stillstand hat die ganze Spannung aufgelöst. Genauso ging es in der vorherigen Szene. Als der Vorhang sich hob, fing das Gespräch langsam an. Frau Smith drückte 'tiefe Gedanken' aus über das Abendessen, das gerade vor einigen Minuten zu Ende gegangen war. Es ist ein langes Selbstgespräch, nur ihr Mann schnalzt hin und wieder mit der Zunge. Das Zwie-

gespräch fängt an, wenn Frau Smith den Tod eines gewissen Herrn Parker erwähnt, der anscheinend das Opfer einer ärztlichen Nachlässigkeit geworden ist. Das Gespräch endet nach der elften Widerrede. Nach einer kleinen Pause, fängt Frau Smith an, über Familie Watson zu reden, und danach über Junge und Alte, Männer und Frauen, Lebende und Verstorbene. Das Gespräch wird immer lebhafter, so dass man es als einen kleinen Zank bezeichnen könnte. Frau Smith zeigt ihre Zähne. Ihr Mann beruhigt sie dadurch, dass er sie "mon petit poulet rôti" nennt (Eugène Ionesco, Théâtre I. Édition Gallimard, p. 25). Die Situation beruhigt sich schliesslich, wenn er zu ihr sagt: "Nous allons éteindre et nous allons faire dodo!" (Ibidem, p. 16).

Doch dann kommen Herr und Frau Martin an und verhindern das Vorhaben der Smiths. In der 4. Szene sind beide Ehepaare zusammen. Sie sitzen eine Weile still herum und lächeln schüchtern. Endlich springt der Funke über und sie beginnen eine fesselnde Unterhaltung. Herr und Frau Martin machen eine ganze Serie von Entdeckungen, die immer beunruhigender werden. Sie entdecken, dass sie beide aus der Stadt Manchester stammen, die sie vor fünf Wochen verlassen haben. Sie haben den gleichen Zug genommen, um hierher zu kommen. Sie fuhren in demselben Wagen. Sie sassen im selben Abteil. Sie wohnen in der selben Strasse in Manchester, unter der gleichen Hausnummer, auf demselben Stock, in der gleichen Wohnung. Sie schlafen in demselben Schlafzimmer, ja sogar in demselben Bett!Es ist wirklich eine aussergewöhnliche Entdeckung für dieses Ehepaar, das seit vielen Jahren verheiratet ist!

Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt, wenn sie entdecken, dass sie die Grosseltern der gleichen Enkelin sind. Gleich danach wird die Spannung wieder aufgelockert. Die beiden Eheleute schlafen, sich gegenseitig umarmend, ein. Schweigen und Unbeweglichkeit beherrschen die Szene.

Die Szenen 5 und 6 sind rhythmisch total ausgeglichen. Mary, die Haushelferin, tritt ein, um zu melden, dass Elisabeth nicht Elisabeth, Donald nicht Donald, und was noch schlimmer ist, Mary selbst nicht Mary, sondern Sherlock Holmes ist. Unverzüglich wachen die Martins auf: "Oublions, darling, tout ce qui ne s'est passé entre nous et, maintenant que nous nous sommes retrouvés, tâchons de ne plus nous perdre et vivons comme avant" (Ibidem, p. 17).

Die Ehepaare Smith und Martin, die zuerst getrennt vorgestellt worden sind, sind nun in der Szene 7 vereint. Man kann nicht behaupten, dass die Spannung in dem Saale und auf der Bühne null wäre. Die Personen sind sehr unruhig und nervös. Herr und Frau Smith scheinen unzufrieden zu sein wegen der Anwesenheit von Herrn und Frau Martin, die ihre Pläne durchkreuzt haben. Das Gespräch setzt sich mühsam in Bewegung. Die Pausen werden immer zahlreicher. Sie sind durch schüchternes Husteln und kurze Bemerkungen unterbrochen. Man spricht über Lappalien, über den Regen und das schöne Wetter. Frau Martin erzählt, dass sie die Augenzeugin einer "chose extra-ordinaire, une chose incroyable" (Ibidem, p. 34) war, sie hat nämlich auf der Strasse einen Mann gesehen, der "nouait les lacets de sa chaussure qui s'étaient défaits" (Ibidem, p. 34). Herr Martin hat also einen originellen Herrn in der Metro gesehen: "qui lisait tranquillement son journal" (Ibidem, p. 34). Plötzlich läutet es. Ist das ein Freund, der den Abend etwas freundlicher und heiterer machen wird? Oder ein Telegramm, dass die gute Nachricht bringt, dass sie den ersten Preis in der Lotterie gewonnen haben? Gott behüte, dass es der Bote eines Malheurs ist! Ihre Herzen fangen an, nervös zu schlagen. Dumme Gedanken gehen durch ihre Köpfe. Sie sind

enttäuscht und erleichtert, als sie merken, dass niemand vor der Tür steht. Die Klingel aber läutet ein zweites und ein drittes Mal. Wiederum ist niemand da. Diese ungewöhnliche Begebenheit löst eine Erörterung aus, die beinahe in einen Zank übergeht:

M. Martin: Quand on entend sonner à la porte,
ce qu'il y a quelqu'un à la porte,
qui sonne pour qu'on lui ouvre la
porte.

Mme. Martin: Pas toujours. Vous avez vu tout
à l'heure.

Mme. Smith: ...L'expérience nous apprend que
lorsqu'on entend sonner à la porte,
c'est qu'il n'y a jamais personne..."
(Ibidem, p. 18)

Es klingelt ein viertes Mal an der Tür. Frau Smith, voller Wut, weigert sich, zur Tür zu gehen. Das Klingeln scheint an dieser Stelle sehr undramatisch zu sein. Man sollte sich aber vergegenwärtigen, dass es hier doch grosse Bedeutung hat. Seit einer Weile ist auf der Bühne nichts passiert. Dieses Läuten provoziert die Zuschauer, sozusagen gespannt zu werden. Herr Smith geht schliesslich zur Tür. Und siehe, der Kapitän der Feuerwehr steht da, in voller Uniform. Er wirkt komisch durch seine Natur, seinen Beruf und seinen Rang, weil er eine Autorität darstellt, die leicht mit Eitelkeit in Zusammenhang gebracht werden kann.

In den französischen Wörterbüchern stehen die Worte: pompe, pompeux, pomper, pompette, pompom in der Nähe von 'pompier', der Feuerwehrmann.

Sein Ankommen ist unerwartet, und man ist geneigt, zu schmunzeln. Der Kapitän bestätigt, dass die zwei letzten Klingelzeichen von ihm stammen, die ersten zwei Klingeln aber bleiben ungeklärt. Was er eigentlich will,

wird auch nicht klar. Die Anekdoten und Zweideutigkeiten ihrer Unterhaltung brechen zwar ein bisschen die Monotonie, bringen aber keine echte Auflockerung auf die Bühne.

So erleiden die Personen während dieser zehn Szenen eine Serie von Erschütterungen von verschiedener Intensität. Kein Wunder, dass sie mit ihren Nerven vollkommen am Ende sind.

Warum hat Ionesco dieses Theaterstück ein 'anti-pièce' genannt? - Wahrscheinlich wollte er in diesem Theaterstück die folgenden drei Dinge ad absurdum führen:

1. Den Begriff der Zeit.
2. Die Idee der Person.
3. Die Festung der Logik und der Sprache.

Den Begriff der Zeit. - Bevor die Smiths ihren Mund aufmachen, schlägt die Uhr siebzehnmal. Normalerweise schlägt jede Uhr höchstens zwölfmal. Warum nun hier siebzehn Schläge? Das scheint seinen Grund darin zu haben, dass die Zeit hier überhaupt keine Bedeutung mehr hat. Es ist völlig bedeutungslos ob es Tag oder Nacht ist. Man weiss ebenso nicht, wieviel Uhr es ist. Zerstörung des Begriffes der Zeit!

Zerstörung der Person. - Es wurde schon gesagt, dass Elisabeth nicht Elisabeth, Donald nicht Donald und Mary selbst nicht Mary, sondern Sherlock Holmes ist. Hier soll ein anderes Beispiel genannt werden:

Am Ende des Abendessens nimmt man noch einen kleinen Nachtisch. Frau Smith sagt: "Le yaourt est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose. C'est ce que m'a dit le docteur Mackenzien-

King qui soigne les enfants de nos voisins, les Johns. C'est un bon médecin. On peut avoir confiance en lui. Il ne recommande jamais d'autres médicaments que ceux dont il a fait l'expérience sur lui-même. Avant de faire opérer Parker, c'est lui d'abord qui s'est fait opérer du foie, sans être aucunement malade" (Ibidem, p. 21).

Dieses Zitat zeigt, wie Ionesco den logischen Zusammenhang durch eine mechanische Angliederung ersetzt. Frau Smith beruft sich auf die Autorität des Doktors, der das 'yaourt' vorschreibt: "C'est un bon médecin. On peut avoir confiance en lui". Das sind beruhigende Feststellungen. Nicht aber das, was nachher folgt: "Il ne recommande jamais d'autres médicaments que ceux dont il a fait l'expérience sur lui-même. Avant de faire opérer Parker, c'est lui d'abord qui s'est fait opérer du foie" (Ibidem, p. 21).

Dieses Beispiel zeigt, wie die Person völlig absurd sein kann. Wenn einmal die höllische Maschine in Bewegung gesetzt wird, muss alles explodieren. Die Eigennamen, ebenso wie die gewöhnlichen Namen, verlieren ihren Sinn. Die Personalität wird demselben Schicksal unterworfen wie die Logik.

Die wichtigsten Themen des Stücks sind gleich am Anfang angedeutet. Der erste Auftritt ist eine Szene der Vorbereitung. Es gibt ja auch kaum Intrigen in diesem 'Anti-Stück', wie es Ionesco nennt. Es geht hier auch nicht darum, die Personen vorzustellen, wie es gewöhnlich im Falle klassischer Bühnenstücke geschieht. Es gibt eigentlich keine Personen in diesem Stück. Der erste Auftritt ist eine Art Vorbereitung der Zuschauer auf die Wirkungen, die durch die Übertreibungen entstehen. In der 4. Szene schlägt die Uhr nicht siebzehnmal, sondern neunundzwanzigmal. Nach diesen Schlägen ist ein

totales Schweigen. Aber nur für eine kurze Weile. Die Uhr schlägt wieder, jetzt aber nur einmal. Dieser Schlag ist jedoch so stark, dass er "doit faire sursauter les spectateurs" (Ibidem, p. 31). Durch diesen Knall sollen die Zuschauer aus der Verdummung und wenn sie eingeschlafen sind, aus ihrer Schläfrigkeit herausgerissen werden.

In der 4. Szene hat man ein wunderbares Modell dessen, was man 'franglais' nennt: "J'ai pris le train d'une demie après huit le matin, qui arrive à un quart avant cinq" (Ibidem, p. 27).

Die Zerstörung der Sprache und der Logik zeigt sich in verschiedenen Formen.

- a. In der Form eines Spieles mit Gleichklang der Vokale: "Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais" (Ibidem, p. 52).
- b. In der Form einer Deformation von stereotypen Ausdrücken: "J'attends que l'acqueduc vienne me voir à mon moulin" (Ibidem, p. 53).
- c. Durch Zueignung von Qualitäten an Personen und Objekten, die ihnen nicht zugeschrieben werden können: "Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat. Le fromage, c'est pour griffer" (Ibidem, p. 53).
- d. Durch Unsinn, der durch die Umstände verursacht wird: "Je ne sais pas assez d'espagnol pour me faire comprendre" (Ibidem, p. 52). Dieser Satz ist an und für sich nicht absurd. Ein Engländer, der nicht spanisch kann, unter Spaniern, die nicht englisch sprechen, könnte ihn ganz richtig sagen. Weil dieser Satz jedoch in England ausgesprochen wird, hat er keinen Sinn.
- e. Durch absolute Gedankensprünge: "L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats" (Ibidem, p. 53). Es gibt überhaupt keinen Zusammenhang zwischen den zwei Sätzen.

Man könnte die Aufzählung solcher Anomalien leicht fortsetzen und die Schlussfolgerungen ziehen, dass Ionesco sich für die Surrealisten begeistert und sich deshalb solche aberwitzigen Spielereien erlaubt. Was jedoch wichtig ist, ist dies: er benützt diese Anomalien, um die Zuschauer zu fesseln.

Ionesco hat die Magie der Worte erfunden. Er ist ein Zauberkünstler der Worte. Die Gegensätzlichkeit der Ideen reisst den Streit der Personen oft mit sich fort. Am Ende der Zwietracht beginnen die Gegner sich gegenseitig zu beschimpfen. So tut es z.B. Frau Smith, die Herrn Martin zur Hilfe kommt und sagt: "Oui, mais avec l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut", (Ibidem, p. 53) was eigentlich das bedeutet: "Sie haben vielleicht recht, aber das ist gewiss unmoralisch". Oder noch schärfer und deutlicher ausgedrückt: "Ich nehme an, dass Sie recht haben, jedoch bin ich der Meinung, dass Sie ihre Moral total aufgegeben haben". Diese Art und Weise, die Beschimpfungen so zu neutralisieren, dass man die Sätze unpersönlich macht, entspricht der Wirklichkeit und wirkt viel objektiver. Die Beschimpfungen, die die Martins und die Smiths benutzen, sind bei Ionesco so ausgedacht und aufgebaut, dass sie einen schon durch ihren rein phonologischen Klang in Angst und Schrecken versetzen. Gleich am Anfang gibt es eine lange Serie von Gutturalen, unter denen der vorherrschende Laut 'a' ist. Herr Smith heult zehnmal nacheinander 'kakatoes' (Ibidem, p. 53). Frau Smith fügt sofort nachher neunmal 'Quelle cascade' zu (Ibidem, p. 53). Gleich nach Frau Smiths Kauderwelsch fängt aber Herr Martin mit seinem Kauderwelsch an, das er achtmal wiederholt: 'Quelle cascade de cascades" (Ibidem, p. 53).

Jeder weiss, was für ein Vogel der 'kakatoes' ist. Es ist eine Art von Papagei, dessen Dummheit die der anderen Papageien weit übersteigt. Das Wort 'cacade' ist sehr selten gebraucht. Man muss das Wörterbuch in die Hand nehmen, um den Sinn des Wortes zu finden. Nach Larousse heisst es: Dumme Unternehmung, lächerliche Niederlage. Wenn man die nahestehenden Worte anschaut, findet man die folgenden Worte: 'cacahuète, cacao, cacaoté, cacooyer, cacaoyère'. - Das ist wahrscheinlich der Grund, wofür Frau Martin dreimal wiederholt: "Les cacaoyers de cacaoyères donnent pas de cacahuettes, donnent du cacao!"

Nach dem Wort 'caca', haben die Laute 'ou' und besonders 'ouche' Ionescos Gefallen gewonnen, und er fabriziert ein echtes Läutwerk mit diesen Lauten:

Mme. Smith	-	Mouche ta bouche.
M. Martin	-	Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.
M. Smith	-	Escarmourcheur, escarmouché!
Mme. Martin	-	Scaramouche!
Mme. Smith	-	Sainte-Nitouche!
M. Martin	-	T'en as une couche!
M. Smith	-	Tu m'embouches.
Mme. Martin	-	Sainte-Nitouche, touche ma cartouche.

(Ibidem, p. 54)

In dieser Flut von Wörtern kommen zwei Schimpfwörter an die Oberfläche: "tu nous encaques", und "tu m'embouches".

Die Zerstörung der Sprache und der Logik geht aber weiter:

Mme. Smith	-	N'y touchez pas, elle est brisée.
------------	---	--------------------------------------

M. Martin	-	Sully!
M. Smith	-	Prudhomme!
Mme. Martin		
Mr. Smith	-	François.
Mme. Smith		
M. Martin	-	Coppée.
Mme. Martin		
M. Smith	-	Coppée Sully.
Mme. Smith		
M. Martin	-	Prudhomme François.

(Ibidem, p. 55)

Das Verb 'toucher' erinnert an ein Gedicht von Sully Prudhomme. Das Zitat des Gedichtes ruft den Namen des Dichters herbei, und dann den Namen eines anderen Dichters, der ähnlich berühmt war.

Dies ist es, was man den "Zerfall der Sprache" nennen kann. Das Absurde muss zunächst durch den Zerfall der Sprache spürbar gemacht werden. "In principio erat verbum. - Am Anfang war das Wort". Mit diesen Worten fängt das vierte Evangelium an. Das Wort nach dessen Bild Gott alles geschaffen hat, hat Ordnung, Schönheit, Harmonie und Glanz in die Welt gebracht. Durch den Zerfall des Wortes wird das Absurde wiederum in die Welt eingeführt und eine neue Welt, die Urwelt des Chaos geschaffen. Dieser Zerfall der Sprache erreicht seine Totalität, wenn man die alleinstehenden Vokale und Konsonanten hört:

Mme. Smith - A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, !

Mme. Martin - B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, y, v, w, x, z!

(Ibidem, p. 55)

Die Fassaden sind endlich gefallen. Die Masken sind nun zerrissen! Der Zerfall ist total, wie nach einer Beschiessung. Alles liegt in Schutt

und Trümmern. Das Traurige aber ist, dass diese Zerstörung der Zeit, der Person und der Logik der Sprache deshalb geschehen musste, weil der Mensch seines Mitmenschen Wolf ist.

Am Anfang schrieb man einer kleinen Nebenbemerkung, die Frau Smith machte, wenig Bedeutung zu: "mon petit garçon aurait bien voulu boire de la bière, il aimera s'en mettre plein la lampe, il te ressemble" (Ibidem, p. 20). Etwas später weiss Herr Smith auf eine Frage seiner Frau keine bessere Antwort als "idiotisch".

In der nächsten Szene wird das Dienstmädchen, ihre gemeinsame Feindin grob beleidigt:

Mme. Smith - On n'a rien mangé, de toute la journée.
Vous n'auriez pas dû vous absenter!
Mary - C'est vous qui m'avez donné la
permission.
M. Smith - On ne l'a pas fait exprès!

(Ibidem, p. 25)

Der ehelichen Auseinandersetzung folgt die soziale Gegensätzlichkeit, die ganz schroff wird in der neunten Szene.

Ionesco hat aber nicht nur all das zeigen wollen. Er weiss, dass Eros und Arès sich sehr gut verstehen, weil Eros Waffen, Streit, Blitzschlag, Pfeile und Blut liebt. Eros, der schmunzelnde Schurke profitiert immer dadurch, dass er Unordnung und Panik ausstreut. In diesem Stück erscheint er in der Gestalt eines Feuerwehrmannes und sagt: "Je n'ai pas le droit d'éteindre le feu chez les prêtres. L'Evêque se fâcherait. Ils éteignent leurs feux tout seuls ou bien ils le font éteindre par des

vestales" (Ibidem, p. 42). Der Feuerwehrmann drückt sich aus wie ein Liebhaber des XVIII. Jahrhunderts und scherzt wie ein Zeitgenosse von Diderot oder Voltaire. Als Mary bemerkt: "Je suis son petit jet d'eau", (Ibidem, p. 43) müssen manche Zuschauer ihr Gesicht verbergen. Worüber sonst träumen die jungen Frauen und die noch Jüngeren auch!?! Jedenfalls deutet Ionesco die 'libido' mehr durch den Rhythmus als durch das Bild des Feuers an. Die allerletzte Szene erlaubt uns eine solche Erklärung, wo Ionesco durch die Zerteilung der Wörter das Keuchen der Liebhaber andeutet: "C'est! --- Pas! --- Par! --- Là! --- C'est! --- Par! --- I! --- Ci! ---" (Ibidem, p. 55).

Während es geschieht, wird das Licht ausgelöscht.

Was ist die bezaubernde Kraft von La Cantatrice Chauve über die Zuschauer oder die Leser? - Nicht die Absurdität, nicht die Zerstörung aller menschlichen Werte, nicht die Zerstörung des Begriffes der Zeit durch verschiedene Anomalien, nicht der Zerfall der Person oder der menschlichen Logik. Auch nicht das, dass die Sprache selbst kein Mittel der Gedankenmitteilung wird, sondern das Gegenteil, ein unverständliches Kauderwelsch. Nicht das, dass das Leben des Ehepaars Smith und des Ehepaars Martin so dargestellt wird, als ob es in ihm nur Monotonie, Überdruss, Zank und Streit gäbe. Das Chaos ist an und für sich abstoßend. Negative Werte können uns nur pessimistisch machen. Beim Auslöschen des Lichtes leuchtet vielleicht in uns das innere Licht auf, das alles besser zu verstehen hilft. Ionesco,

wie jeder gute Dichter und Zauberkünstler der Worte, könnte den Palmzweig sicherlich noch vor den Naturalisten bekommen, für die nur grobe und ekelhafte Realität existiert. Bei Ionesco wird alles nur angedeutet. Das Ekelhafte und das Absurde werden deshalb als solche gezeigt, damit wir ange- spornt werden nach dem tieferen Sinn der Dinge zu suchen. Je grösser die Anzahl der Gesichtspunkte ist, unter denen man ein Objekt betrachtet, desto grösser ist auch die Aussicht, es möglichst vollständig zu erfassen. Vor allem ist aber La Cantatrice Chauve eine Gelegenheit, die Gedanken und Vorstellungen eines Autors anzunehmen oder abzulehnen, um uns selbst dadurch zu bereichern.

Das Absurde in La Leçon

In La Cantatrice Chauve hat Ionesco zum ersten Mal seine Ideen über das Absurde in literarischer Form ausgedrückt. Sein zweites literarisches Werk hat den Titel: La Leçon. Dieses Stück wird nicht mehr ein 'anti-pièce', sondern ein 'drame comique' genannt.

Wie kommt das Absurde in diesem komischen Drama zum Vorschein?

Es ist ein Theaterstück der Grausamkeit. Der Schleier des Anstandes wird hier völlig zerrissen. Um das zu erreichen, wurde die Struktur des Stücks einfacher gefasst und auf ein Maximum kondensiert. In La Cantatrice Chauve gibt es sechs Rollen. Hier gibt es nur drei. In dem ersten Stück tritt jeder auf und verlässt die Szene, wann er will. Das Zusammentreffen

wird völlig zufällig. Es ist ein reiner Zufall, dass z.B. der Feuerwehrmann vorübergeht und an der Tür klingelt, ebenso, dass Herr und Frau Martin, die in Manchester leben, sich an dem betreffenden Abend bei Herrn und Frau Smith treffen, die in London wohnen.

Die Struktur von La Cantatrice Chauve ist wohl zusammenhängend, jedoch nur locker. In La Leçon entthront die Notwendigkeit den Zufall. Die Haushälterin des Professors ist unentbehrlich und unersetztlich, weil sie die Rolle einer Frau und Mutter erfüllt. Sie ist vor allem das lebendige Gewissen des Professors. Eine Schülerin kommt zu diesem Professor, weil sie sich schnell auf die Prüfung vorbereiten muss. Diese Prüfung ist schwer. Sie benötigt unbedingt Hilfe. Der Professor lebt von dem, was er von seinen Privatschülern bekommt. Die Struktur des Stückes ist kreisförmig. Die letzte Szene ist, in einem gewissen Sinne, eine Wiederholung der ersten.

Die Schülerin ist in den Augen des Professors schön, hübsch, lustig, gut erzogen, lebhaft und dynamisch. Der alte Junggeselle kann seine Gefühle kaum hinter den zahlreichen "je m'excuse... Vous m'excuserez... Mes excuses..." verbergen (Eugène Ionesco, Théâtre I. Édition Gallimard, 1954, p. 61). Er weiss nicht, wie es mit ihm steht. Er ist nervös, er stottert, er will sich am Anfang sehr lieb zeigen. "...Il fait beau aujourd'hui... ou plutôt pas tellement... Oh! si quand même... Enfin, il ne fait pas trop mauvais, c'est le principal... Euh... euh... Il ne plu pas, il ne neige pas non plus" (Ibidem, p. 62). Die Schülerin antwortet ganz entsetzt: "Ce serait bien étonnant car nous sommes en été" (Ibidem, p. 62).

Der Unterricht beginnt. "Parfait, Mademoiselle. C'est parfait. Alors, si cela ne vous ennuie pas... pouvons-nous commencer?" Die Schülerein ant-

wortet schüchtern: "Mais oui, Monsieur, je suis à votre disposition, Monsieur". Der Professor errötet beinahe. "A ma disposition?...Oh, Mademoiselle, c'est moi qui suis à votre disposition. Je ne suis que votre serviteur..." (Ibidem, p. 64). Der Professor unterdrückt seine Aufregung mit nervösem Händereiben. Die Lektion geht weiter. Er möchte zunächst die allgemeinen Kenntnisse des Mädchens wissen. Zuerst prüft er sie im Rechnen: "Combien font un et un? - Un et un font deux. - Oh, mais c'est très bien. Vous me paraissez très avancée dans vos études. Vous aurez facilement votre doctorat total".

Die Wirkung dieser Übertreibung ist, dass man anfängt zu lachen. Bei der Subtraktion wird es noch viel schlimmer. Der Professor fragt sie: "Si vous aviez deux nez, et je vous en aurais arraché un...Combien vous en reste-t-il? Die Schülerin wird ganz verwirrt. "Vous avez deux oreilles, j'en prends une, je vous en mange une, combien vous-en reste-t-il?" - "Deux", antwortet das Mädchen. Der Professor wird wütend. Wird er sofort, voller Wut, sein Opfer anspringen? Noch nicht! Noch kann er seine sadistischen Instinkte zügeln. Er beruhigt sie und versucht, eine neue pädagogische Methode anzuwenden, um das Wissen der Schülerin gründlich zu prüfen.

Diesmal ist es die Philologie, in der sie geprüft wird. Im Rechnen war das Mädchen noch gut genug. Sie hat wenigstens auf einige Fragen des Professors richtige Antworten geben können. Auf dem Gebiet der Philologie ist es ganz anders. Sie ist völlig hilflos.. Sie hat schreckliche Schwierigkeiten mit der Aussprache des Lautes 'f'. Der Professor wird immer ungeduldiger, er gerät ganz aus der Fassung und benutzt grobe Worte: "...Mademoiselle,

Mademoiselle, je dis ça pour vous! Merde alors!" Die Schülerin wird ganz rot und sie fängt an, sich unwohl zu fühlen, nicht nur physisch, sondern auch psychologisch. Sie klagt über Zahnschmerzen und leidet mehr und mehr. Die Schmerzen breiten sich über ihren ganzen Körper aus. Zuerst hat sie Zahnweh. Die Schmerzen werden immer stärker: "ma gorge...mes épaules... mes seins...mes hanches...mes cuisses...mon ventre..." (Ibidem, p. 89).

Dann schwingt der Sadist sein Messer und tötet das Mädchen.

Das Stück könnte hier sein Ende haben. Dies war aber nicht die Absicht von Ionesco. Er wollte zeigen, wie der Professor mit seinem Gewissen kämpft. Nach der Ermordung des Mädchens ruft er erschrocken und entsetzt nach Maria, seiner Haushälterin und seinem lebendigen Gewissen: "Marie, Marie! Ma chère Marie, venez donc!" Als sie ankommt, will er sie aber so gleich wieder wegschicken. Man kann sein Gewissen nach einer Übeltat nicht so leicht einschlafen lassen. Man kann keine Übeltat verheimlichen. Sie beschuldigt ihn des Mordes. Der Professor leugnet es jedoch glatt ab: "Ce n'est pas ma faute". Das Dienstmädchen nennt ihn nun "Lügner". Sie beruhigt sich aber, als sie sieht, dass er anfängt zu schluchzen... "Au moins, vous le regrettiez?" - fragt sie (Ibidem, p. 42). Der Mörder antwortet: "Oh, oui, Marie, je vous le jure!" Sie verzeiht ihm sogleich und gibt ihm den guten Rat: "Mais ne recommencez pas...Ça peut vous donner une maladie de coeur" (Ibidem, p. 92). Man sieht daraus, dass sie ihn gut kennt; es war nicht das erste Mal, dass so etwas geschehen ist. Über dreissig solcher Ermordungen hat sie schon miterleben müssen (Ibidem, p. 92).

Wie kommt das Absurde in diesem Stück zum Vorschein?

Erstens ist diese Übeltat schon an sich eine Absurdität. Der Professor sieht das Mädchen zum ersten Mal. Er hat es ohne irgendeinen Grund

getötet. Grundsetzlich kann man die Ermordung eines Menschen nie rechtfertigen. Dennoch kann es Gründe geben, wo man eine solche Tat irgendwie zu rechtfertigen versucht. Dies ist aber sicherlich nicht der Fall! Das Absurde wird ausgedrückt durch den Wechsel im Gesichtspunkt. Die Vermittlung der Gedanken zwischen dem Professor und dem Mädchen ist beinahe auf ein Minimum reduziert. Jeder will mit seiner Vorstellung Recht haben. Die Gründe dafür sind bei dem Professor allerdings verschieden als bei der Schülerin.

Das Absurde ist also durch die Gebrechlichkeit der Sprache und der Logik ausgedrückt.

Wiederum wird hier deutlich gezeigt, dass derjenige, der Macht hat, alles hat. Derjenige, der stärker ist, kann machen, was er will. Er kann jemandem die dümmsten Anomalien aufzwingen im Namen seiner Autorität, seines Wissens, seines wohlgetarnten Hochmutes und seines Sadismusses. Für den Professor gibt es nur eine Logik, die Logik, seinem Instinkt blindlings nachzugeben und ihm freien Lauf zu lassen. Er kennt keine Grenzen mehr in der Verrichtung der grausamsten Absurditäten. Er fühlt sich nicht Herr seiner selbst. So weit ist dieser Professor in seiner Blindheit geraten. Anstatt zu unterrichten und zu erziehen, und anstatt ein beispielhaftes und anständiges Leben zu führen, hat er ein Verbrechen ohnegleichen begangen.

Wahrscheinlich will uns Ionesco an diesem Beispiel zeigen, wie weit ein gelehrter Mann gehen kann, wenn er seinen Kopf verliert und nur dem blinden Instinkt der Grausamkeit folgt. Aggressivität, krankhafte Erotik

und Sadismus sind in jedem Geschöpf zerstörende Kräfte. Wenn sie nicht beherrscht und in die richtigen Kanäle gelenkt werden, werden sie absurde Resultate bringen.

Übrigens ist das innere Debattieren und Kämpfen zwischen dem Professor und seinem Dienstmädchen objektiv dargestellt. Man kann jedoch mit allem Recht an der Wahrhaftigkeit der Worte des Professors zweifeln, als er schluchzend sagt: "Je n'ai pas fait exprès de la tuer!", weil diese Reue durch die nachfolgende Handlung, das heisst, das Ankommen einer neuen Schülerin, uns den Eindruck gibt, dass wiederum alles von vorne beginnen wird, und dass der Professor nichts von dieser Grausamkeit gelernt hat. Vielleicht war er qualifiziert zu unterrichten, sich selbst konnte er nicht einmal die einfachste Lektion der Anständigkeit geben.

Der Vorhang fällt. Das Licht wird wiederum ausgelöscht. Man hat aber den Eindruck, dass man selber Mörder und aktiver Helfershelfer oder wenigstens passiver Zuschauer des Absurden ist.

Das Absurde im *Jacques ou La Soumission*

Ionesco ist kein liebenswürdiger Dramatiker. Kaum hat er uns La Leçon auferlegt, rüttelt er nun unser Gewissen auf mit einem anderen Stück der Grausamkeit, Jacques ou La Soumission.

Er nennt es 'comédie naturaliste'. In Wirklichkeit hat es jedoch mit einer Komödie kaum etwas zu tun.

Das Stück wurde zum ersten Mal im Jahre 1955 in dem Théâtre de la Huchette aufgeführt. Damals war Ionesco schon ein wohlbekannter und sehr streitbarer Dramatiker (Siehe: Eugène Ionesco, Théâtre I. Edition Gallimard, 1954, p. 95).

Jacques ou La Soumission ist ein weiteres Attentat auf die Schamhaftigkeit. Wir verlassen das Theater beschämten, niedergeschlagen und errötet. Wir haben wiederum das Gefühl, dass wir auch in diesem Stück Helfershelfer sind. Obwohl hier keine sadistische Tat begangen wird, und wir nur an einer spiessbürgerlichen Hochzeit teilnehmen, können wir uns doch nicht genug schämen.

Wie La Leçon, so ist auch Jacques ou La Soumission auf zwei Handlungen verteilt. Der Übergang von einer Handlung in die andere geschieht nicht durch die Änderung der Gesichtspunkte, sondern durch die Wirkung von Kontrasten: Jacques weist zuerst die Ehe zurück; später aber akzeptiert er sie. Jacques ist vor allem eine Karikatur "des Boulevard -Théâtres" (Siehe: Notes et Contre-Notes, p. 172).

Das Stück ist mit Vorbedacht unzeitgemäß. Die Personen tragen einen steifen Hut oder Zylinderhut. Ihr Benehmen gehört in eine andere Zeit. Jacques muss das Mädchen heiraten, das von seinen Eltern für ihn ausgewählt wurde. Diese Spiessbürger, die so schön aussehen, haben eine schreckliche Sprache. Ihre Worte sind nicht nur verkehrt benutzt, sondern meistens auch noch ganz deformiert. Wiederum sieht man hier klar die Zerstörung der Sprache als ein Mittel der Absurdität. Jacqueline erwähnt, dass ihr Bruder "prend un air dégoûtanté", anstatt "un air dégoûtant", (Eugène Ionesco, Théâtre I. Edition Gallimard, 1954, p. 98) und ihre Mutter fügt sofort hinzu: "J'ai mis au monde un monstre" (Ibidem, p. 98).

Die Grossmutter wird "octogénique" genannt, anstatt "octogénaire".

Der Grossvater ist "centagénaire"...comme les Plantagènes!" (Ibidem, p. 99).

Obwohl Jacques als ein "aristocrate" erzogen wurde, benimmt er sich wie ein "vilenain" und ein "praticide" (Ibidem, p. 100).

Es ist nicht nötig, weitere Beispiele zu nennen. Die Logik der Sprache geht hier völlig zugrunde. Ionesco will uns hier wiederum zeigen, was er unter dem Wort 'anti-théâtre' versteht. Er ist nicht der erste, der solche Mittel in der Theatergeschichte gebraucht. Denken wir nur an Jarrys UBU, wo man anstelle von "oreilles" "oneilles" sagt, und das immer wiederkehrende Wort "merde" nicht aufhört, die Ohren der Zuschauer zu beleidigen.

Die Sprache ist verdorben, weil der Mensch selbst verdorben ist. Die Krise des Wortes stammt aus der Krise der Vernunft oder der Vernünftigkeit, d.h. aus der Krise der Gesellschaft, die die Dinge nicht mehr beim Namen nennen kann und will, weil die Namen nämlich ihre Bedeutung verloren haben und sich nicht mehr mit dem decken, was sie ursprünglich bezeichneten.

Auch die Schmährede überrascht uns. Man behandelt Jacques "actographe" nach dem Modell "pornographe". Ionesco erfindet das Wort "chronométrable" für Jacques, und wenn es für ihn gebraucht wird, empört sich die ganze Familie: "Chrono-mé-trable!...Mais, ce n'est pas possible! Ce n'est pas possible... Chronométrable! Chronométrable! Moi? Ce n'est pas possible; et si c'est possible, cela est affreux!" (Ibidem, p. 103).

Das Wort "chronométrable" ist eine geniale Erfindung für 'zeitgebunden', 'dem Wechsel der Zeit unterlegen', und schliesslich 'sterblich'. Mit anderen Worten, Jacques kann seinem Milieu und seinem Schicksal nicht entlaufen. Als die Familie der Heirat von Jacques und Roberte zustimmt,

hat Jacques' Vater eine sonderbare Einwendung: "Une seule incertitude: est-ce qu'il y a les troncs?" Das Wort "tronc" wie das Wort "chronométrable" muss übersetzt und erklärt werden. Es ist die Aufgabe des "troncs" (Opferstock), die Münzen der Gläubigen zu empfangen. Der Vater der Braut zählt auf, was seine Tochter alles hat: "Elle a des pieds...de la main...des orteils...des aiselles...des hanches...des seins... une langue..." Jacques' Vater findet diese Aufklärung nicht vollkommen, er ist unzufrieden damit und so fragt er über den "troncs". Dies provoziert ein ausgelassenes Lachen bei den Angehörigen der Familien, besonders beim Grossvater. Diese Opferstöcke haben eine Ritze durch die man Geldstücke werfen kann. Hier tritt er symbolisch das sexuelle Organ der Frau und seine Funktion. Das Ankommen der Braut im Hause des Bräutigams provoziert eine wilde und erotische Erregung in allen Anwesenden. Sie wollen sie berühren, streicheln, riechen und ihr Kleid aufheben. Die künftigen Schwieerväter zwinkern mit den Augen und machen ausgelassene Gesten. Weil sie die junge Braut nicht haben können, wollen sie sie auffressen:

- Jacques mère: - Mais oui, c'est pour mieux te manger,
mon enfant!
- Robert père: - Et puis des boutons verts sur sa
peau beige; des seins rouges sur
fond mauve; un nombril enluminé;
une langue à la sauce tomate; des
biftecks nécessaires à la meilleure
considération. Que vous faut-il
encore? (Ibidem, p. 109)

Kein Wunder, dass Jacques sich eckelt. Der Grund, dass er die Braut nicht nehmen will, ist nicht, dass sie zwei Nasen hat: "Non, je n'en veux pas.

Elle n'est pas assez laide. Elle est même passable. Il y en a de plus laides. J'en veux une beaucoup plus laide" (Ibidem, p. 114).

Er glaubt, dass, wenn er eine noch hässlichere Frau bekommen würde, könnte er vielleicht die ganze Meute der Gäste beruhigen.

Schliesslich akzeptiert er sie. Er ist ganz allein mit der gewählten Frau, die er nicht haben wollte, hält seinen Zylinderhut noch immer auf seinem Kopf. Roberte versucht ihn zu erheitern. Sie vertritt das lächelnde Annehmen der absurd Existenz, während Jacques die Ab- lehnung des Daseins verkörpert. Aber plötzlich wird er glücklich und fängt an zu wiehern: "Han!...han!...han!..." (Ibidem, p. 123). Dieses rhythmische Keuchen erinnert uns an das "C'est!---Pas!---Par!---Là!--- C'est!---Par!---I!---Ci!---" in La Cantatrice Chauve, wo diese Laute auf einen Orgasmus hindeuten (Ibidem, p. 55). Nach den Psychoanalytikern "le cheval représente l'élan biologique, l'énergie naturelle, ou, dans un sens plus large, la sphère de l'inconscient instinctuel" (G. Adler, Essais sur l'analyse jungienne, p. 166 Cf. Jung, L'Homme à la découverte de son âme, p. 312; Métamorphose de l'âme et ses symboles, p. 456). In den Träumen ist das Pferd oft das Symbol des sexuellen Aktes (Allendy, Les Rêves expliqués, p. 45).

Wenngleich die sexuellen Schilderungen von Ionesco hier durch ihren Realismus Anstoss geben, so sollte man sich vergegenwärtigen, dass sie einen normalen Akt, das Delirium des Körpers und des Geistes andeuten, der in seiner Realität mit dem Nimbus der Flamme der Liebe gekräntzt ist. Was in diesem Stück wirklich abstoßend wirkt, ist das was nach der Rückkehr der Eltern und Angehörigen geschieht. Sie reissen Zoten und

heulen wie wilde Tiere. Es gibt zwei verschiedene Formen der Erotik, die hier gegenübergestellt werden: die eine ist widernatürlich, abstossend, die andere ist natürlich, gesund. Ionesco hat das Verdienst, diesen sexuellen Akt des jungen Ehepaars derart poetisch darzustellen, dass diese Darstellung die Kühnheit des Realismus ersetzt.

Das Absurde im *L'avenir est dans les oeufs*

Das Stück *L'avenir est dans les oeufs* ist eine Art Fortsetzung des *Jacques ou La Soumission*. Dieses zweite Stück mit denselben Protagonisten ist ebenso auf einer Reihe von Gegensätzen und verwirrenden Situationen aufgebaut. Die Struktur ist jedoch nicht dieselbe. Die Erotik ist in diesem Stück völlig ausgeklammert.

Jacques und Roberte, die seit drei Jahren verheiratet sind, haben sich sozusagen hermetisch verschlossen, um in einer wunderschönen Welt der Zärtlichkeit zu leben und sich ohne schwellende Passion, aber doch vollständig zu lieben. Den ganzen Tag geben sie sich der Liebe hin, ohne jedoch Kinder zu zeugen.

Die Familie von Jacques beschuldigt Roberte der Sterilität. Die Familie von Roberte verteidigt jedoch die Ehre ihrer Tochter und beschuldigt Jacques. Jacqueline wird daraufhin beauftragt, Roberte und Jacques aus ihrer Träumerei aufzuwecken. Sie hören auf zu "schillern". Wenn sie aufwachen, haben sie schmerzhafte Gefühle: "J'ai faim...J'ai

froid..." (Eugène Ionesco, Théâtre II. Édition Gallimard, 1958, p. 209).

Die Eltern drücken ihre Unzufriedenheit aus. Die Grossmutter bringt eine Schüssel Kartoffeln für die Jungverheirateten, die sie gierig aufessen. Die Bedeutung dieser Zeremonie ist leicht zu verstehen. Jacques und Roberte müssen aus ihrer Zauberwelt herauskommen und mit den Realitäten des Lebens konfrontiert werden. Mit Vorsicht kündet man Jacques nachher an, dass sein Grossvater inzwischen gestorben ist. Er zeigt keine Überraschung und kein Mitleid. Jeder nimmt Anstoss an einer solchen Gefühllosigkeit und Indifferenz. Jacques' Mutter gibt ihm eine Ohrfeige für dieses unwürdige Benehmen. So fängt er an zu weinen und zu heulen. Die Familie ist nun zufrieden, und alle beginnen zu weinen. Die Familie von Roberte drückt wie verrückt die Hände der Familie Jacques, während sie ohne Unterlass wiederholen: "Nos cordoléances... Nos chaleureuses cordoléances:...cordoléances...nos sincères cordoléances!" (Ibidem, p. 215-216). Man hätte die erkünstelte Leere solcher sozialen Formalitäten wie diese "cordoléances" nicht besser illustrieren können!

Der Grossvater erscheint nun in der Gestalt eines Skelettes auf der Bühne, um zu beweisen, dass er wirklich gestorben ist. Jetzt endlich lässt sich auch Jacques davon überzeugen. Er fängt an so stark zu heulen, dass seine Mutter ihm wieder eine Ohrfeige geben muss, um ihn zur Ruhe zu bringen. Von diesem Moment an, ist er imstande seine Pflicht zu erfüllen, jedoch seine Malheurs fangen nun an. Man schleppt seine Frau Roberte hinter die Kulissen. Jetzt, wo ihre gegenseitige Liebe hilfreich sein und ihre soziale Funktion erfüllen könnte, werden Mann und Frau voneinander

getrennt, und das soll nun, ohne Zweifel, endgültig sein. Jacques, der Mann fängt auf der Bühne an, Geburtsschmerzen zu leiden. Die Familien sind ganz aufgeregt. Die Mütter fallen einander in die Arme. Man bringt einen Korb voller Eier, die Roberte hinter den Kulissen gelegt hat. Alle klat- schen in die Hände, küssen und gratulieren sich. Man bringt noch mehrere Körbe voller Eier, bis die ganze Bühne voll steht. Die Familien freuen sich riesig darüber. Sie denken schon an die grosse Nachkommenschaft, die aus diesen Eiern hervorgehen wird: "des policiers...des diplomates... des révolutionnaires...des anti-révolutionnaires...des marxistes...des idéalistes...des internationalistes...des catholiques...des protestants... des israélits,..." (Ibidem, p. 227-228).

Und wenn am Ende Jacques von seinem Vater gefragt wird, was er darüber denke, fügt er der Liste all dieser '-ists' noch drei Gruppen von Leuten hinzu, die bisher noch nicht erwähnt worden sind: "des pessi- mists...des anarchists...des nihilists!" (Ibidem, p. 228).

Was willst du denn, fragt sein Vater ihn weiter? "Je veux une fon- taine de lumière, de l'eau incandescente, un feu de glace, des neiges de feu..." (Ibidem, p. 228).

Die Dichtkunst und die Liebe sind tot. Grobheit, Konformismus, Animalität, Dummheit und Brutalität triumphieren. Die menschliche Bestie lächelt höhnisch. Man wird aus diesen Eiern viele Omlette machen können, sehr viele Omlette, verkündet Jacques' Grossmutter (Ibidem, p. 228).

Zum Glück hat Ionesco in den Regieanweisungen nicht gefordert, dass es direkt hier auf der Bühne geschehen solle!

Das Absurde in Les Chaises

Das Hauptthema von Les Chaises ist die ontologische Nichtigkeit. Es ist ein sehr altes Thema. Schon zur Zeit des Königs Salomon wurde es behandelt.

Man muss Ionesco jedoch eine grosse Kühnheit zuschreiben, dass er ein Stück über die Abwesenheit zu schreiben wagte.

Zu keiner Zeit in der Geschichte war der Mensch so empfindlich gegenüber der Nichtigkeit seines Daseins, wie in der heutigen. Zu keiner Zeit in der Geschichte war er sich seiner eigenen Unsicherheit und Identitätskrise so bewusst, wie in der unsrigen. Und zu keiner Zeit in der Geschichte hatte er grössere Angst vor der Altersschwäche und schliesslich vor dem Tod, als in der unsrigen. Obwohl die technischen und materiellen Fortschritte, die die Menschheit im letzten Jahrhundert gemacht hat, den Menschen endlich befähigen, Gestalter seines eigenen Schicksals zu sein, scheint er doch nicht in der Lage zu sein, sich ein glückliches und sorgenfreies Dasein zu verschaffen. Das ist es, was Ionesco in diesem Stück zeigen will.

Man weiss, das Ionesco ein oniristischer Dramatiker und ein richtiger Seher ist. Er hat die Fähigkeit, unsehbare Dinge sichtbar zu machen. Vor allem ist er ein Dramatiker, der auf die Wirkungen eines Stücks spekuliert. Bildlich gesprochen: er ist ein echter Strateg, der sein Schlachtfeld gut studiert, um den Sieg sicher zu haben.

Seine Helden in Les Chaises sind sehr alte Leute. Sie stehen am Ende ihres Lebens. Sie sind genau fünfundneunzig, beziehungsweise vierundneunzig

Jahre alt. Nun haben sie nicht mehr lange zu leben. Ihre Tage sind gezählt. Ihr Leben war für sie ein Leben voller Versagen, Misslingen und unerfüllter Träume. Es war ein Leben ohne Ziel, ohne irgendwelche Bedeutung. Das Rechnen und die Bilanz sind leicht getan: Versagen, Fiasko, Monotonie, Übelkeit und Ekel kommen in die eine Waagschale; unerfüllte Träume, Würgen, Enttäuschung, Furcht, Angst, Hilflosigkeit und Sich-Ergeben in die andere. Die Tage, die ihnen noch bleiben, dienen dazu, das Erlebte und Durchlebte noch einmal wiederzukäuen. Dieses Nachdenken über die Ursache und Folgen ihrer Erfahrungen ist zwar völlig bedeutungslos, jedoch ist es immer noch besser als gar nichts zu tun. Ihre Freuden haben ebensowenig Bedeutung wie ihre Leiden. Sie freuen sich über Lappalien, die nur sie allein und niemanden sonst in der Welt betreffen. So amüsieren sie sich über die 'Als-ob-wenn-aber-jedoch-nichts-anderes' ihrer alten Tage. Sémiramis bittet ihren Mann den Monat Februar nachzuäffen, und sie lacht sich halbtot, als der Alte sich den Kopf kratzt, wie "Stan Laurel" (Eugène Ionesco, Théâtre I. Édition Galimard, 1954, p. 133).

Auch ihre Sprache hat keine Beziehung zu dem, was man generell 'Wirklichkeit' nennt.

"Bois ton thé, Sémiramis!" (Ibidem, p. 133) - sagt der alte Mann zu seiner Frau. Die Tasse ist natürlich leer, und sie will überhaupt nicht trinken. Dieser Satz scheint nichts anderes zu sagen als: "Kümmere dich um andere Dinge! Lass mich in Ruhe! Halt deinen Mund!"

Sie sind jedoch keine Marionetten und Automaten, deren Mechanismen nicht funktionieren würden. Dieses Ehepaar ist menschlich, durchaus

menschlich. Sie sind besonders empfindsam für das schnelle Verstreichen der Zeit. "Il est six heures de l'après-midi." - stellt der alte Mann fest. Il fait déjà nuit. Tu te rappelles, jadis, ce n'était pas ainsi; il faisait encore jour à neuf heures du soir, à dix heures, à minuit... Ça a bien changé... Peut-être, parce que plus on va, plus on s'en fonce... C'est à cause de la terre qui tourne, tourne, tourne, tourne..." (Ibidem, p. 132).

Der Mensch, der dem Tode nahe steht, glaubt wirklich, dass das Weltall mit ihm selbst sterben werde, und in einem gewissen Sinn hat er recht.

Wenn der Vorhang sich hebt, ist die Bühne halb dunkel. Der Greis zündet die Gaslampe an. In diesem Zwielicht scheinen die zwei Alten mehr Gespenster als echte, lebendige Geschöpfe zu sein.

Ionesco weist darauf hin, dass das Haus wenig Objekte und Möbel haben soll. Es muss aber wenigstens zehn Türen haben, die man sieht und durch die auch die Zuschauer die Nichtigkeit des Daseins erblicken können (Ibidem, p. 167).

Die alte Dame lässt uns klar hören, dass das Leben sie schrecklich enttäuscht hat. Ihr Mann hätte ein grosser Wissenschaftler, König, Präsident, Chefarzt, ein weltberühmter Artist, Marschall oder wer weiss was sein können. Aber die Wünsche, die sie am Anfang ihres Lebens hatten, sind nie erfüllt worden. Und wenn sie dann hinzufügt: "Peut-être as-tu brisé ta vocation?" (Ibidem, p. 135) fängt der alte Mann an zu weinen und zu schluchzen. Er schreit wie ein Kind und ruft nach seiner Mutter. Seine Frau muss ihn wiegen und lullen wie ein Brustkind.

Das Stück könnte nun zu Ende sein, aber die ewige Eva hat noch eine Überraschung im Sinn.

Ihr Mann hatte schon seit langem vor, der Welt seine Lebensphilosophie mitzuteilen. Deshalb hat sie diesen Abend so arrangiert, dass er sein Vorhaben verwirklichen kann.

Die Gäste, obwohl unsichtbar, beginnen einzutreffen.

Der erste Guest ist eine Dame. Durch die Pantomime wird klar gemacht, dass sie eine sehr wichtige Persönlichkeit ist. Anschliessend hört man eine Pferdekutsche vorfahren. Der Herr Oberst ist der nächste Guest, der an der Tür klingelt. Er nimmt Platz neben der Dame, die vor einigen Minuten angekommen ist. Er ist aber sehr unerzogen und unhöflich, und die alte Frau muss ihn mahnen, die Zigarettenstummel nicht auf den Boden zu werfen (Ibidem, p. 147). Er fängt dann an, in aller Öffentlichkeit mit der Dame neben ihm zu flirten. Nun muss der alte Mann den Herrn Oberst zurechtweisen: "Attention, Colonel, le mari de cette dame peut arriver d'un instant à l'autre!" (Ibidem, p. 146).

Als nächstes trifft eine Ehepaar ein. In der Frau erkennt der alte Mann seine ehemalige Verlobte oder Geliebte. Er wird bei ihrem Erscheinen ganz nervös. Er erinnert sich, wie hübsch sie damals war. Sie galt als das schönste Mädchen in der ganzen Umgebung. Jetzt aber hat sich ihre Nase verlängert, ihre Haare sind silberweis geworden, sie ist buckelig, schwächlich und zerlumpt. Er tröstet sich aber durch einen Satz aus einem Gedicht, das sie vielleicht damals in der Schule zusammen auswendig gelernt haben: "Où sont les neiges d'antan" (Ibidem, p. 150). Sie übt jedoch keinen sinnlichen Anreiz mehr auf ihn

aus, und so begnügt er sich mit einer Art idealisierter Liebe: "Voulez-vous être mon Yseult et moi votre Tristan? La beauté est dans les coeurs..." (Ibidem, p. 151). Die Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit steckt noch immer tief in seinem Herzen, und so sagt er bedauernd: "On aurait eu la joie en partage, la beauté, l'éternité...l'éternité...Nous avons tout perdu, perdu, perdu..." (Ibidem, p. 151).

Dagegen erkennt Sémiramis, die alte Frau, in dem Mann, der mit dieser Frau gekommen ist, wahrscheinlich einen ihrer ehemaligen Liebhaber. Sie wird ganz heftig und ungestüm. Sie hebt ihre Röcke hoch, sie zeigt ihre Unterröcke, voller Löcher, sie entdeckt ihre eigene alte Brust und lässt - mit den Händen auf ihren Hüften, den Kopf nach hinten geworfen und mit ausgespreizten Beinen - die verschiedensten erotischen Ausrufe hören! (Ibidem, p. 151).

Um Ionesco wortwörtlich zu zitieren: "elle rira, rire de vieille putain" (Ibidem, p. 151).

Ihre Schwärmereien und Auslassungen hören aber schnell auf, und ebenso wie ihr Mann, endet sie mit einem Zitat aus einem Gedicht: "Je ne veux pas cueillir les roses de la vie... ce n'est plus de mon âge..." (Ibidem, p. 151).

Das Läuten an der Tür wird immer häufiger und hektischer. Die Zuschauer aber sehen keinen einzigen Gast. Wenn ein Guest ankommt, wird lediglich ein Stuhl für ihn oder für sie auf die Bühne gebracht; daher auch der Titel des Stückes.

Schliesslich kündigt man das Ankommen des Kaisers an. Alle Gäste werden sehr aufgeregt. Nur ein aussergewöhnlich starkes Licht deutet das

Eintreffen des Kaisers an. Die Ovationen erreichen ihren Höhepunkt. Die alte Frau und der alte Mann haben aber nichts Vernünftigeres und Passenderes zu tun als seiner Majestät ihre unglückliche Lebensgeschichte zu erzählen:

La Vieille: Amis...trahi...trahi...Paraton-nere...catastrophe...Paratoonere.
Le Vieux: Pour oublier, Majesté, j'ai voulu faire du sport...de l'alpinisme... on m'a tiré les pieds pour me faire glisser... j'ai voulu monter les escaliers...on m'a pourri les marches...Je me suis effondré... J'ai voulu voyager, on m'a refusé le passeport...J'ai voulu traverser la rivière, on m'a coupé les ponts... (Ibidem, p. 117)

Die endlose Aufzählung solcher Lappalien unterstreicht nur die Nichtigkeit ihres Lebens. Die Sinnlosigkeit ihres Daseins könnte nicht besser dargestellt werden, als durch diese Weitschweifigkeit des alten Mannes. Die Ironie dabei ist, dass der Alte trotz seiner Redseligkeit, einen Redner hergebeten hat, um seine Botschaft allen Menschen, ja dem ganzen Weltall mitzuteilen.

Der Redner kommt als allerletzter Guest an. Der Alte bittet ihn sofort, diese überaus wichtige Botschaft zu verkünden: "Fais donc connaître à l'Univers ma philosophie. Ne néglige pas non plus des détails, tantôt cocasses, tantôt douloureux ou attendrissants de ma vie privée, mes goûts, mon amusante gourmandise...raconte tout...parle de ma compagnie... (La Vieille redouble de sanglots)...de la façon dont elle pré-

parait ses merveilleux petits pâtés turcs...de ses rillettes de lapin à la normandillette...parle du Berry, mon pays natal..." (Ibidem, p. 177).

Der Überfluss der Worte stellt die Nichtigkeit und Bedeutungslosigkeit seiner Botschaft heraus. Jeder wartet darauf, dass der Redner schon anfängt, die Philosophie des alten Mannes zu verkünden.

Endlich macht er seinen Mund auf, aber es kommt nichts anderes heraus als Seufzen, eine Menge von unverständlichen Worten und Lauten, eine Art Todesröheln. Er hat kaum die Kraft das Wort 'AADIEU A P A' an eine Tafel zu schreiben (Ibidem, p. 179).

Schweigen, tiefes Schweigen beherrscht das Ende der letzten Szene, einer Szene voller unnötiger Objekte und Stühle. So wird die Nichtigkeit des Daseins durch eine Reihe von Gegensätzen ausgedrückt: durch die Überhäufung der Bühne mit Stühlen und die Abwesenheit von Personen, durch die Anwesenheit von echt menschlichen Gefühlen und die Unmöglichkeit sie auszudrücken, und durch die Flut von Worten und den Mangel an Ideen.

Wenn man das Theater nach dem Ende des Stückes verlässt, weiß man nicht, wie es mit einem selbst steht. Das einzige Wort des Trostes und der Ermunterung, das man in diesem Theaterstück von Ionesco findet, steht am Anfang des Buches unter dem Titel des Werkes:

LES CHAISES
Farce tragique (Ibidem, p. 129).

Zum Glück hat Ionesco nicht vergessen, Les Chaises eine tragische Posse zu nennen!

Das Absurde in *Victimes du devoir*

In jedem Beruf kommt einmal eine Zeit, die man als 'Krise' bezeichnet.

Der Ingenieur zerbricht wütend seinen Rechenschieber, der Journalist wird unfähig, einen einzigen Satz zu Papier zu bringen, der Dichter schreibt ein Sonnet, das aus sechzehn Versen besteht, der weltberühmter Redner stottert und seine Redseligkeit mündet in Röcheln, der Professor der deutschen Sprache fängt an, über sein Fach zu zweifeln und behauptet, dass das 'Schwitzerdütsch' nicht zur deutschen Sprache gehöre, der Chirurg geht wieder zurück zur Universität, weil er jetzt, in der Hoffnung, dass er durch Psychiatrie mehr Leuten helfen kann, Psychiater sein möchte.

Man spürt eine solche Krise bei Ionesco, wenn man Victimes du devoir liest.

Die Struktur des Stückes ist locker. Sie hat nichts gemeinsam mit der klar aufgebauten Struktur von Les Chaises. Das ganze Stück ist wie ein riesiger Palast, dessen wunderschöne Marmortreppen in einem dunklen Loch enden. Seine Gänge münden in ein endloses Labyrinth. Man bricht seine Nase in den deformierenden Spiegeln. Man ärgert sich und empört sich, alles ekelt einen an, während der Besitzer des Palastes ohne die kleinste Aufregung all das anschaut und darüber lächelt.

Ionesco hat die Victimes du devoir für sich selbst geschrieben. Er wollte sich in diesem Stück lustig machen über das, was das Publikum, die Schauspieler und die Schauspielerinnen, und nicht zuletzt auch die Kritiker über seine Theaterstücke dachten.

In einer lakonischen Weise berichtet der Erzähler - in erster Person - über einen seltsamen Angriff, der gegen ihn gerichtet wurde, ohne dass er darauf reagierte.

Der Hauptprotagonist des Stückes ist sicherlich der Angreifer, der Polizist. Sein abruptes Benehmen reizt die Neugierde der Zuschauer oder der Leser. Am Anfang ist er scheu und überaus höflich. Er erscheint auf der Bühne, um sich beim Hausmeister nach etwas zu erkundigen. Der Hausmeister ist aber nicht zu Hause. Er will sich sofort wieder zurückziehen und gehen. Jedoch, Madeleine, die Frau des 'ich', - scheinbar überrascht von seinem perfekten Benehmen, seinem schönen braunen Anzug, seinen eleganten Schuhen und seiner goldenen Armbanduhr - bittet ihn, hereinzukommen und Platz zu nehmen. Der Polizist zögert zuerst und tut so, als ob er in Eile wäre. Madeleine, ohne etwas zu ahnen und ohne irgendwelche speziellen Absichten zu haben, besteht jedoch darauf, dass er hereinkommt und Platz nimmt. Schliesslich tut er es und bleibt bis zum Ende des Stückes, wenn er als 'Opfer der Pflicht' getötet wird.

Das Drama beginnt in einer harmlosen Weise. Der zufällige Besucher möchte sich lediglich danach erkundigen, ob der frühere Mieter, seinen Namen mit einem 'd' also als 'Malloud' oder aber mit einem 't' als 'Mallout' geschrieben habe. Die Frau des 'ich' ohne die Folge ihrer Antwort zu bedenken, erwidert: "Malloud avec un d". Ganz kalt sagt der Gesprächspartner: "Das ist es, was ich mir gedacht habe"*(Eugène Ionesco, Théâtre I. Édition Gallimard, p. 190). Gleich danach wird der Polizist unhöflich, derb und frech. Er benimmt sich wie zu Hause, raucht wie ein Schornstein, fordert Kaffee, und fängt an, seine Gastgeberin zu

*Übersetzung ist meine eigene.

duzen. Er ist überzeugt, - ohne den kleinsten Beweis zu haben, - dass die Frau des 'ich' Malloud gekannt hat. Plötzlich nimmt er ein grosses Stück Brot, hält es vor Chouberts Mund und sagt: "Iss, das wird dein Gedächtnis auffrischen!"* (Ibidem, p. 227). Die Zähne des Opfers brechen, sein Zahnfleisch blutet. Seit einer Weile befindet sich auch Nicolas auf der Bühne. Man weiss nicht, warum und wie er hierher gekommen ist. Der Polizist wird durch Nicolas' Anwesenheit zuerst in Verlegenheit gebracht. Er zwingt aber sein Opfer das Brot weiter zu verschlingen. Dessen Mund ist schon so voll, dass er beinahe erstickt. Wenn Nicolas den Polizisten auf die Grausamkeit seiner Tat aufmerksam macht, antwortet dieser: "Je fais mon devoir. Je ne suis pas là pour l'embêter. Je dois tout de même savoir où se cache Malloud avec un d à la fin..." (Ibidem, p. 230). Nicolas kann diese Ausflüchte nicht mehr anhören. Er zieht ein langes Messer heraus und sticht mit ihm dreimal ins Herz des Polizisten. So stirbt dieser als "Opfer seiner Pflicht".

Gewiss erzählt Ionesco nicht eine Geschichte, die wirklich geschehen ist. Was ist jedoch der Sinn dieses seltsamen Dramas? Wollte er vielleicht durch dieses Stück zeigen, dass das Gericht nicht immer schnell genug kommt? Oder aber, dass die Gerechtigkeit grausam und brutal ist? Diese Erklärungen scheinen unwahrscheinlich zu sein. Im wirklichen Leben folgt die Strafe nicht sogleich auf ein Verbrechen. Nicolas vertritt auch nicht das Gewissen des Polizisten. Die Folterer haben kein Gewissen, und wenn sie ein Gewissen haben, ist es eine 'consciencia bona'. Ist Nicolas das Symbol des Todes? Keine Erklärung ist genügend, um unsere Neugierde zu befriedigen. Dennoch hat diese Geschichte ihre Moralität.

*Übersetzung ist meine eigene.

Jedes Wesen ist ein Geheimnis an und für sich. Wie und wann ein Mensch auf die Welt kommt, ist schon ein Rätsel. Noch rätselhafter aber ist und bleibt der Mensch nachdem er die Welt verlassen hat. Das ist es vielleicht, was Ionesco hier darstellen wollte: die menschliche Existenz ist ein schlechter Traum, den niemand deuten kann, nicht einmal die besten Traumdeuter. Die Psychoanalytiker können zweifelsohne aus dem Traum eines Menschen viel mehr herauslesen als jene. Wie oft müssen aber auch die Psychoanalytiker gestehen, dass sie aus einem Traum nichts herauslesen können. Der Polizist hat seine Pflicht als einen Traum aufgefasst, einen Traum, der mit allen Mitteln verwirklicht werden musste. So hat er die Normen aller menschlichen Rücksichtsnahme ausseracht lassen. Seine Vorstellungen von der Welt scheiterten an der Tatsache, dass Idee und Wirklichkeit nur schwer in Harmonie zu bringen sind. Damit scheint Ionescos Erklärung übereinzustimmen, wenn er in Bezug auf seine Tätigkeit als Dramatiker bemerkt: "Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces: tantôt l'autre prédomine, tantôt ils s'entremèlent. Ces deux prises de conscience originelles sont celles de l'évenescence ou de la lourdeur; du vide et du trop de présence; de la transparence irréelle du monde et de son opacité; de la lumière et des ténèbres épaisse..." (Notes et Contre-Notes, p. 140). Diesem Zustand "de la lumière et des ténèbres épaisse" (Ibidem, p. 140) ist jedes Individuum auf Grund seiner Geschöpflichkeit unterworfen. "Chacun de nous a pu sentir, à certains moments, que le monde a une substance de rêve, que les murs n'ont plus d'épaisseur, qu'il nous semble voir à travers tout, dans un univers sans espace, uniquement fait de clartés et de

couleurs... Certainement, cet état de conscience est très rare, ce bonheur... ne tient guère..." (Notes et Contre-Notes, p. 140).

In dem Menschen folgt die Idiotie den Idealen und umgekehrt. Der Mensch spürt hin und wieder, dass die Welt, in der er leben muss, ihn zermalmen will. Die Artisten, die Schriftsteller, die Dichter und die Künstler fühlen, dass sie von einem Licht erleuchtet werden, dem sie unwiderstehlich folgen müssen. Der eine nennt es Eingebung, der andere nennt es Gott: aber das Licht durch welches diese Leute erleuchtet werden, trifft sie wie ein Blitz; so plötzlich wie er aufleuchtet, verschwindet er auch wieder, und die Dunkelheit ist nur noch um so grösser.

In diesem fremdartigen Stück von Ionesco findet man folgende Elemente: Dogmatische Deklarationen und eine Parodie über den üblichen Theaterbegriff; eine Satire über die Psychoanalyse und dennoch ein aufrichtiges Psychodrama, wo der Autor für sich selbst und auch für uns spielt und seine Herzensangst zeigt, die auch die unsrige ist oder sein könnte. Er nennt dieses Theaterstück ein "Pseudo-Drama". Man könnte es vielleicht, mit einem besseren Ausdruck, ein experimentelles Drama nennen.

Das Absurde in Amédée ou Comment s'en débarrasser

In romantischen Dramen hat man die Leichen der Verstorbenen ohne Bedenken in einem Schrank verstecken können. Zur heutigen Zeit und durch den 'Fehler' von Ionesco hat man aber die Möglichkeit verloren. Sie infizieren unsere Wohnungen. Wenn jemand getötet wurde, kann man seinen oder ihren Leichnam nicht mehr in einem Schrank oder in einer Kiste auf der Dachstube verstecken. Das ist die Lehre, die uns Ionesco in Amédée geben will.

Es wird in dieser Geschichte erzählt, dass irgendwo jemand getötet wurde. Seinen Leichnam aber hat man sehr gut versteckt. Eines Tages jedoch fängt dieser Leichnam an zu wachsen. Seine Fingernägel werden immer länger, sein Bart fängt an zu wachsen, seine Füsse und Arme verlängern sich und drücken den Deckel der Kiste auf, so dass er bald nicht genug Platz in der Wohnung hat. Das wäre aber noch nicht das Schlimmste. Das Unangenehme dabei ist, dass der Hausmeister darauf aufmerksam wird und die ganze Nachbarschaft anfängt, darüber zu schwätzen. Ja sogar die Polizisten horchen mit gespitzten Ohren zu. Amédée und Madeleine, voller Angst, müssen ihre Wohnung verlassen, weil der Leichnam so gewaltig gewachsen ist. Amédée wartet bis es dunkel wird und versucht dann diese inzwischen schon riesengross gewordene Leiche aus der Wohnung zu schaffen. Er versucht den Leichnam gegen die Seine zu schleppen, dann aber geschieht etwas Unerhörtes und Ungewöhnliches...

Worum geht es in dieser Geschichte?

Wir müssen es gleich klar sagen: die ganze Greueltat ist symbolisch zu verstehen. Dieser Leichnam symbolisiert den Tod der Liebe.

Amédée und Madeleine sind ein jungverheiratetes Ehepaar. Ihre Liebe stirbt aber bald ab durch die ständigen Aufeinanderfolgen von Auseinandersetzungen, Zeichen des Misstrauens und gegenseitigen Beschuldigungen, die sie nach den Flitterwochen in ihrem Verhältnis aufkommen lassen. Das Ende ist, dass diese schöne Ehe in eine Ehescheidung mündet.

Es ist ein alltägliches und menschliches Drama. Es scheint vielleicht deshalb so banal zu sein, weil es eben so menschlich ist. Weil es doch so menschlich und alltäglich ist, bedeutet es aber noch nicht, dass wir nicht darüber nachdenken sollen. Dieses Problem ist hier in einer neuen dramatischen Form dargestellt. Der extreme Realismus wird mit einer extremen Phantasie verbunden. Andererseits finden wir hier aber auch etwas neues, was wir bis jetzt bei Ionesco noch nicht gesehen haben.

In seinen früheren Theaterstücken hat Ionesco immer etwas Ungewöhnliches hineingebracht und galt deshalb als ein echter Bilderstürmer. Die Ehepaare Smith und Martin, Jacques und Roberte, der Professor und seine Schülerin wurden durch einen erotischen und aggressiven Impuls bestimmt. Sie sind keine echten Charaktere. Sie haben auch keine wirkliche Identität, keine sozial charakteristische Lage und vor allem keine Vergangenheit. Der alte Mann und die alte Frau sind anonym und anstatt authentisch menschlich zu denken, lassen sie sich von einer beinahe diabolischen Besessenheit erfassen. Der Polizist und Nicolas handeln wie Marionetten. Es ist das allererste Mal, dass man in Amédée mit echten Personen zu tun hat in dem traditionellen Sinne des Wortes. Ionesco selbst gesteht in Bezug auf dieses Stück: "Ils font ce qu'ils désirent, ils me

dirigent, car ce serait une erreur pour moi de vouloir les diriger... La création est vie, liberté, elle peut même être contre les idéaux connus et se tourner contre l'auteur" (Notes et Contre-Notes, p. 175, à propos d'Amédée).

Amédée ist Ionesco selbst, aber ein Ionesco in Karikatur, nicht der geniale Dramatiker, sondern der arme Mann, der seine Machtlosigkeit durch und durch spürt und gesteht.

Man sieht in diesem Stück, dass er eigentlich das beweisen will, was schon Camus in Le Mythe de Sisyphe so formuliert hat: "S'il suffisait d'aimer, les choses seraient trop simples. Plus on aime et plus l'absurde se consolide. Ce n'est point par manque d'amour que Don Juan va de femme en femme. Il est ridicule de le représenter comme un illuminé en quête de l'amour total..." (Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Édition Gallimard, 1942, p. 97). Die Liebe ist eigentlich das einzige Phänomen, das die Absurdität des Daseins zeige und das diese Absurdität am unerträglichsten mache. Man könnte aber richtiger sagen: Camus meinte wahrscheinlich eher den Mangel an Liebe, weil der Mensch durch seine Naturanlage in seiner Liebe begrenzt ist.

Diese Leiche bleibt jedoch ein Symbol für die Hoffnung, die leider jetzt tot ist, die aber doch noch eine Hoffnung ist. Amédée sagt zu Madeleine: "Retrouve ta mémoire, retrouve ta mémoire... Ce qui est loin peut être proche. Ce qui est flétri reverdit. Ce qui est séparé se réunit. Ce qui n'est plus reviendra..." (Ibidem, p. 289).

Diese Vergangenheit existiert in diesem Moment zwar nicht mehr, aber die Verbindung zu ihr ist nicht völlig abgebrochen. Sie kann in jedem

Moment wieder hergestellt werden. Sie kann "wieder grünen" (Ibidem, p. 289). Als Amédée und Madeleine die Leiche aus der Wohnung schleppen, trennt Amédée sich für immer von Madeleine, trotz dieser Trennung wird er aber nicht aufhören, sie weiter zu lieben. Solange sie lebt, wird er sie lieben. Und solange die Liebe lebt, hat man immer Grund zu hoffen. Seit mehr als fünfzehn Jahren hat er von seiner Frau auf ein Wort der Liebe gewartet und auf eine Geste der Zärtlichkeit gehofft. Barsche Abweisung war die Antwort von ihr. Und Madeleine, anstatt anzuerkennen, dass sie daran schuldig war, macht noch ihren Mann für all das verantwortlich: "Tu as laissé quinze ans s'écouler...Quinze ans!...On ne pourra plus faire croire à personne qu'il ne se passe rien, qu'il ne s'est rien passé chez nous...C'est ton manque d'initiative qui est cause de tout..." (Ibidem, p. 273).

Nach diesen Worten möchte Amédée die Hand seiner Frau ergreifen, sie zieht sie aber zurück. Als sie sich entschliessen, die Leiche aus der Wohnung zu schaffen, zeigt sich Amédée viel ruhiger und wortkarger, aber doch "comme absent, et agissant comme un automate" (Ibidem, p. 304). Er hat keine Gedanken mehr, keine Gefühle, in einem Wort, er entbehrt aller Menschlichkeit.

Auf der Strasse begegnet er einem betrunkenen amerikanischen Soldaten, und er fängt an mit ihm über Literatur zu diskutieren. Bei ihrer Diskussion vertritt Amédée den gegensätzlichen Standpunkt über Literatur von Ionesco. "Je suis pour l'engagement, je crois au progrès, Monsieur. Une pièce de thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien..." (Ibidem, p. 310).

Aber dieses Zusammentreffen endet in einem unverständlichen Kauderwelsch. Der Amerikaner behauptet zwar, dass er alles versteht, während er den wirklichen Sinn der Auffassung von Amédée überhaupt nicht begreift.

So eine Situation zu schildern ist aber nichts Neues für Ionesco. Er erzieht eine bewusste Zerstörung der Logik. Das Sprechen und die Vermittlung der Gedanken geschehen bei ihm in der Form, dass niemand den anderen versteht. Die Sprache wird bei ihm nicht benutzt, das Innere seines eigenen 'EGO' ins Licht zu stellen und zu offenbaren, sondern es möglich völlig unverständlich zu machen und zu verheimlichen.

Was in diesem Stück neu ist, ist folgendes: es gelingt Amédée endlich diese inzwischen riesengross gewordene Leiche aus der Wohnung zu schaffen. Er hat eine ganze Menge von Zuschauern, die all seine Mühe beobachten. Der eine ist entsetzt, der andere schaut ihn mit Mitleid an, wieder ein anderer hält ihn für verrückt und gesteht in aller Offenheit seine Missbilligung. Eine Dirne, ein Wirt und einige amerikanische Soldaten schauen ihn an mit gleichgültiger Miene. Die Fenster der Nachbarn werden aufgemacht, und die Leute schauen hinunter mit Unverständnis. Jemand hat schon die Polizei angerufen und sie sind ihm bald auf den Fersen. Bevor er aber erwischt wird, verwandelt sich die Leiche in einen Ballon und nimmt Amédée in die Luft mit. In wenigen Minuten erblickt man Amédée auf der Milchstrasse. Madeleine, seine Frau fängt an zu weinen und sagt: "Il avait...du génie!" Einer von den Polizisten bemerkt: "Encore un talent qui se perd! Tant pis pour la littérature!" Und eine von den Dirnen, die da stehen und zuschauen, fügt hinzu: "Personne n'est irremplaçable!" So endet die Geschichte. Diese drei Äusserungen scheinen das

Leben von Amédée zu charakterisieren. Von seiner Frau hat er nichts anderes bekommen als Bewunderung und keine Liebe; von den Polizisten: Bedauern, und von der Dirne: kühle Gleichgültigkeit. Martin Esslim bemerkt über Amédée: "In Amédée finden wir die beiden Grundstimmungen der Welt-erfahrung Ionescos nebeneinander: die beiden ersten Akte werden beherrscht von dem Gefühl der Schwere, vom Wuchern der Dinge; der Dritte vom Gefühl des Leichten und Flüchtigen. Als Amédée den Leichnam seiner toten Liebe loswird, wandelt sich dieses bedrückende Phänomen in etwas Schwereloses, das ihn emporzieht. Dieses Drama, von Ionesco einfach als 'Komödie in drei Akten' bezeichnet, ist in der Tat eine Komödie der Befreiung, ein Traum von einem neuen Anfang, der die Vergangenheit auslöschen wird"

(Martin Esslim: Das Theater des Absurden, Athenäum Verlag GmbH., Frankfurt am Main, 1964, p. 126).

Man kann diese Erklärung nicht ganz verstehen und auch nicht vollkommen teilen. Es wäre wohl ebenso möglich, dass Ionesco durch diese phantastische Endung darauf hinweisen wollte, dass die Liebe nur dann nicht absurd wird, wenn die Partner von der aussermenschlichen Welt Hilfe bekommen und sich vor einer kosmischen Entfaltung der Liebe nicht verschliessen, was auch dann geschehen sollte, wenn diese Liebe für den Menschen eine Trennung kostete.

In Amédées Beispiel hat Ionesco gezeigt, dass eine menschliche Ehe, wenn sie nur auf der rein menschlichen Ebene gelebt wird, unbedingt Schiffbruch leiden wird. Man benötigt aussermenschliche Hilfe, um richtig und vollkommen lieben zu können. Ionesco hat nicht umsonst zu dem Titel des Stücks Amédée diesen Satz hinzugefügt: "oder wie wird man ihn los!"

Eine Leiche, die Tag für Tag wächst, bringt einen in Verlegenheit, verursacht Probleme und infiziert das Leben.

Durch die Erhebung zu der Milchstrasse hat sich Amédée befreit von seiner Vergangenheit. Man weiss aber nicht wie sein künftiges Schicksal aussieht. Die Leiche, die sich in einen Ballon verwandelte, könnte ein Symbol des Todes selbst sein. Soll er nicht jeden Menschen früher oder später mit sich reissen? Dies aber wird nicht klar gesagt, nur angedeutet. Niemand weiss eigentlich, vielleicht nicht einmal Ionesco selbst, was all das bedeutet. Das eine steht fest: das Schauspiel ist zu Ende, aber die Probleme des menschlichen Lebens bleiben und gehen ihren absurdnen Weg ungelöst weiter.

Das Absurde in *Le Nouveau Locataire*

Was in diesem Stück zunächst auffällt, ist, dass es keinen Untertitel hat. Bis jetzt hat Ionesco seinen Theaterstücken immer eine Anmerkung hinzugefügt: La Cantatrice Chauve; anti-pièce, La Leçon; drame comique, Jacques ou La Soumission; comédie naturaliste, Les Chaises; farce tragique, Victimes du devoir; pseudo-drame, Amédée ou Comment s'en débarrasser; comédie en trois actes, aber hier findet man keine ähnliche Anmerkung.

Womit ist das zu erklären? - Man weiss es nicht genau. Es ist eine Tatsache, dass von diesem Stück an, Ionesco seinen Werken kaum einen Unter-

titel gibt. Es kann wohl sein, dass er oft selbst nicht wusste, zu welcher Gattung das geschriebene Stück eigentlich gehöre. Durch solche Qualifizierungen hatte er es erreicht, dass seine Kritiker an seinen Werken weniger zu kritisieren hatten. Es kann auch sein, dass er uns nur volle Freiheit geben wollte, in Bezug auf die Beurteilung des Genres eines Stückes.

Diese Fragen sind natürlich nicht entscheidend, um ein literarisches Werk zu verstehen, hochzuschätzen oder abzulehnen.

Nach Martin Esslim wurde Le Nouveau Locataire das erste Mal im Jahre 1955 "von einem schwedischsprechenden Ensemble in Finnland aufgeführt. Im November 1955 wurde das Stück im Arts Theatre in London gegeben; in Paris wurde es erst im September 1957 aufgeführt" (Martin Esslim, Das Theater des Absurden, Athenäum Verlags G.m.b.H., Frankfurt am Main, 1964, p. 128).

Diese Daten zeigen schon, dass das Stück am Anfang in Frankreich wenig Gefallen gefunden hatte.

Was war der Grund dafür? Vielleicht der, dass der Aufbau des Stücks äusserst einfach ist. Es gibt hier keine Charaktere, keinen Konflikt und keine Handlungen im klassischen Sinne des Wortes.

Worum handelt es sich denn in diesem Stück? Und worin liegt die Absurdität, die Ionesco hier zeigen wollte?

Es ist ein symbolisches Stück. Martin Esslim gibt folgende Erklärungen für das Symbolische in diesem Werk: "dieses leere Zimmer, das sich zuerst langsam, später aber immer schneller mit Möbeln füllt, (ist) ein Symbol für das Leben des Menschen, das zunächst leer ist, allmählich aber mit neuen, sich immer wiederholenden Erfahrungen und Erinnerungen vollge-pfropft wird" (Ibidem, p. 128).

Diese Erklärung ist wohl möglich, sie scheint jedoch wenig beruhigend zu sein. Diese leblosen Objekte, diese unpersönlichen Möbel können schwer die personellen und einmaligen Erfahrungen eines menschlichen Lebens darstellen.

Er schlägt noch eine andere Hypothese vor, nach der dieses Stück "einfach ein szenischer Ausdruck der Platzangst (ist) - jenes Gefühl, von schweren, beklemmenden Dingmassen eingeschlossen zu sein - und der depressiven, bleiernen Stimmungen unter denen Ionesco leidet" (Ibidem, p. 128).

Diese Erklärung kann man ohne weiteres annehmen.

Es ist vielleicht das einfachste Stück, das Ionesco jemals geschrieben hat. Er selbst gibt dem Regisseur die folgenden Anweisungen: "Le jeu doit être, au début très réaliste, ainsi que les décors et, par la suite, les meubles qu'on apportera. Puis le rythme, à peine marqué, donnera insensiblement au jeu un certain caractère de cérémonie. Le réalisme prévaudra, de nouveau à la dernière scène" (Eugène Ionesco, Théâtre II. Édition Gallimard, 1958, p. 174).

Das Wort 'cérémonie' deutet schon an, dass es hier um etwas Feierliches und Protokollgemäßes geht. Aber was für eine Zeremonie? Eine Zeremonie der Beerdigung.

Dieser Mann beerdigt sich selbst mit Möbeln. Ionesco beschreibt ihn als ein "Monsieur, d'âge moyen, petite moustache noire, tout de sombre vêtu: chapeau melon sur la tête, veston et pantalon noirs, gants, souliers vernis, pardessus sur le bras et une petite valise de cuire noire..." (Ibidem, p. 174).

Die schwarze Farbe, die hier immer wieder als Adjektiv zu diesen Objekten hinzugefügt wird, scheint klar zu unterstreichen, dass diese Beerdigungs-Hypothese wohl begründet ist.

Der Herr kommt an als einer, der auf der Suche nach einer neuen Wohnung ist. Er geht die Sache sehr methodisch an. Man sieht, dass er mit Messungen viel zu tun hatte. Ist er ein Ingenieur, ein Komponist, ein Dichter, ein Schneider von Beruf? Aus dem Stück wird es nicht klar ersichtlich. Er untersucht alles sehr gründlich: die Wände, die Türen; er berührt das Türschloss mit seinen eigenen Fingern. Er nimmt ein Mass aus der Tasche, um alles genau abzumessen.

Die Leute, die den Umzug besorgen, beginnen den Einzug zuerst mit den kleinen Objekten. Sie bringen einmal eine kleine Vase herein, die scheinbar so schwer ist, dass sie dabei ins Schwitzen kommen, so dass die Zuschauer automatisch lachen müssen. Dann kommen aber immer schwerere und grössere Objekte. Man sieht auch, dass sie sich immer schneller bewegen, was eigentlich umgekehrt zu geschehen pflegt.. Das Zimmer wird bald ganz gefüllt. Die Möbelträger haben schon keinen Platz mehr, um sich umzudrehen. Die Treppe ist schon voller Möbel, ja sogar die ganze Strasse, so dass die Fahrzeuge nicht mehr fahren können. Noch mehr: der ganze Schiffsverkehr an der Seine wird lahmgelegt. Schliesslich ist alles mit Möbeln überhäuft soweit man sehen kann.

Die Hausmeisterin schaut sich das zuerst alles ruhig an, sie kann aber auch nicht für eine Sekunde den Mund halten, wie eine echte 'concierge' in Paris.

Sie redet aber so zusammenhanglos und unlogisch, dass man nicht weiss, worüber sie eigentlich spricht. Ihr Sprechen ist voller Behauptungen und Verneinungen zu gleicher Zeit. Sie lobt die früheren Mieter, gleich danach aber schimpft sie über sie. Der Mann der vorherigen Mieterin soll sehr stark, aber doch lungenkrank sein. Sie behauptet, dass sie nie Kinder gehabt habe, lobt sich aber als die beste Mutter der Welt. Sie schlägt dem neuen Mieter vor, seinen Haushalt zu führen, als er aber ablehnt, sagt sie: "Ça c'est trop fort! C'est pourtant vous qui m'avez prié, c'est malheureux, j'ai pas eu de témoin, je vous ai cru sur parole, je me suis laissé faire...je suis trop bonne...(Ibidem, p. 180). Als er ihr etwas Geld gibt und sich bedankt für ihre Dienste, empört sie sich und sagt: "Pour qui me prenez-vous! ... Je ne suis pas une mendiane.." (Ibidem, p. 183). Sie kann aber ihre Hand nicht schnell genug ausstrecken, um das Geld in ihre Tasche zu stecken (Ibidem, p. 183). Einen der Möbelträger beschuldigt sie unanständigen Benehmens: "Je sais ce que vous voulez faire, je connais vos intentions, vous avez voulu me prostituer, moi, une mère de famille, me proposer ça, à moi, une mère de famille, une mère de famille, pas si bête, pas folle, heureusement" (Ibidem, p. 184-185). Sie redet wie eine Maschinenpistole, als ob sie jeden Menschen durch ihren Wortschwall vernichten wollte.

Was ist das Absurde in diesem Stück?

Erstens, der neue Mieter. Er ist absurd durch sein gekünsteltes Benehmen. Er hat kein Gefühl für das Notwendige und das Überflüssige, und kein Empfinden für den Raum, obwohl er alles mit einem Maßstab bis zu dem letzten Zentimeter abmisst. Wieso konnte er sich so verrechnen? Ein echtes

Zeichen seiner absurden Auffassung ist auch seine Überzeugung, dass er durch eine Vielzahl von Möbeln und Objekte seine innere Leere und seine existentielle Angst beseitigen könne. Durch diese Überhäufung von Möbeln und überflüssigen Objekten zeigt er gerade seine Unsicherheit und seinen Mangel an gesundem Menschenverstand. Sein Herz kennt keine echten Werte. Er ist nicht einmal fähig, sich über den tieferen Sinn des Daseins Gedanken zu machen. Der Abgrund des Absurden reisst ihn mit sich in die Tiefe.

Absurd ist auch die concierge. --- Je mehr sie redet, desto mehr verflacht der Inhalt. Sie behauptet und verneint dieselbe Tatsache. Darin zeigt sich wiederum die Zerstörung der Logik und der menschlichen Sprache.

Was aber am absurdesten im Stücke ist, ist dass dieser Herr überzeugt ist, dass er sich von anderen Menschen isolieren müsse, um ein vernünftiges menschliches Dasein zu führen.

Am Ende des Stückes stellen die zwei Möbeltransporter dem Mieter getrennt dieselbe Frage: "Vous n'avez besoin de rien?" Die Frage wirkt im Zusammenhang gerade grotesk. Jetzt als er mit Möbeln so überhäuft ist, dass er kaum einen Schritt machen kann, was sollte er noch benötigen! Er antwortet nach einer Weile: "Merci. Éteignez!" (Ibidem, p. 202).

Nach diesen letzten Worten des neuen Mieters gibt Ionesco die folgende Regieanweisung: "Obscurité complète sur le plateau" (Ibidem, p. 202). Dieser Satz scheint Ionescos Lehre treffend zusammenzufassen bezüglich dieses Stücks: Der mit allem Übersättigte hat kein Recht mehr auf das geringste Licht in seinem Leben. Er verurteilt sich selbst, im Dunkeln zu sitzen. Eine vollständige Finsternis wird ihn umhüllen, weil er sich selbst diese Form des Daseins gewählt hat.

Das Absurde in Tueur sans gages

Dieses Stück unterscheidet sich am meisten von Ionescos übrigen Werken, die wir bis jetzt von dem Gesichtspunkt des Absurden analysiert haben. Der Autor selbst gesteht, in Bezug auf das Stück Tueur sans gages, dass er sich manche Konzessionen erlaubt habe. Dieses Drama, so sagt er, ist "un peu moins purement théâtrale, et un peu plus littéraire que les autres" (Notes et Contre-Notes, p. 102). Hier bringt Ionesco "un té-moinage personnel et affectif, de son angoisse et de l'angoisse des autres", und er offenbart "ses sentiments, tragiques et comiques sur la vie" (Notes et Contre-Notes, p. 102).

Dieser Tueur sans gages (Mörder ohne Bezahlung) ist natürlich nichts anderes als das Symbol des Todes selbst, der jeden Menschen von seiner Geburt bis zum Ende seines Lebens bedroht und schliesslich unbarmherzig an sich reisst.

Wie ist dieses Thema in dem Stück dargestellt? Wie wird die Absurdität der Absurditäten hier theatralisch ausgedrückt?

Von Anfang an ist alles so aufgebaut, dass die Verbrechen, die der Mörder begeht, die Phantasie der Zuschauer äusserst fesseln. Aber nicht derart, dass man selbst Augenzeuge vieler mörderischer Übeltaten würde, und nichts anderes als Blut zu sehen bekäme. Ionesco benutzt hier bedeutend feinere und besser ausgedachte theatralische Methoden. Shakespeares Zeit, in der noch viele Tote auf der Bühne das Tragische des Lebens spürbar machen mussten, ist schon längst vorbei!

Berenger kommt in eine schöne Stadt, um ihre Sehenswürdigkeiten kennenzulernen. Der Architekt, der ihn durch die Stadt begleitet und der selbst der Planer dieser "cité radieuse" war, zeigt ihm die herrlichen neuen Wohnhäuser, wo die Sonne ewig scheint und alles grünt und blüht. Er zeigt ihm die eleganten Strassen und die prächtigen Parks, kurz, alles was er für schön und sehenswert findet.

Während sie aber ihren Spaziergang machen, fällt plötzlich ein grosser Stein direkt vor ihnen nieder. Berenger bekommt Angst, aber sie setzen ihre Besichtigung weiter fort. Einige Minuten später hört man das Klirren einer zerbrechenden Fensterscheibe. Kaum hat Berenger sich von dem Schrecken erholt, als sie erneut aufgeschreckt werden. Diesmal durch den Knall eines Revolverschusses. Nach einer Weile zeigt ihm der Architekt einen Teich: "Vous voyez ce bassin? - C'est là, là-dedans, qu'on trouve tous les jours, deux ou trois noyées" (Eugene Ionesco, Théâtre II. Édition Gallimard, 1958, p. 87). "...Oui, j'aperçois, flottant sur l'eau, le cadavre d'un petit garçon dans son cerceau...un garçonnet de cinq ou six ans...Il tient un bâtonnet dans sa main crispée...A côté, le corps tout gonflé, d'un officier du génie, en grand uniforme..." (Ibidem, p. 88), - stellt Berenger schaudernd fest. Während sie noch am Ufer des Teiches stehen und alles anschauen und bewundern, erblicken sie die Leiche einer rothaarigen jungen Frau im Wasser, wahrscheinlich die Mutter des Jungen.

Nachdem sie die schönsten Wohnungsviertel der "cité radieuse" verlassen haben, wird den Zuschauern durch die Verminderung der Beleuchtung symbolisch mitgeteilt, dass sie nun in das Viertel der funkelnden Reklame geraten sind. tosendes Geräusch, animalisches Heulen, schreiende

Sänger, ekstatische Tänzer, betrunkene und streitende Männer - das ist das Bild, das sie da sehen.

Im zweiten Akt befinden wir uns in Berengers Haus. Wenn sich der Vorhang hebt, ist sein Zimmer beinahe völlig dunkel. Man sieht nur ein Fenster im Hintergrund der Bühne, durch welches etwas Licht ins Zimmer scheint. Dieses Licht wird aber bald heller. Während der ersten Hälfte dieser Szene kommt kein Schauspieler auf die Bühne. An der anderen Seite des Fensters sieht man jedoch verschiedene Personen vorbeispazieren. Sie sind hässlich, erschreckend und grotesk. Die Hausmeisterin drückt einmal kurz ihre Nase direkt an die Fensterscheibe. Sie sieht aus, wie ein Ge- speust oder ein Ungeheuer. Ihr hässliches Gesicht "s'enlaidit encore davantage par l'aplatissement du nez contre le vitre" (Ibidem, p. 144).

Dieses Verfahren erlaubt Ionesco die absonderlichsten Deformationen. Sein Hauptziel ist es auch hier, all das hervorzuheben, was im Leben hässlich, grotesk, ekelhaft und absurd ist. Obwohl kein Schauspieler auf der Bühne ist, herrscht dort ein fürchterlicher Lärm. In diesem Getöse und Gepolter ist die Stimme der Personen und der Sinn dessen, was sie sagen, völlig unverständlich.

Ionesco, der bekanntlich als ein Misogyn gilt, hat in diesem Stück zwei Frauenrollen geschaffen: Dany, eine entzückende junge Frau, Sekretärin des Architekten und Mutter Pipe, eine entsetzliche Megäre.

Danys Rolle als Sekretärin ist vom dramatischen und psychologischen Gesichtspunkt aus gesehen sinngemäß und sehr wohl gewählt und durchdacht. Ohne die Anwesenheit von Dany, die eine gewisse Spannung zwischen Berenger und dem Architekten bringt, würde das ganze Stück sich

der Gefahr der Seichtheit aussetzen. Sie macht dieses Drama viel zusammenhängender und viel spannender.

In den Worten von Mutter Pipe kommt Ionescos Abneigung und Verachtung für Politik zum Ausdruck. Mutter Pipe will unbedingt die Massen für sich gewinnen und die erste Rolle im politischen Leben ihres Landes spielen.

Als sich der Vorhang am Anfang des dritten Aktes hebt, hält Mutter Pipe eine Rede, um diese ihrer Meinung nach wichtige politische Position zu erlangen. Sie offenbart sich in ihrer Rede sprichwörtlich als "die dümmste Gans aller Gänse". So sagt sie unter anderem: "Peuple! Moi, la Mère Pipe, qui élève des oies publiques, j'ai une longue expérience de la vie politique. Confiez-moi le chariot de l'Etat que je vais diriger et qui sera traîné par mes oies. Votez pour moi. Faites-moi confiance. Mes oies et moi demandons le pouvoir" (Ibidem, p. 136).

Man sieht daraus, dass Ionesco - was die Rolle der Frau in der Politik angeht, - nichts von der alten Auffassung aufgegeben hat: "sutor ad crepidam - Schuster bleib' bei deinem Leisten!"

Ionescos Satire ist hier generell gegen die Politik und zugleich ganz speziell gegen die totalitären, diktatorischen politischen Systeme gerichtet. Er spottet unbarmherzig über sie. Durch den Mund der Mutter Pipe lässt er uns die folgenden Gedanken hören: "Nous n'allons plus persécuter, mais nous punirons et nous ferons justice. Nous ne coloniserons pas les peuples, nous les occuperons pour les libérer. Nous n'exploiterons pas les hommes, nous les ferons produire. Le travail obligatoire s'appellera travail volontaire. La guerre s'appellera la paix

et tout sera changé, grâce à moi et à mes oies... La tyrannie restaurée s'appellera discipline et liberté. Le malheur de tous les hommes c'est le bonheur de l'humanité..." (Ibidem, p. 139).

Ionesco verheimlicht und verschönert sein Misstrauen gegenüber der Politik in keiner Weise. Sein Credo formuliert er mit den Worten eines betrunkenen Mannes, der das politische Programm von Mutter Pipe anhört und anstatt ihres Programmes dieses vorschlägt: "La science et l'art ont fait beaucoup plus pour changer la mentalité que la politique. La révolution véritable se fait dans les laboratoires des savants; dans les ateliers des artists. Einstein, Oppenheimer, Breton, Kandinsky, Picasso, Pavlov, voilà les authentiques renovateurs..." (Ibidem, p. 145).

Man kann diese Auffassung vielleicht nicht ganz teilen und sie für einseitig und demagogisch halten. Jedoch sollte man bedenken, dass der Alptraum des Nazismus und des Faschismus noch tief in Ionescos Gedächtnis und Herzen verwurzelt ist. Die Todesangst nimmt ihn ganz in Besitz. Er gesteht: "J'ai toujours été obsédé par la mort. Depuis l'âge de quatre ans, depuis que j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse ne m'a plus quitté. C'est comme si j'avais compris tout d'un coup qu'il n'y avait rien à faire pour y échapper et qu'il n'y avait plus rien à faire dans la vie... j'écris pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir..." (Notes et Contre-Nôtes, p. 204).

Wie bereits erwähnt, ist der Tod das zentrale Thema des Stücks. Nach Camus' Auffassung unterstreicht er am deutlichsten und am stärksten die Absurdität des Daseins. Der 'Tueur' vertritt den unerbittlichen Tod.

Aber dieses Symbol hat hier auch eine andere Bedeutung.

Die Bewohner der schönsten Wohnungsviertel der "cité radieuse" sterben nicht den natürlichen Tod oder durch Altersschwäche. Sie sterben alle ohne Ausnahme durch Meuchelmord.

Im allgemeinen kann man also sagen: diese Opfer sind absolut unfähig, der Gewalt des Absurden Widerstand zu leisten. Und das wird am Ende dieses klassischen Dramas auch bildlich gezeigt: Der 'Tueur' zieht aus seiner Tasche ein langes Messer, dessen Klinge wie Brillanten glänzt. Berenger zieht daraufhin seine Pistole. Er richtet sie gegen den 'Tueur', aber sein Finger auf dem Drücker der Pistole ist wie gelähmt. Er kann einfach nicht schiessen; er lässt sie herunterfallen und sagt: "Mon Dieu, on ne peut rien faire!... Que peut-on faire!... Que peut-on faire!..." (Ibidem, p. 172).

So endet dieses Stück. Es ist ein sehr tragisches und pessimistisches Stück. Aber das Gegenteil wäre gerade das Überraschende und das Unvorstellbare von einem Ionesco, der das Leben nur als völlig absurd darstellen kann und will.

Das Absurde in Rhinocéros

"Mit Rhinocéros brachte es Ionesco zu internationalem Ruhm", stellt Martin Esslim in seinem berühmten Buch über das Absurde fest (Martin Esslim, Das Theater des Absurden, Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1964, p. 142).

Diese Feststellung ist nicht aus der Luft gegriffen. Sie sagt deutlich, dass Ionesco trotz aller Schwierigkeiten und der schlechten Kritik, die er beim Erscheinen seiner ersten Werke hatte, nun doch endlich durch seine Theaterstücke die Aufmerksamkeit der Welt gewonnen hat.

Worum handelt es sich in diesem Stück? Was ist das Erregende in Rhinocéros, das die Aufmerksamkeit eines internationalen Theaterpublikums erobert hat?

Im Grunde genommen bringt Rhinocéros nichts Neues in der Geschichte der Gedankenfolgen von Ionesco. Er ist und bleibt der Dramatiker des Absurden in all seinen Werken; und Rhinocéros ist keine Ausnahme.

Bezüglich der Struktur besteht dieses Drama aus drei Akten. Ionesco gibt diesem Theaterstück keinen Untertitel. So kann jeder über das literarische Genre dieses Stücks denken, was er will. Ist es eine Tragödie oder eine Komödie? Oder ist es beides zu gleicher Zeit? Ist es eine Tragikomödie? Ist es ein dramatisches oder eher ein pathetisches Werk? Ist das Symbolische, das man in diesem Stück findet, klar und eindeutig ausgedrückt oder kann es mehrere Deutungen haben? Sind die Themen des Stücks vom philosophischen, psychologischen, soziologischen oder von irgendeinem

anderen Gesichtspunkt aus behandelt? Diese Fragen und noch viele mehr könnten gleich gestellt werden.

Was das Thema des Stückes angeht, steht wohl fest, dass Ionesco dieses Theaterstück zu Beginn als ein anti-nazistisches Werk aufgefasst und geschrieben hat. Ebenso steht aber auch fest, dass er diese ausschliesslich anti-nazistische Erklärung des Stückes später ganz und gar abgelehnt hat. Er sagt diesbezüglich wörtlich: "Elle est aussi et surtout une pièce contre les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées mais qui n'en sont pas moins de graves maladies collectives dont les idéologies ne sont que des alibis" (Notes et Contre-Notes, p. 177).

Das Symbol dieses Stücks ist sehr glücklich gewählt. Das Nashorn ist ein schauderhaftes Tier. Es hat eine dicke Haut, die allen Wetterbedingungen trotzen kann. Diese Haut kann einfach nicht abgenutzt werden. Man kann sie auch nicht wechseln, wie eine Schlange ihre Haut wechselt. Das Nashorn ist hässlich, gewaltig und furchterregend. Es frisst alles auf, was es findet. Es hat ein Horn in der Mitte seiner Stirn, womit es alles zerstören kann, was ihm im Wege steht. Nashörner leben meistens in Gruppen, besonders dann, wenn sie etwas vernichten und angreifen wollen.

Ionesco hätte wirklich kein besseres tierisches Wesen wählen können, um den Niedergang des Menschen zu einem tierischen Wesen representieren zu können. Das nämlich ist das Hauptthema dieses Stücks.

Wie wird diese Metamorphose des Menschen zu einem tierischen Wesen theatralisch oder dramatisch ausgedrückt? Es geschieht auf folgende Weise:

Der Hauptprotagonist heisst auch hier Bérenger. Man weiss nicht, ob es der gleiche Bérenger ist, der am Ende des Tueur sans gages sterben musste oder ein anderer. Diese Frage ist aber nicht wichtig. Auch dieser Bérenger ist jung, naiv, bescheiden und herzensgut. Als er zum ersten Mal auf der Bühne erscheint, hat man den Eindruck, dass er zu unserer Hippiegeneration gehört. Wir befinden uns in dieser Szene auf dem Marktplatz einer kleinen Stadt. Es ist Sonntag Morgen. Die Leute spazieren auf und ab. Bérenger und sein Freund Jean sitzen auf der Terrasse eines Wirtshauses. Bérenger sieht zerlumpt aus. Er ist nicht rasiert. Sein Kopf ist unbedeckt. Seine Haare sind nicht gekämmt. Alles an ihm deutet darauf hin, dass er nachlässig ist und auf sein Äusseres nichts gibt. Er scheint müde und unausgeschlafen zu sein. Hin und wieder gähnt er (Eugène Ionesco, Théâtre III. Édition Gallimard, p. 10). Er verachtet den Alkohol keineswegs, auch wenn er nicht gerade als Säufler bezeichnet werden kann. Er trinkt, wie die meisten Leute oder Männer: aus gesellschaftlichen Gründen, um seinen Überdruss zu vertreiben, seinen Kummer zu vergessen, seine Angst zu überwinden und seine Gewissensbisse zu verdrängen. Manchmal versucht er, das Trinken aufzugeben. Seine Enthaltsamkeit dauert aber nie so lange, dass irgendjemand daran Anstoss nehmen könnte. Er hat keinerlei Willenskraft, wenngleich er als ein gutwilliger Mensch bezeichnet werden kann. So geht er zum Beispiel, nachdem er sich mit seinem Freund gestritten hat, zu ihm und entschuldigt sich höflich. Er ist immer bereit zu vergeben und andere zu entschuldigen. Während sie da sitzen und trinken, hört man plötzlich wie eine Gruppe wilder Tiere heranstürmt. Eines von diesen Tieren stürmt sogar

auf den Marktplatz. Es ist ein Nashorn. Die Leute starren entsetzt auf dieses wilde Ungeheuer; sie zittern vor Furcht. Das Tier ist aber für die Zuschauer nicht sichtbar; alles wird nur durch Pantomime und Geräusch ausgedrückt. Aber diese überraschende Neuigkeit dauert nicht lange. Das Tier geht wieder fort. Jeder geht nachher seinen eigenen Weg. Jean und Bérenger bestellen noch mehr Getränke. Auf der Terrasse sitzen die verschiedensten Leute. Nicht weit von Jean und Bérenger unterrichtet z.B. ein Logiker einen alten Mann in Lebenskunst, Politik, Kultur, Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Jedoch dieser begreift absolut nichts. Aus ihrer Konversation und ihren unzusammenhängenden Sätzen verstehen die Zuschauer aber kaum etwas. Ionesco will hier wiederum auf die Zerstörung der Logik hinweisen.

Nach einer kurzen Weile erscheint ein zweites Nashorn auf dem Marktplatz. Es kommt aber von der anderen Richtung. Es rennt über die Katze einer alten Dame. Diese fängt an zu weinen. Man versucht sie zu trösten mit den Worten: "Que voulez-vous, Madame? tous les chats sont mortels. Il faut résigner" (Ibidem, p. 33). Man gibt ihr ein wenig Kognak, damit sie diese 'Katastrophe' leichter ertragen kann und jeder schimpft über das unhöfliche Nashorn. Dieses unerwartete Ereignis veranlasst die Leute jedoch plötzlich allerlei Fragen zu stellen: War das zweite Nashorn das gleiche wie das erste? Hatte es nur ein Horn oder zwei Hörner? War es ein afrikanisches oder ein asiatisches Nashorn? Die Meinungen sind unterschiedlich. Jeder behauptet etwas Verschiedenes. Auch Jean widerspricht Bérenger und verlässt ihn daraufhin voller Wut. Bérenger trinkt noch ein Glas Kognak, um die Grobheit seines Freundes leichter vergessen zu können.

Der zweite Akt besteht aus zwei Teilen. Die Szene des ersten Teiles spielt im Büro des Bérenger. Jeder spricht hier über das Erscheinen der Nashörner und über andere Probleme des Lebens. Diese Szene könnte eine schöne Karikatur dafür sein, wie heutzutage oft in den Büros gearbeitet wird.

In der zweiten Szene dieses Aktes sind wir in Jeans Zimmer. Jean ist krank. Er ist heiser und hat Kopfschmerzen. Béranger möchte einen Arzt holen. Jean sagt ihm aber, dass er nur zu Tierärzten Vertrauen habe. Béranger findet diese Einstellung seltsam. Er führt sie jedoch auf Jeans Fieber zurück. Während wir im ersten Akt nur symbolisch darauf aufmerksam gemacht werden, dass es Nashörner in der Stadt gibt, werden wir hier Augenzeuge der Metamorphose eines Menschen zum Nashorn.

Die Haut von Jean ändert sich. Sie wird ganz grün und verhärtet sich. Weil es ihm zu heiss wird, muss er ins Badezimmer gehen. Hin und wieder steckt er seinen Kopf zur Tür heraus. Er wird grüner und grüner. Auf seiner Stirn sieht man schon einen Höcker. Bald kann er nicht mehr sprechen. Schliesslich entwickelt sich der Höcker zu einem Horn. Er wirft seinen Schlafanzug weg und versucht, die Tür aufzumachen und herauszulaufen. Béranger versucht die Tür zuzuhalten, damit Jean nicht ohne Schlafanzug auf die Bühne kommt. Sein Bemühen ist jedoch vergeblich. Die Tür zersplittert, - und ein Nashorn steht da. Béranger ist entsetzt und sagt: "Je ne peux tout de même pas le laisser comme cela, c'est un ami. Je vais appeler le médecin! c'est indispensable, indispensable..." (Ibidem, p. 77) .

Der dritte Akt ist weniger theatralisch und dramatisch, obwohl die se 'rhinocérite' (Nashorn-werden) weiter vorangeht und immer grössere Kreise zieht.

Während des ersten Teiles des dritten Aktes sieht man Bérenger mit einem Lehrer, dessen Name Dudard ist. Sie reden über den Prozess der 'rhinocérite'.

Während des zweiten Teiles sieht man Bérenger mit seiner Geliebten Daisy. Nach einer langen geheimen Liebe, die in Bérengers Büro angefangen hat, sind sie jetzt vielleicht zum ersten Mal ungestört zusammen. Bérenger hat ihr nie seine Liebe zu gestehen gewagt. Er glaubte, sie hätte einen besseren Liebhaber mit dem er nicht konkurrieren könne. Nun endlich können sie sich ihre gegenseitige Liebe gestehen. Plötzlich werden sie durch einen Telephonanruf in ihrer Unterhaltung gestört. Durch diesen Anruf erfahren sie, dass schon fast die ganze Stadt in Nashörner verwandelt wurde. Beide sind zutiefst erschrocken, als sie diese Nachricht hören.

Weil Daisy keine Widerstandskraft hat, verlässt sie Bérenger. Sie glaubt, auch sie müsse ein Nashorn werden. Bérenger bleibt allein da und versucht wie ein Tier auf allen Vieren zu gehen, springt aber dann plötzlich auf und entscheidet sich, Mensch zu bleiben und sein menschliches Schicksal völlig und ohne Vorbehalt zu akzeptieren. "Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!" - sagt er (Ibidem, p. 117).

Wie die Vorherigen, so ist auch Rhinocéros ein absurdes Stück. Es ist aber Ionescos einziges Theaterstück, in dem er klar andeutet, dass es sich lohnt, das menschliche Schicksal trotz seiner Absurdität zu akzeptieren und gegen das Tierische in uns zu kämpfen und all unsere Kräfte einzusetzen, um das zu bleiben, was wir sind, beziehungsweise, was wir werden wollen oder möchten. Ionesco hat den internationalen Ruhm, den ihm dieses Stück eingebracht hat, durchaus verdient, weil er uns auf diese Tatsache oder wenigstens auf diese Möglichkeit erneut aufmerksam machte.

Das Absurde in *Le Piéton de l'air*

Seit Menschengedenken wollte der Mensch immer wieder fliegen. Die Aussenwelt hat einen grossen Einfluss auf ihn gehabt. Die Geheimnisse des Universums und der noch nicht bekannten und gesehenen Dinge haben seine Neugierde nie in Ruhe gelassen. Wir erinnern uns an Dädalus und Ikarus, die - nach der Erzählung des griechischen Dichters - alles versuchten, um fliegen zu können. Für eine Weile verlief alles nach ihren Wünschen. Sie stiegen auf die Spitze eines hohen Berges, um ihre Flügel ausbreiten und losfliegen zu können. Die Luft war frisch und klar, das Panorama, das sie von da oben sahen, war so ganz anders! Sobald sie aber in die Nähe der Sonne gerieten, schmolz das Wachs, mit dem sie die Flügel zusammengeklebt hatten und so fielen beide schliesslich ins Wasser.

Wahrscheinlich spukte diese Geschichte in Ionescos Kopf herum, als er die Idee bekam Le Piéton de l'air zu schreiben.

Bérenger Nr. 1 in Le Tueur sans gages ist noch ein Mann, der es vorzieht, auf der Erde zu bleiben und dort zu leben. Er bewundert die Schönheit der Erde und all die herrlichen Errungenschaften des Menschen in der "cité radieuse". Und selbst als er am Ende vor der Absurdität des Todes kapitulieren muss, tut er es mit Würde. Er akzeptiert sein menschliches Schicksal mit Ergebenheit.

Bérenger Nr. 2 in Rhinocéros zeigt ähnlichen Mut als er den Nashörnern gegenübersteht und ihnen zuschreit: Nein, ich kapituliere nicht! Ich will ein Mensch bleiben. Ich will nicht in ein Nashorn verwandelt werden. Ich akzeptiere mein menschliches Dasein, auch wenn ich jetzt verlassen bin, weil meine Geliebte lieber ein Nashorn werden wollte. Ich werde kein Nashorn werden. Ich will ein Mensch bleiben!

Bérenger Nr. 3, der Hauptprotagonist in Le Piéton de l'air, ist ein anderer Typ von Bérenger. In Wirklichkeit ist er nicht so ausgewogen, wie er vorgibt. Er verhält sich in manchen Dingen ganz anders, als die beiden Vorhergenannten. Man hat den Eindruck, dass er unter einer schweren "cyclothymie" leidet. Er ist zwischen Depression und extremer Begeisterung hin und her gerissen. Mal ist er traurig, im nächsten Moment jedoch strahlt er schon wieder vor Freude. Aber er hat wenigstens den Mut, neue Erfahrungen und Entdeckungen zu machen. Er ist nicht zerlumpt, nicht arm, nicht egoistisch und nicht naiv. Er ist auch nicht einsam, wie der Bérenger in Rhinocéros, den seine Geliebte verlassen hat, weil sie lieber ein Nashorn werden wollte. Bérenger

Nr. 3 ist verheiratet. Er hat sogar Kinder. Er führt ein schönes, spiessbürgerliches Leben. Er hat alles, was er braucht, um glücklich zu werden. Seine Frau wirft ihm zwar hin und wieder vor, dass er zu viel Alkohol trinke, er sagt aber, dass dies zu seinem Leben gehöre. Ebenso beschuldigt sie ihn, er sei faul. Trotzdem aber hat er im Leben Erfolg. Sein ausserirdisches Fliegen macht seine Frau wütend. Sie hat Angst, dass es ihm das Leben kosten werde, und so ist sie voller Freude, als er diesen Flug erfolgreich beendet und auf die Erde zurückkommt.

Er ist Schriftsteller von Beruf. Die Journalisten gehen bei ihm ein und aus und interviewen ihn immer wieder. Sie schreiben über ihn in den Zeitschriften. Sie interessieren sich für seine Ideen und seine künftigen Pläne, und befragen ihn oft über die verschiedensten Probleme des alltäglichen Lebens.

Er gibt sich eingebildet, in dem er fordert, dass sein Photo auf der ersten Seite der Zeitungen erscheine. Trotz all dieser Eigenschaften und Qualitäten, die ihm Erfolg, Ruhm und Ansehen bringen, stimmt aber etwas nicht mit ihm. Einem Journalisten, der ihn nach seiner Meinung über Literatur, Geschichte, Politik und andere Dinge fragt, antwortet er, er habe das Leben satt. Wörtlich sagt er: "Et puis la critique me fatigue, mauvaise ou bonne. Et puis le théâtre me fatigue, les comédiens me fatiguent; la vie me fatigue...fatigue...fatigue...fatigue..." (Eugène Ionesco, Théâtre III. Edition Gallimard, p. 127). Später, während derselben Konversation, mit demselben Journalisten bekennt er die wirklichen Gründe seiner Ermüdung und seines Satthabens: "Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une

vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie...afin de pouvoir faire quelque chose..." (Ibidem, p. 128).

Er ist durch und durch ein Anti-Intellektueller. Sein Misstrauen gegen jede Ideologie, und besonders gegen solche Ideologen, die durch diese Ideologie herrschen wollen, kommt klar zum Ausdruck. Er kritisiert auch die Literatur und sagt, dass er nicht mehr an sie glaubt: "Pendant des années, cela me consolait un peu de dire qu'il n'y avait rien à dire. Maintenant, j'en suis trop convaincu et cette conviction n'est plus intellectuelle, ni psychologique; elle est devenue une conviction profonde, physiologique, qui a pénétré dans ma chair, dans mon sang, dans mes os...L'activité littéraire n'est plus un jeu, ne peut plus être un jeu pour moi. Elle devrait être un passage vers autre chose. Elle ne l'est pas..." (Ibidem, p. 126).

Er hat absolut kein Vertrauen zu den Historikern. Er sagt: "Ils considèrent que l'histoire a raison alors qu'elle ne fait que déraisonner. Mais pour eux, l'histoire c'est tout simplement la raison du plus fort, l'idéologie d'un régime qui s'installe et qui triomphe. Que ce soit n'importe lequel. On trouve toujours les meilleures raisons pour justifier une idéologie triomphante. Pourtant, c'est au moment même où elle s'installe et où elle triomphe qu'elle commence à être dans l'erreur..." (Ibidem, p. 126).

Nachdem der Journalist ihn verlassen hat, beginnt Bérenger über die Anti-Welt nachzudenken. Er versucht, eine gute Definition der Nichtigkeit zu finden und die Grenzen und den Charakter der Sicherheit zu begreifen und klar zu formulieren. Diese Spekulationen machen die

Aktion langsamer und vermindern die Spannung. Weil er aber dieses Leben satt hat, entschliesst er sich zu einer ausserirdischen Heldentat. Er will diese Erde verlassen, um sie von einer Distanz sehen und beurteilen zu können. Die besten und modernsten Raumfahrtzeuge stehen ihm zur Verfügung. So fliegt er auf und ab, umkreist die Erde und steigt schliesslich so hoch, dass er in den Augen der Zuschauer nur ein kleiner, heller Punkt ist, wie es Ionesco selbst andeutet: "On voit une sorte de boule lumineuse'ou de fusée de feu d'artifice qui apparaît et disparaît, va de plus en plus vite, droite. à gauche, gauche à droite..." (Ibidem, p. 177).

In einer Zeit, in der bereits Menschen auf dem Mond gelandet sind, ist diese Raumfahrt von Bérenger nicht mehr so sensationell. Wir sind schon an solche "Akrobatik" der modernen Technik gewöhnt. Jedoch im Jahre 1963 war die ganze Mondlandung nur ein Zukunftsplan. Jean Louis Barrault, der die Rolle des Bérengers im Odéon-Théâtre gespielt hat, musste noch Tag und Nacht üben, um diese heroische Raumfahrt durchführen zu können.

Endlich landet Bérenger wieder unversehrt auf der Erde. Hat aber dieser Raumflug und diese ausserirdische Erfahrung seine Angst vermindert oder ganz verscheucht? Ist das Problem des Absurden durch diese Heldentat gelöst? Auf diese Fragen, die ihm nach diesem erfolgreichen Flug gestellt werden, antwortet er nicht in diesem Sinn. Man fragt ihn: "Qu'as-tu donc vu de l'autre côté? --- J'ai vu...j'ai vu...des oies... des hommes qui léchaient les culs de guenons, buvaient la pisse des truies...j'ai vu des colonnes de guillotinés...sur l'immenses étendues...

Et puis, et puis, je ne sais pas, des sautrelles géantes, des anges déchus, des archanges vaincus... J'ai vu des milliers de gens que l'on fouettait et qui disaient: Bien fait pour nous... bien fait pour nous... j'ai vu des couteaux... j'ai vu des tombeaux... ailleurs, la terre craque... Les montagnes s'effondrent... des océans de sang... de la boue... du sang... de la boue..." (Ibidem, p. 195-196).

Ionesco drückt hier nicht nur seinen Pessimismus aus, sondern auch seine Trivialität. Seine Worte sind für die Ohren seiner Zuschauer beleidigend. Der Eindruck, den Bérenger auf dieser Raumfahrt gewonnen hat, deckt sich total mit der Erfahrung, die er auf der Erde gemacht hat, nämlich, dass das Dasein auf der Erde völlig absurd ist. So kommt also auch hier, wie in Ionescos anderen Werken, die Absurdität als sein zentrales Thema zum Ausdruck.

Der Zuschauer könnte meinen, dass Bérenger auf seiner Raumfahrt neue Entdeckungen und Erfahrungen gemacht hätte, die die menschlichen Probleme verständlicher und erträglicher für uns machen könnten. Die ganze Raumfahrt war nichts als ein verblüffendes und verblendendes Feuerwerk, das nichts zur Lösung der menschlichen Probleme beitrug. Man fragt sich deshalb, ob es nicht doch besser wäre, wenn der Mensch sich ein klares, vernünftiges Ziel und einen befriedigenden Grund für sein Dasein aus den Realitäten des wirklichen Lebens wählen könnte.

Das Absurde in Le Roi se meurt.

In Le Piéton de l'air versuchte Ionesco sich von dieser Welt zu distanzieren und sozusagen von einem ausserirdischen Standpunkt aus über das menschliche Dasein zu urteilen. Das Resultat war: der Mensch muss schnell zur Erde zurück, weil er mit ihr so eng verbunden ist. Das Bild, das er dort oben über das menschliche Leben gewann, war das Gleiche, das er schon während seines irdischen Lebens hatte: alles ist absurd, sinnlos und vergeblich. Der Mensch ist und bleibt verdammt, die Absurdität des Lebens entweder zu akzeptieren oder zurückzuweisen, was aber mit seiner totalen Nichtigkeit identisch ist.

Le Roi se meurt ist vielleicht Ionescos Meisterstück über das Problem des Todes. Es wurde "vom 15. Oktober bis zum 15. November 1962 geschrieben" (Martin Esslim, Das Theater des Absurden, Athenäum Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1964).

Schon der Titel des Werkes ist sehr treffend gewählt und hat einen ungewöhnlichen Effekt. In einer Zeit, in der es kaum noch Könige gibt, hat solch ein Titel scheinbar nicht viel Sinn. Ionesco hat aber dazu die folgende Erklärung gegeben: "Warum ist er König? Nun! Weil der Mensch König ist, der König des Universums. Ein jeder von uns lebt, wie im Herzen der Welt, und immer, wenn ein Mann stirbt, ein König stirbt, hat er das Gefühl, die ganze Welt stürze ein, verschwinde mit ihm. Der Tod dieses Königs stellt sich dar als eine Folge lächerlicher und zugleich prunkvoller Zeremonien. Prunkvoll sind sie, weil sie tragisch sind. Es handelt sich dabei tatsächlich um die Etappen des Verzichts:

Furcht, der Wunsch zu überleben, Trauer, Sehnsucht, Erinnerungen und schliesslich Resignation. Am Ende bleibt ihm nichts, und erst in diesem Augenblick tritt er ab" (Martin Esslim, Das Theater des Absurden, Athenäum Verlag GmbH., Frankfurt am Main, 1964, p. 147, siehe auch: Ionesco, Interview mit Claude Sarraute, 'Le Monde', 19. Dezember 1962).

Man sollte noch hinzufügen, dass der Titel aus einem anderen Grund einen komischen Effekt hat. Nicht nur das Wort 'König' ist aus dem Gebrauch gekommen. Heutzutage ist der Gebrauch des Verbs 'se mourir' in dieser Weise nicht mehr möglich. Bei einer Maturaprüfung würde der Schüler, durchfallen, der dieses Verb so gebrauchte wie Ionesco hier. Gewöhnlich sagt man 'il meurt' oder 'elle meurt' und niemals 'il se meurt' oder 'elle se meurt'. Vielleicht aber wollte Ionesco mit dem Gebrauch dieses veralteten Verbs schon darauf hinweisen, dass es sich hier um eine uralte Begebenheit handelt. Es gibt nichts Neues unter der Sonne! Der Mensch ist sterblich seit Menschengedenken und schon mit der Empfängnis ist er zum Sterben verurteilt.

Wie wird der Tod des Königs auf der Bühne dargestellt? - Das ganze Stück besteht aus einem einzigen Akt. Es ist kalt. Die Zentralheizung hörte auf zu heizen, und die Sonne scheint auch nicht. Der königliche Palast wird ein gefährlicher und unwohnlicher Ort, weil die Wände überall Ritzen haben. Das Land des Königs ist aber so verarmt, dass kein Geld mehr in die Staatskasse hineinkommt. Jeder Einwohner dieses Landes ist zu gleicher Zeit wie der König geboren; so sind sie ebenso alte Leute. Der König heisst Bérenger I. Er hat zwei Frauen, eine hübschere, jüngere und eine ältere, weniger hübsche. Die Königin Marie

fängt an zu weinen, als sie all dieses Elend sieht, während die andere Königin Marguerite, sie der Liebe zu prachtvollen Zeremonien beschuldigt. Aber die äussere 'Armut' ist nicht das schlimmste Problem des königlichen Haushaltes. Das wahre Problem ist, dass die beiden Königinnen auf Anweisung des Hausarztes ihren Mann verständigen müssen, dass er nur noch eineinhalb Stunden zu leben habe. Marie sagt zu Marguerite: "Dites-le-lui doucement, je vous en prie. Prenez tout votre temps. Il pourrait avoir un arrêt du coeur" (Eugène Ionesco, Théâtre IV. Édition Gallimard, 1963, p. 14).

Die Königin Marie nährt noch immer die Hoffnung in ihrem Herzen, dass der König, sein Leben und Schicksal ebenso in seinen Händen halte, wie das seiner Untertanen. Er ist mächtig. Sie loben ihn, als den mächtigsten König aller Welt und aller Zeiten. Oder war er vielleicht einmal so? Er gab Anordnungen, und sie wurden immer gleich ausgeführt. Nicht nur seine Untertanen, ja sogar das Wetter gehorchte ihm. Als der Hausarzt, der nicht nur Arzt, sondern Chirurg, Bakteriologe, Henker und Astrologe des Königs ist, ihm mitteilt, dass seine Frau Marguerite ihm die Wahrheit sagte, als sie ihn verständigte, dass er bald sterben müsse, lacht er und antwortet: "Encore? vous m'ennuyez! Je mourrai, oui, je mourrai. Dans quarante ans, dans cinquante ans, dans trois cent ans. Plus tard. Quand je voudrai, quand j'aurai le temps, quand je déciderai..." (Ibidem, p. 21). Er glaubt, dass er noch immer auch über seine Gesundheit und Krankheit absolute Vollmacht habe. Aber die Realität wird diese Illusion bald zerstören.

Einmal stürzt der König, wie eine leblose Masse, auf seinen Thron. Seine Krone fällt herunter und sein Szepter gleitet aus seinen Händen. Er erlaubt jedoch nicht, dass man ihm zu Hilfe kommt. So steht er allein wieder auf, wenngleich mit Schwierigkeiten, aber gleich danach fällt er erneut nieder. Er erhebt sich wieder, und das gleiche mühsame Aufstehen wiederholt sich. "C'est mauvais signe", murmelt er (Ibidem, p. 26). Das ist aber noch nicht das Ende. Er will die Zeit mit aller Gewalt aufhalten: "Que le temps retourne sur ses pas... Que nous soyons la semaine dernière..." (Ibidem, p. 30). Wie in jedem Menschen, so steigt in ihm recht bald die Angst vor dem Tod auf: "Non, je ne veux pas mourir. Je vous en prie, ne me laissez pas mourir. Soyez gentils, ne me laissez pas mourir. Je ne veux pas" (Ibidem, p. 30). Es ist das erste Mal, dass er um Hilfe bittet. Bald darauf rennt er zum Fenster, öffnet es mühsam und ruft den Leuten, die vor dem Palast vorbeigehen verzweifelt zu: "Braves gens, je vais mourir. Ecoutez-moi, votre Roi va mourir... Au secours! Votre roi va mourir" (Ibidem, p. 33).

In seiner Furcht und Angst klammert er sich an eine letzte wenngleich aussichtslose Hoffnung: "Ce n'est peut-être pas vrai. Dites-moi que ce n'est pas vrai. C'est un cauchemar. Il y a peut-être une chance sur dix, une chance sur mille... J'ai gagné souvent à la loterie..." (Ibidem, p. 36). Langsam scheint er sich mit seinem Schicksal abzufinden. Doch der Gedanke, dass er bald tot sein und sein Körper sich zersetzen wird, lässt ihn plötzlich voller Empörung aufschreien: "Pourquoi suis-je né si ce n'était pas pour toujours? Maudits parents!... (Ibidem, p. 37)... Horreur! Je ne veux pas qu'on m'embaume. Je ne veux pas

de ce cadavre. Je ne veux pas qu'on me brûle! Je ne veux pas qu'on m'enterre, je ne veux pas qu'on me donne aux vautours ni aux fauves. Je veux qu'on me garde dans des bras chauds, dans des bras frais, dans des bras tendres, dans des bras fermes..." (Ibidem, p. 41).

Als er jedoch einsieht, dass er keine menschliche Hilfe mehr zu erwarten hat, beginnt er die griechischen Götter, um Hilfe anzu-flehen. Danach fleht er diejenigen an, die ihm schon in den Hades vorangegangen sind. Dieses Gebet oder diese lange Litanei zu den heid-nischen Göttern zeigt, dass Ionesco für das Christentum wenig oder gar kein Interesse hat.

Wiederum ruft der König nach seinem Arzt. Aber auch dieser ist machtlos. Er stellt nur die Symptome fest, anstatt ihm wirkliche Erleichterung zu verschaffen: "Et maintenat, c'est le délire!... C'est l'avant-dernier-sursaut..." (Ibidem, p. 47)... "Oui, oui, c'est évident. Il respire encore...Les reins ne fonctionnent plus, mais le sang circule...Il circule, comme ça. Il a le coeur solide..." (Ibi-dem, p. 63).

Ionesco zollt in diesem Stück besonders der Haushälterin hohe Anerkennung. Sie war immer im Hintergrund geblieben und nie aufge-fallen. Sie verrichtete ihre Arbeit gewissenhaft. Die Tatsache, dass der König sie nun ruft, zeigt, dass auch der grösste Mensch hin und wieder den kleinsten Menschen notwendig hat, und dass jeder Mensch eine wichtige Aufgabe im Universum hat. Diese Einsicht kommt dem König jedoch nun zum ersten Mal, und so fragt er sie:

Le Roi - Dis-moi, ta vie. Comment vis-tu?

Juliette - Je vis mal, Seigneur.

Le Roi - On ne peut pas vivre mal. C'est une contradiction.

Juliette - La vie n'est pas belle.

Le Roi - Elle est la vie (Ibidem, p. 48).

Sogar der König sieht jetzt ein, dass unser grösster Fehler darin besteht, dass wir das Leben nicht hoch genug schätzen.

Der Leibwächter ist eine andere Figur, die in diesem Stück eine besondere Aufgabe hat: nämlich, die Wahrheit zu sagen. Er ist einfach, aber aufrichtig, ja sogar einfältig, doch gutwillig. Er wiederholt alles, was der Arzt sagt und verkündigt es sofort allen Untertanen. Die Zuschauer müssen spontan lachen über seine Mitteilungen. "Vive le Roi!...Le Roi se meurt!...(Ibidem, p. 25)...Sa Majesté hurle!...(Ibidem, p. 35)...Sa Majesté, le Roi délire... (Ibidem, p. 40)...Pot-au-feu défendu sur toute l'étendue du territoire!... (Ibidem, p. 52)...Sa Majesté le veut tout le reste reste... (Ibidem, p. 55)...Nous nous maintenons à la surface... (Ibidem, p. 61)...Il y a eu un trône... (Ibidem, p. 63)...Le Roi tombe...Le Roi se relève... Le Roi meurt...Vive le Roi!...(Ibidem, p. 47)..."

Das Stück ist trotz solch Lachen erregender Verkündigungen und Szenen ein Werk des Absurden par excellence... In keinem Theaterstück von Ionesco ist der Tod so gegenwärtig wie in Le Roi se meurt. Königin Marguerite stoppt den Ablauf der Lebenszeit des Königs wie mit einer Stoppuhr: "Tu vas mourir dans une heure vingt-quatre minutes quarante

et une seconde... Il nous reste trent-deux minutes trente secondes...
Il te reste un quart d'heure..." (Ibidem, p. 69).

Diese Art und Weise ihrem Geliebten den Tod anzukündigen, ist sicherlich nicht sehr taktvoll. Jedoch muss man sie entschuldigen. Ionesco wollte auch durch diese Grobheit und diese brutale und menschliche Methode den Zuschauern klar mitteilen, dass es hier um ernste Dinge geht. Man kann da nicht drumherumreden. Die Wahrheit muss einem manchmal klar ins Gesicht gesagt werden. Sie muss oft wiederholt werden, auch wenn sie so alt ist wie der Tod selbst. Le Roi se meurt ist deshalb ein Meisterwerk Ionescos, weil er sich hier wirklich ernsthaft und aufrichtig zeigt. Seine eigene Konfrontation mit dem Tod hat hier in einer klassischen Dichte und lakonischen Einfachheit ihren Höhepunkt erreicht.

Ionescos Auffassung über den Tod ist sicherlich nicht zu vergleichen mit der Auffassung dessen, der an ein ewiges Leben glaubt. Ionesco würde deshalb nie solch eine Formulierung des Todes geben, wie Benjamin Franklin, der sagt: "Death is as necessary to the constitution as sleep: we shall rise refreshed in the morning", weil diese Aussage schon den Glauben eines Menschen an das ewige Leben zum Ausdruck bringt.

Zum Glück ist Ionescos Auffassung über den Tod, die Auffassung eines einzelnen Menschen, der diese Überzeugung jedoch keinem anderen aufzwingen will.

In Le Roi se meurt wird die Wirklichkeit des Todes so geschildert, wie sie von Ionesco gesehen wird, das heisst, sie wird einfach in ihrer absurden ionescoischen Nacktheit dargestellt. Dem Leser oder

dem Zuschauer bleibt die Entscheidung Ionescos Auffassung zu teilen oder abzulehnen.

DRITTES KAPITEL

Das absurde Theater in der heutigen deutschen Literatur

Kurze geschichtliche Einführung. - Das absurde Theater wird in der deutschen Literatur von ausländischen Vorbildern, von Brecht und vor allem von Ionesco bestimmt.

Es stellt in der Nachkriegsentwicklung des deutschen Dramas nur eine vorübergehende Episode dar und wurde eigentlich nur von zwei Autoren zu einer gewissen Konsequenz gebracht: von Wolfgang Hildesheimer und Günter Grass.

In seiner 'Erlanger Rede über das absurde Theater' hat sich Hildesheimer zu dieser Form des Dramas bekannt (Akzente für Dichtung, Zeitschrift, 6. Dezember 1960). Sein erstes Stück Der Drachenthron (1955), das er im Jahre 1960 unter dem Titel Die Eroberung der Prinzessin Turandot in einer Neufassung vorlegte, erweist sich als eine geistvolle Turandot-Paraphrase, die trotz choreographischer Stilisierung der Handlung und spielerischer Verselbständigung des Dialogs ein überschaubares Spielgeschehen vorführt. In Landschaft mit Figuren (1958) und Pastorale oder die Zeit für Kakao (1958) dominieren bereits szenische Paradoxien, verselbständigte gestische Gags und Sprachkapriolen, die als szenisch realisierte Absurdität jegliche mimetische Aufgabe der Realität gegenüber verneinen. Die Irritation, die Hildesheimers teils kabarettistische, teils chiffrenartig verschlüsselte Bilder und Szenenkombinationen auslösen, steigert sich noch in seinen letzten Stücken: Die Verspätung (1961) und Nachtstück (1963). Die Spielfreude tritt hinter tiefsinng verrätselte Dunkelheit zurück, die in der Ver-spätung die Sinnlosigkeit

einer sich auflösenden Welt in Bildchiffren und Szenenkonstellationen zum Ausdruck bringt, hinter denen sich Ionesco erkennen lässt. In Nachtstück hat sich dieser Pessimismus noch erhöht: die unüberbrückbare Einsamkeit des Einzelnen steigert sich bis zum Rande des Irrsinns.

Als alogische Kombination von szenischen Gags und in die Länge gezogenen theatralischen Einfällen lassen sich auch die frühen Stücke von Günter Grass bezeichnen: Noch zehn Minuten bis Buffalo (1954), Die bösen Köche (1956), Hochwasser 1956/62) und Onkel, Onkel (1957). Die Absurdität, die Grass' szenische Arrangements demonstrieren, tendiert zum ästhetischen Nonsense. In Die Plebejer proben den Aufstand (1966) hat Grass denn auch selbst die Absage an seine frühen Stücke vollzogen und formal und thematisch zugleich auf den Spuren von Brecht, - das Stück versucht Brechts Verhalten während des Juni-Aufstandes in Ost-Berlin zum Modell zu stilisieren, - seinen Beitrag zur Form des dokumentarischen Theaters geliefert (Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte, Alfred Körner Verlag in Stuttgart, 1968 pp. 633-634 und auch p. 622, p. 642. Siehe auch K. Nonneman, Deutsche Literatur, Schriftsteller der Gegenwart, 1963).

Der Absurditätsbegriff in Dürrenmatts Stücken

Der Einfluss von avantgardistischen und absurden Dramatikern ist auch auf Dürrenmatt sehr bedeutsam. Er wehrt sich zwar, sich einen

Dramatiker des Absurden zu bezeichnen, jedoch kann man auch ihn in einem gewissen Sinn, einen Dramatiker des Absurden qualifizieren. In welchem Sinn? Warum? Das ist nun unsere Frage in diesem Kapitel.

Dürrenmatt sagt: "Der wahre Nihilismus ist immer feierlich, wie das Theater der Nazis. Die Sprache der Freiheit in unserer Zeit ist der Humor, und sei es auch nur der Galgenhumor, denn diese Sprache setzt eine Überlegenheit voraus, auch da, wo der Mensch, der sie spricht, unterlegen ist" (Friedrich Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden, Peter Schifferli Verlags-AG, 1966, p. 72).

Dieses Bekenntnis von Dürrenmatt zeigt schon, dass er den Absurditätsbegriff von Camus, Sartre, Génet, Adamov, Brecht und Ionesco nicht teilt. Der Absurditätsbegriff von Dürrenmatt hat mit dem dieser Schriftsteller oder Dramatiker sehr wenig zu tun. Dürrenmatt geht seinen eigenen Weg. Er versteht etwas anderes unter diesem Wort. Dürrenmatt ist absurd in dem Sinne, dass er alles von der humoristischen und grotesken Seite der Sache anpackt. Er lässt sich nicht von der Bitterkeit überwältigen, auch wenn er spürt, dass mit der Welt nicht alles stimmt, dass mit dem Menschen nicht alles in Ordnung ist. Er sagt über die Freiheit des Menschen zur Sprache und zum Humor: "Im Lachen manifistiert sich die Freiheit des Menschen, im Weinen seine Notwendigkeit, wir haben heute die Freiheit zu beweisen. Die Tyrannen dieses Planeten werden durch die Werke der Dichter nicht gerührt, bei ihren Klageliedern gähnen sie, ihre Heldengesänge halten sie für alberne Märchen, bei ihren religiösen Dichtungen schlafen sie ein, nur eines fürchten sie: ihren Spott. So hat sich die Parodie in alle Gattungen geschlichen...und mit

der Parodie hat sich auch das Groteske eingestellt, oft getarnt, über Nacht; es ist einfach da" (Ibidem, p. 128).

Das Groteske ist Dürrenmatts Lebenselement. Er schreibt diesbezüglich: "Das Groteske ist eine der grossen Möglichkeiten, genau zu sein. Es kann nicht geleugnet werden, dass diese Kunst die Grausamkeit der Objektivität besitzt, doch ist sie nicht die Kunst der Nihilisten, sondern weit eher der Moralisten, nicht die des Moders, sondern des Salzes. Sie ist eine Angelegenheit des Witzes und des scharfen Verstandes (darum verstand sich die Aufklärung darauf), nicht dessen, was das Publikum unter Humor versteht, einer bald sentimental, bald frivolen Gemütlichkeit. Sie ist unbequem, aber nötig..." (Ibidem, p. 137). Wenn man diese Zitate richtig versteht, begreift man sogleich den Absurditätsbegriff von Dürrenmatt. Dürrenmatt ist kein Nihilist, und er wählt sich das Groteske als eines der pregnantesten Formen der Parodie "um genau zu sein". Dieses Prinzip kennzeichnet all seine Theaterstücke: "Im Reiche der Natur herrscht die Notwendigkeit, die Freiheit im Reiche der Vernunft, dem Leben steht der Geist gegenüber" (Ibidem, p. 229). - Klarer hätte er kaum seine dramaturgische Tätigkeit, seinen schöpferischen Willen und seine theatralischen Zielsetzungen formulieren können.

Was ist nun das Groteske? Wolfgang Kayser hat das Groteske als "die entfremdete Welt" bestimmt. Wesenhaft zur Struktur des Grotesken gehören, "dass die Kategorien unserer Weltorientierung versagen". Seine Gestaltung sei ein Spiel mit dem Absurden, ein Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören; sie sei letztlich die Gestaltung

des 'Es' und zwar des spukhaften Es. Kayser beruft sich dabei ausdrücklich auf Friedrich Dürrenmatt. Dürrenmatt selbst unterscheidet zwischen zwei Arten des Grotesken: "Es ist wichtig einzusehen, dass es zwei Arten des Grotesken gibt; Groteskes einer Romantik zuliebe, das Furcht, oder absonderliche Gefühle erwecken will (etwa in dem es ein Gespenst erscheinen lässt), und Groteskes eben der Distanz zuliebe, die nur durch dieses Mittel zu schaffen ist" (Ibidem, p. 136).

Folgen wir aber zunächst Kayser. Worin äussert sich nach ihm die Gestaltung des Grotesken? In der Vermengung der für uns getrennten Bereiche, in der Aufhebung der Statik, dem Verlust der Identität, der Verzerrung der natürlichen Proportionen, der Aufhebung der Dingkategorie, der Zerstörung des Persönlichkeitsbegriffes, der Zertrümmerung der geschichtlichen Ordnung. Bevorzugte Motive sind: das Monströse, das Spukhafte, das Dschungelgleiche - jenes undurchdringliche, unentwirrbare Geschlinge mit seiner unheimlichen Lebendigkeit, die Vermischung des Mechanischen mit dem Organischen und alles, was als Gerät ein eigenes, gefährliches Leben entfaltet; sodann Fabeltiere, Ungeziefer, Nachtgetier und kriechendes Getier, wie Schlangen, Eulen, Kröten, Spinnen und insbesondere die Fledermaus, das groteske Tier schlechthin. Häufige Motive sind ferner die zu Puppen, Automaten, Marionetten erstarrten Leiber und die zu Larven und Masken erstarrten Gesichter, desgleichen die Darstellung des Wahnsinns. Schliesslich zur allgemeinen Kennzeichnung; die Plötzlichkeit, die Überraschung gehören ebenso zum Grotesken. Diese Plötzlichkeit kann ein Zeichen des funkelnden Geistes sein, der nicht - bildlich gesprochen - in den 'Akkumulator' geladen werden will, sondern Motoren, Maschinen und Apparate in Bewegung setzen möchte.

Wieviel funkelnde Elektrizität des Geistes ist z.B. in manchen Dürrenmatt Phrasen enthalten und auch wieviel Ironie!

"Die Menschen unterscheiden sich darin von den Raubtieren, dass sie vor dem Morden noch beten!" (Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden, Peter Schifferli Verlags-AG, 1966, p. 83).

"Wenn die Atombombe kommt, muss die Ohrfeige eingeführt werden!" (Ibidem, p. 82).

"Das allermerkwürdigste scheint mir, dass viele an einen Gott glauben, den man photographieren kann" (Ibidem, p. 82).

"Von den Idealen redet man so viel, weil sie nichts kosten". (Ibidem, p. 83).

"Es hat viele entmutigt, dass ein Trottel wie Hitler an die Macht kommen konnte, aber auch einige ermutigt" (Ibidem, p. 81).

"Oft ist es Pflicht, boshaf zu sein" (Ibidem, p. 83).

"Von allen Biestern ist der Brutalität am schwersten beizukommen" (Ibidem, p. 83).

"Durch die Arbeit entsteht aus einem Einfall eine Welt" (Ibidem, p. 87).

"Viele schreiben nicht mehr, sondern treiben Stil" (Ibidem, p. 88). "Die Welt ist als Problem beinahe und als Konflikt überhaupt nicht zu lösen" (Ibidem, p. 89).

"Es gibt Witze, die mit Blitzesschnelle ankommen müssen, wollen sie wirken, werden sie nicht auf der Stelle begriffen, bleiben sie wirkunglos. Ich bin nun einmal in der Welt der literarischen Erscheinung so ein Witz, und ich weiss, für viele ein schlechter und für manche ein bedenklicher" (Ibidem, p. 72).

Das Groteske in Dürrenmatts Es steht geschrieben

Dürrenmatt hat in diesem Drama - sein Erstlingsdrama - er war damals sechsundzwanzig - einen historischen Stoff aufgegriffen. Die Geschichte ist nach Dürrenmatts Auffassung nichts anderes als ein Zufall, ein reiner Zufall, der als paradoyer Entwicklungsantrieb von geschichtlichen Ereignissen und damit als grundsätzliche Verneinung jeglichen Versuches aufgefasst wird. Sie ist eine Kette von Ereignissen, logisch zu ordnen und ein plausibles Entwicklungsprinzip dahinter sichtbar zu machen. Die Perspektive des sinnlosen Geschehens wird bereits in einer der ersten Szenen des Stückes deutlich zum Ausdruck gebracht. Während ein entlaufener Mönch, der zugleich das Zölibat gebrochen hat, vom Henker exekutiert werden soll und der von Todesangst ergriffen ist, preist eine Gemüsefrau ihre Zwiebeln an. Aber es bleibt nicht nur bei dieser parodistisch wirkenden Konfrontation von Todesschrei mit Marktgeschwätz, sondern die historische Ebene des Stückes wird an dieser Stelle zugleich durch Anachronismen deutlich transzendiert. Es heisst im Monolog der Gemüsefrau: "Esst Zwiebeln! Wir stehen erst in der Mitte der Weltgeschichte! Eben ist das dunkle Mittelalter zu Ende gegangen! Bedenkt, was wir noch zu schuften haben! Vor uns, in der neblichten Zukunft, liegt der ganze Dreissigjährige Krieg, der Erbfolgekrieg, der Siebenjährige Krieg, die Revolution, Napoleon, der deutsch-französische Krieg, der erste Weltkrieg, Hitler, der zweite Weltkrieg, die Atombombe, der dritte, vierte, fünfte, sechste, siebente, achte, neunte, zehnte, elfte, zwölften Weltkrieg!...Darum: Wer

den Fortschritt liebt, isst Zwiebeln, da hilft er der Weltgeschichte" (Dürrenmatt, Komödien II und frühe Stücke, Zürich 1963, p. 41). Da ist eine Kette von Krieg und Zerstörung als ein künftiges Ereignis ange- deutet. Und der Gedanke des Fortschritts wird auf diesem Hintergrund von selbst zur Farce, und das zynisch-unsinnige "Esst Zwiebeln!" er- scheint als die konsequente Reaktion.

Die Geschichte enthüllt sich als Addition sinnloser Hinrichtungen, der Henker wird zum parodierten, metaphysischen Prinzip der Wirklichkeit. Als ein Abschnitt in dieser sinnlosen Kette, wird auch der Aufstand und Untergang der Wiedertäufer von Dürrenmatt dargestellt. Die Gewalt- akte und Grausamkeiten sind nicht motiviert, sie sind nur kasual ver- knüpft, als Teilespekte einer übergeordneten Handlungsentwicklung ein- gefügt. Johann Bockelson und Bernard Knipperdolinck, die zwei Haupt- protagonisten des Stücks stehen in ständigem Kontrast zu einander. Der von Leyden nach Münster kommende Bockelson prahlt, der grösste Pro- phet aller Zeiten zu sein (Ibidem, p. 20). Er nützt den religiösen Wahn seiner Mitmenschen für sich aus und lässt sich zum König von Mün- ster ausrufen. Er sucht sich fünfzehn schöne Frauen aus, geniesst seine Tage, während Münster von den neuen Truppen des Bischofs all- mählich ausgehungert wird. Bernard Knipperdolinck gilt als ein rei- cher Patrizier in Münster. Er hört aber die Bibelworte: "Es ist leich- ter, dass ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, denn dass ein Reicher ins Reich Gottes komme", Math. 19, 24. Daraufhin verlässt er sein Haus und sein Reichtum wird unter die Armen verteilt. Am Ende des Stücks sind die Rollen vertauscht. Bockelson, der zu Anfang in Lumpen gehüllt

auftrat, erscheint am Ende des Stückes im Königsmantel und mit Geschmeiden ausstaffiert. Der reiche Knipperdolinck dagegen, ist am Ende in Lumpen gehüllt. So hat sich ihre äussere Erscheinung ins Gegenteil verändert.

"Der König im Arme des Bettlers, der Reiche im Arme des Lazarus, der Narr im Arme des Narren! Lass uns durch die Luke tanzen..." (Ibidem, p. 109). Dieser Tanz wirkt als Ausdruck einer sinnlosen Kreisbewegung in einer Wirklichkeit, in der man ständig abstürzen kann, d.h. bildlich gesprochen: vom Dach herunterstürzen kann. Dieser Tanz zeigt aber, dass zwischen König und Bettler, zwischen Reich und Arm, zwischen Scharlatan und Narr eigentlich nur ein gradueller Unterschied vorhanden ist. Eine grössere Parodie ist jedoch das Ereignis, dass gleich nach diesem Tanz und der wunderschönen Atmosphäre der Hemmungslosigkeit und gemeinsamen Freude in einem kurzfristigen 'Liberté-Égalité-Fraternité-Geist' das Drama ins Traurige und Blutige übergeht. Bockelson und Knipperdolinck, nachdem sich die Stadt den Truppen des Bischofs ergeben hat, erwarten gefoltert und aufs Rad geflochten, ihren Tod. Der Henker, der bereits in einer der ersten Szenen des Stückes auftauchte, erscheint erneut und sagt: "Zwei Menschen, recht traurige Subjekte, welche sich auf der steinernen Fläche dieser Mauer dem Himmel wie die Kelche einer geheimnisvollen Nachtanemone entgegenneigen..." Da versucht Dürrenmatt noch einen Sinn in die Sinnlosigkeit dieses Todes hineinzubringen. Wenn Dürrenmatt dieser Endszene nicht diese Deutung gegeben hätte, hätte er in diesem Stück die Geschichte ganz entideologisiert. Aber die Geschichte wird hier in jedem Falle auf ihre banalen Antriebe und Zufälle reduziert. In

seiner neuverfassten Version, die Dürrenmatt "Wiedertäufer" genannt hat und der er nun 'Es steht geschrieben' nur als Untertitel gibt, hat er diesen Schluss geändert. In dieser Neufassung formuliert der Bischof in Brechtscher Weise die offenbleibende Frage nach einer Möglichkeit der Verbesserung der Welt: "Diese unmenschliche Welt muss menschlicher werden. Aber wie?" (Ibidem, p. 95). - Die Antwort bleibt jedoch nun der Reflexion des Lesers oder Zuschauers überlassen.

Das Groteske in Der Blinde

Dürrenmatts zweites Theaterstück ist Der Blinde (1947). Es ist ein Drama, in dem der Autor zeigen will, wie ein Blinder die Welt sieht in Kontrast zu denen, die nicht blind sind. Die dramatische Spannung wird hier dadurch erreicht, dass die Worte, die der Blinde und der Nicht-Blinde gebrauchen, nicht dieselbe Bedeutung haben, mit anderen Worten: Dürrenmatt entlarvt den Prozess der Sinnverfälschung der Worte. Das Wort kann ein Mittel des Glaubens und der Lüge sein. Es kann die Wahrheit übermitteln, aber auch Träger einer sinnlosen und trügerischen Rede sein.

Hinter diesem Problem hat Dürrenmatt aber auch ein metaphysisches Problem versteckt, nämlich:

Palamedes: Ist Gott recht oder unrecht?

Suppe: Unrecht, mein Herzog.

Palamedes: Recht, mein kurzsichtiger Dichter: sonst würde die Welt nicht eine Hölle sein.

Die Grundsituation ist nicht eine anscheinend schöne Welt, in der alles in Ordnung ist, die aber durch eine ausserweltliche Kraft irgendwie gestört wird, - dies ist im allgemeinen der Ausgangspunkt in Dürrenmatts anderen Werken, - sondern eher eine Illusion der Ordnung in der Mitte des Chaos. Diese Illusion der Ordnung wird aber während der Entflechtung entlarvt. Dürrenmatt zeigt, dass sie nur eine Illusion und nichts anderes ist.

Die reelle Ordnung liegt nach Dürrenmatts Auffassung im Herzen und im Kopfe des Menschen und nicht in äusserlichen Realitäten, auch wenn diese Wahrheit einem nicht klar genug zu sein scheint.

Der Hauptprotagonist des Stücks ist ein blinder Herzog. Er ist ein Mann, der sein Schicksal, sich ergebend, akzeptiert und durch diese Ergebenheit über den 'Realismus' des Lebens triumphiert. Am Ende des Stücks wird sein Standpunkt als richtig anerkannt, obwohl er selbst völlig ruiniert wird.

Dürrenmatt nennt das Stück ein Drama, ohne dem Leser oder dem Zuschauer einen speziellen Hinweis geben zu wollen, ob es sich hier um eine Komödie oder eine Tragödie handelt. Das Stück ist eine tragische Komödie. Es ist nicht überraschend, dass es im Grunde genommen als eine Art Allegorie bezeichnet werden könnte. Das Allegorische und das Symbolische sind in diesem Stück überall vorhanden. Dürrenmatt zeigt eine grössere Technik des Dramenschreibens, weil die Hauptcharaktere miteinander konfrontiert werden. Es fehlt noch der dramatische Konflikt

und das Allegorische ist nicht immer leicht zu finden. Die Allegorie ist noch zu abstrakt, aber was das Dichterische angeht, ist Dürrenmatt sehr poetisch. Er findet immer die lakonischsten Ausdrücke, die auch von dem akustischen Gesichtspunkt aus am besten wirken. Das Drama ist wirkungsvoll, besonders dann wenn Dürrenmatt bewusst witzig und sarkastisch oder possehaft wird, wie z.B. in der Szene (ein Spiel in dem Spiel) als die Prostituierte dem Herzog huldigt. Dürrenmatt lässt seine Phantasie frei los und erlaubt auch der Phantasie der Zuschauer und der Leser allerlei Imaginationen. Rhetorische Beschreibungen folgen den Gebärden; die Handlungen entstehen nicht als Resultat des Dialogs oder der Pantomime. Sie sind eine Art Kommentar dessen, was auf der Bühne geschieht.

Dieses zweite Stück von Dürrenmatt ist wie das erste ganz auf die Bibel gegründet. Er zitiert einen Satz aus dem Evangelium nach Matthäus, um das Motto des Stücks anzugeben: "Da rührte er ihre Augen an und sprach: euch geschehe nach eurem Glauben" (Matthäus 9, 29). Man sieht hier noch wie Dürrenmatt unter dem Einfluss seines Theologiestudiums steht, aber auch das, dass das Problem des Leidens und der Gerechtigkeit ihm sehr am Herzen liegt.

Das Thema des Stücks ist ebenso aus der Bibel genommen. Es ist die Geschichte von Hiob, der krank geworden ist, den aber der Teufel auf die Probe gestellt hat. Er hat nicht nur seine Gesundheit, sondern auch sein Vermögen verloren. Eines konnte ihm der Teufel doch nicht wegnehmen, seinen tiefen Glauben. Dürrenmatt transponiert und transzendiert diese Geschichte in die christliche Ära, nämlich auf den Dreissigjährigen Krieg. Er tut es mit der Absicht, diese fromme Geschichte des Alten Testaments viel wirklichkeitsnäher zu bringen.

Ein italienischer Aristokrat Negro da Ponte spielt die Rolle des Satans indem er den Herzog zur Probe stellt, der ja der neue Hiob sein soll. Der Glaube des Herzogs ist jedoch stärker, wie im Falle des ursprünglichen Hiobs, als all die Versuchungen, denen er in seinem Leben ausgesetzt wird.

Die Intrige kann wie folgt kurz zusammengefasst werden. Zu Beginn des Dreissigjährigen Krieges wird der Herzog krank. Er hat ein grosses Vermögen. Nun versucht er alles, um seine Gesundheit zurückzubekommen. Er verliert jedoch all sein Vermögen, um seine Gesundheit wieder herzustellen. Schliesslich wird er geheilt, bleibt aber für immer blind. Der Herzog akzeptiert dieses Malheur mit Ergebenheit und ist Gott dankbar, dass er, obwohl er nicht mehr sehen kann, er sein innerliches Sehen jedoch nicht verloren hat. Er sieht nun die Wahrheit viel tiefer. Er fühlt sich völlig kompensiert. Dies ist umso erstaunlicher, weil Dürrenmatt hier zeigt, dass er zu gleicher Zeit eine erschütternde psychologische Krise durchgehen muss. Seine Tochter Octavia verlässt ihn. Sie gibt sich eher zu da Ponte in ihrer verrückten Suche nach Glückseligkeit, die sie nie erreichen kann. Am Ende des Stücks triumphiert der Glaube des Herzogs über alles und trotz allem. Es ist der Satan - da Ponte, der den Kampf schliesslich aufgibt und die Niederlage erleidet. Der Herzog klammert sich fest an seinen Glauben, dass die Welt von Gott erschaffen wurde und auch wenn man oft nicht versteht, was alles hier geschieht, dieses Nicht-Verstehen ist noch immer besser, als eine totale Sinnlosigkeit der Welt zu akzeptieren.

Man sieht in diesem Stück den Unterschied zwischen der Wahrheit und der scheinbaren Wahrheit, zwischen der Illusion und der Wirklichkeit, zwischen einer scheinbaren Realität und einer utopischen Träumerei. Das Dramatische leidet noch unter der langen monologischen Vortragskunst, die Sprache des Stückes ist jedoch echt dürrenmattisch, d.h. witzig, spöttisch, markant, voller Fallstricke, Antithesen, Zweideutigkeiten, Wortspiele und Anspielungen. Daraus ergibt sich all das, was man in diesem Stück als grotesk bezeichnen kann. Dürrenmatt zeigt seine Talente schon hier ganz so wie er in seinen künftigen Theaterstücken sein wird.

Das Groteske in Romulus der Grosse

Dürrenmatts Stück Romulus der Grosse, das in zeitlicher Nähe zum Blinden entstand (1948), zeigt schon einen grossen Unterschied mit dem Stück Es steht geschrieben. In beiden Fällen hat er noch die Geschichte als Rahmen oder Grund für sein Stück gewählt, aber an der Stelle der theologischen Parabel und der Deutung, wonach das Schicksal der Menschheit nur dann nicht absurd oder grotesk ist, wenn es in eine supranaturliche Transzendenz mündet, ist nun eine Komödie in historischem Gewand getreten. Die Rollenträger und Kulissen scheinen für eine Tragödie gedacht zu sein, aber der Untergang des Abendlandes, der da inszeniert werden soll, erweist sich als Komödie. So ist auch hier Dürrenmatt sich selbst treu geblieben, indem er, trotz der Entwicklung, die er hier aufweist, versucht, das menschliche Dasein von der humoristischen Seite anzupacken. Die Geschichte bietet ihm nur eine Fassung, um uns seine Ge-

danken mitzuteilen und uns zum Nachdenken zu zwingen und nach dem tiefen Sinn der Ereignisse zu suchen.

Auch dieses Stück liegt in mehreren Fassungen vor. Die schärfer durchmotivierte Neufassung von 1961 soll uns hier beschäftigen.

In der Anmerkung II. zu Romulus (Dürrenmatt, Theaterschriften, p. 177) ist Dürrenmatt auf den historischen Kern seiner Komödie eingegangen, und er deutet zugleich die Perspektive an, unter der er die historischen Vorgänge veränderte: "Romulus Augustus war 16 Jahre alt, als er Kaiser wurde, 17, als er abdankte und in die Villa des Lukull nach Campanien zog. Die Pension betrug 6.000 Goldmünzen, und seine Lieblings henne soll Roma geheissen haben. Das ist das Historische. Die Zeit nannte ihn Augustulus, ich machte ihn zum Mann, dehnte seine Regierungszeit auf zwanzig Jahre aus und nenne ihn 'den Grossen'".

In diesem Hinweis auf die Lieblings henne Roma des Romulus kristallisiert sich zugleich das, was man als zentralen Einfall dieser Komödie bezeichnen könnte. Romulus wird unter der Perspektive von Dürrenmatt zu einem fanatischen Hühnerzüchter. Der kaiserliche Hof verwandelt sich gewissermassen in eine Hühnerfarm. Die grosse Politik, die Bedrohung des Imperiums durch die andrängenden Germanen, die sich unter der Führung Odoakers zum Kampf gegen Rom rüsten, wird aus dem Blickfeld des Hühnerhofes gezeigt und damit von vornherein lächerlich gemacht. Indem Romulus als Kaiser, den von seiner Hühnerleidenschaft ganz und gar besessenen, vollkommenen Trottel spielt, gelingt es ihm in seiner Sicht also, mit der Instutition des Kaisertums das Imperium selbst zu ruinieren. Aus diesem inhaltlichen Sachverhalt gehen wichtige Konsequenzen für die

komödiantischen Effekte hervor, mit denen Dürrenmatt in den ersten Szenen seines Stückes arbeitet. Die komischen Effekte reduzieren sich auf rein Stoffliches, sie tendieren zum Gag, da ihre künstlerische Funktion im Kontext des Dramas undeutlich bleibt, so z.B. wenn Romulus seine Hühner mit den Namen seiner kaiserlichen Vorgänger schmückt und ihre historische Leistung jeweils mit dem Maßstab der Eierproduktion ihrer Namensvettern wertet. Lediglich die Henne Marc Aurel stellt die Ausnahme dar: "Eine brave Henne. Die anderen Kaiser sind nichts wert" (Ibidem, p. 14). Und während der Reiterpräfekt Spurius Titus Mamma nach einem Marathonritt von Pavia, dem Kaiser eine wichtige Botschaft über die drohende politische Gefahr bringen will, verschmäht Romulus den Rat seiner Generäle und Minister und leitet den militärischen Erfolg des Germanenführers Odoaker aus der phänomenalen Eierlege-Leistung seiner Henne gleichen Namens ab: "Der Germanenfürst Odoaker hat Pavia erobert, denn das Huhn seines Namens hat drei Eier gelegt, wie mir eben gemeldet wurde. So viel Übereinstimmung ist noch in der Natur, oder es gibt keine Weltordnung" (Ibidem, p. 20).

Als possenhafte Figur erscheint auch die Gestalt des kaiserlichen Vetters von Romulus, Zenos des Isauriers, den man aus Ostrom vertrieben hat und der bei versuchter Anwendung aller Regeln des 'byzantinischen Zeremoniells' (Ibidem, p. 22) bei Romulus um Asyl ersucht. Ähnlich komisch ist Romulus' Formulierung über seinen Koch als 'den wichtigsten Mann meines Reiches' (Ibidem, p. 13). Als im dritten Bild Romulus' ehemaliger Schwiegersohn Ämilian, der nach dreijähriger Kriegsgefangenschaft von den Germanen geflohen ist und nun zur Rache gegen Odoaker aufruft,

ausgerechnet in der Nacht von Cäsars Tod eine Verschwörung anzettelt, um Romulus umzubringen, wird der Kaiser, der fast alle seine ehemaligen Getreuen unter den Versehwörern sieht, erst durch den Anblick seines Koches aus der Ruhe gebracht. Sein Ausruf: "Koch, auch du?" (Ibidem, p. 58) tendiert zum Gag auf dem Hintergrund der Shakespeare-Parodie, die dieser ganzen Szene zugrunde liegt. Der Verrat, des von Cäsar wie ein Sohn behandelten Brutus, an ihm, wird hier in der Anrede an den Koch von Romulus offensichtlich parodiert. Die Verschwörer lassen ihre zum Todesstoss gezückten Dolche in dem Augenblick sinken und verlassen fluchtartig das Schlafzimmer des Kaisers, als einer der Kammerdiener zufällig zu schreien beginnt: "Die Germanen kommen" (Ibidem, p. 62).

Geraedezu kabarettistisches Format hat die Figur des Hosenfabrikanten Cäsar Rupf, der von den Germanen die Modeneuheit der Hose übernommen hat. Rupf ist bereit, gegen Zahlung einiger Millionen an Odoaker das Römische Reich zu retten, falls man die Hose zur Staatskleidung erkläre und ihm die Romulus-Tochter Rea zur Frau gebe.

Dürrenmatt hat hier etwas klassisches schaffen wollen. Er hat die Einheit der Zeit berücksichtigt - die Handlung reicht von einem Morgen bis zum anderen Morgen. Er hat die Einheit des Ortes auch berücksichtigt - es ist jeweils der Sommersitz des Kaisers in Campanien.

Ebenso ist die Handlung einheitlich: sie reicht von der Nachricht über Odoakers Vormarsch bis zu seinem Eintreffen.

Auch die Gliederung des Stückes in vier Akte verrät eine traditionelle Bauweise. Lässt sich der erste Akt als Explosion der Lage des Imperiums und Romulus' Charakters sehen, so wird im zweiten Akt die

eigentliche Handlungsentwicklung vorangetrieben, indem Romulus seinen Ministern und Generälen, seiner Frau und seinem Schwiegersohn Amilian gegenüber seine Absicht zu erkennen gibt: den Untergang des Reiches als natürliche Lösung zu akzeptieren. "Hält im dritten Akt Romulus Gericht über die Welt, hält im vierten Akt die Welt Gericht über Romulus" (Siehe Anmerkung I. zu Romulus). So hat Dürrenmatt durch dieses Stück wieder seine Talente gezeigt, dass er sehr fähig ist, all seine Vorstellungen in solch klarer Fassung darzustellen.

Das Groteske in Die Ehe des Herrn Mississippi

Wenn wir nun nach dem Romulus die Ehe des Herrn Mississippi betrachten, so ist das chronologisch nach der Umarbeitung des Romulus nicht mehr stimmig. Es führt durchaus ein Weg von den gewaltigen Umbrüchen des ersten Romulus zu Die Ehe des Herrn Mississippi. Es führt auch die Logik des Gegensatzbedürfnisses zu diesem ganz neuen Versuch. In den drei Jahren, die zwischen dem Romulus und dem Mississippi liegen, hat Dürrenmatt seine beiden ersten Kriminalromane geschrieben: Der Richter und sein Henker und Der Verdacht.

Man möchte dieses Werk sentimental nennen. Ebenso hat man das Gefühl, dass der Untertitel des Werkes nicht 'Komödie' sondern eher 'Tragikomödie' sein müsste.

Sein Ursprung scheint mehr aus der Idee zu kommen als aus den Gestalten oder aus einer persönlichen Lebenserfahrung oder Beobachtung.

Schwerer als in den anderen Werken ist es hier, die 'Menschlichkeit hinter der Gestalt' aufzuspüren. Es geht in diesem Stück offensichtlich um Ideenkonstellationen, die sich in bestimmten Personen spiegeln. Am Beispiel des Stücks selbst formuliert, dürfte das bedeuten, dass es berechtigt ist, hinter den fünf Hauptpersonen des Stücks Verkörperungen bestimmter abstrakter Haltungen zu suchen. Denn bei der Konzeption der Figuren waren diese abstrakten Haltungen offensichtlich für Dürrenmatt zentral. So erscheint gewiss hinter der Person des Staatsanwaltes Mississippi die Idee der verabsolutierten Gerechtigkeit. Der Freund Saint-Claude hingegen, mit dem er aus der Gosse aufgestiegen ist, dem jedoch nicht die Bibel, sondern das 'Kapital' von Marx Erleuchtung wurde, verkörpert die Gegenhaltung zu Mississippi. Während der Staatsanwalt innerhalb der Gesellschaft wirkt und die Welt durch Bestrafung bessern oder ändern will, hat sich der revolutionäre Kommunist Saint-Claude dem Gedanken der kommunistischen Weltrevolution verschrieben und versucht die Änderung der Welt durch Zerstörung des Bestehenden zu erreichen. Obwohl ihr Ziel identisch ist, unterscheiden sich ihre Wege. Auch die Wirklichkeit ist in ein personales Gleichnis gebracht. Sie tritt in der Gestalt Anastasias hervor, die, gewissermassen jenseits aller Moral mordet, betrügt, lügt, sich mit allen Männern verbindet und, wie es an einer Stelle heisst, als Inkarnation der 'Hure Babylon' (Ibidem, p. 149), eine triebhafte, letztlich unkontrollierbare Welt verkörpert, eine Welt, die sich nicht beeinflussen oder ändern lässt.

Um Anastasia als Mittelpunkt sind auch die beiden übrigen Personen des Stücks angeordnet. Der Minister Diego, dem der revolutionäre, von Saint-Claude verursachte Aufstand hilft, Ministerpräsident des Landes zu

werden, ist das Musterspiel opportunistischer Wendigkeit, ein Charakter, der durch charakterlose Anpassung definiert ist. In der Person des Grafen Überlohe, der als Arzt Armenspitale gründet, ist wohl die Liebe verabsolutisiert.

Was daraus eine groteske Komödie werden lässt, einen Handlungszusammenhang ergibt, ist die Zuordnung dieser vier auf die Personifikation der Welt im Bild Anastasias (vgl. Brenno von Wiese: Das deutsche Drama II., Düsseldorf 1964, pp. 207-228). Das Stück liesse sich daher, von der äusseren Handlung her betrachtet, ebenso, wie Saint-Claude einleitend äussert, "Frau Anastasia und ihre Liebhaber" nennen (Dürrenmatt, Komödien I. a. a. O., S. p. 80). Dürrenmatt thematisiert hier gewissermassen sein eigenes Dilemma als Autor des Stücks innerhalb seiner Komödie.

Von Saint-Claudes Tod her wird das Geschehen im Stück aufgerollt. Nachdem der Vorhang sich hebt, wird er tot geschossen. Er steht doch wieder auf und, als Ansager fungierend, beschreibt er das erste Kapitel der Geschichte, indem er fünf Jahre zurückgeht und jene Szene wachruft, in der es zur Eheschliessung zwischen Anastasia und Mississippi kam. Wir erfahren, dass der Staatsanwalt Mississippi mit dem bei Anastasia gefundenen Gift, seine eigene Frau Madeleine ermordert hat. Der Verräter des Staates ist also selbst ein Mörder, freilich nur in der Terminologie von Anastasia. Für Mississippi selbst gilt: "Ich bin kein Mörder. Zwischen Ihrer Tat und der meinen ist ein unendlicher Unterschied. Was Sie aus einem grauenvollen Trieb getan haben, tat ich aus sittlicher Einsicht. Sie haben ihren Mann hingeschlachtet und ich mein Weib hingerichtet" (Ibidem, p. 101). Er sieht sich, besessen von dem Ideal absoluten Rechtes, das er im Gesetz

Mosis verkörpert findet, als Richter und Henker seiner Frau gegenüber, aber nicht als von subjektiven, psychologischen Motiven getriebenen Mörder. Mississippi, der sich als 'vollkommen sittlicher Mensch' (Ibidem, p. 102) bezeichnet, hat zugleich als Richter über sich selbst ein Urteil gefällt: "Ich habe mich verurteilt, Sie zu heiraten... Ich fordere Sie im Namen der absoluten Sittlichkeit zum Weib" (Ibidem, p. 102 f.). Das mit vollem Bewusstsein eingegangene Martyrium ihrer Ehe ist zugleich als reinigende Strafe für ihre Tat gedacht. Was also nach aussen hin als Parodie auf die bürgerliche Eheschliessung erscheint, ist konsequent, vom absoluten Gesetz Mosis her betrachtet. Anastasia, das Opfer, ordnet sich der Bestrafung ihres Henkers Mississippi unter. Die Kolportageelemente der Handlung werden also von Dürrenmatt gleichsam entschlackt: Das Ergebnis ist eine Parabel der absoluten Sittlichkeit, die bei aller Untermalung von grotesken Elementen nichts von ihrer Ernsthaftigkeit verliert. Freilich ist von Anfang an festzuhalten, dass Mississippi, der als Staatsanwalt das konventionelle Gesetz nur als Vorwand benutzt, um nach dem Gesetz Mosis zu handeln, sich dennoch bei seiner im Namen der absoluten Sittlichkeit unternommenen Tat nun nicht selbst mit dem Maßstab dieser absoluten Moralität misst, sondern seine Tat nur als 'Vergehen' gegen die heutigen Gesetze (Ibidem, p. 103) sühnen will und dement sprechend Anastasia seinen Heiratsantrag macht.

Der eigentliche Bruch in seinem Charakter tritt jedoch in der bourgeois Lebensform hervor, mit der er sich vor Anastasia als neuer Ehemann anpreist: "Ich bin vermögend, sehr gut besoldet, lebe zurückgezogen, bin tief religiös, beschäftige mich ausserhalb meines Berufes mit

dem Sammeln alter Stiche, meist idyllischer Landschaften, die mir den ursprünglich schuldlosen Zustand der Natur am ehesten widerzuspiegeln scheinen, und darf eine für unseren Stand vollkommen ausreichende Pension erwarten" (Ibidem, p. 100). Die Beschreibung seines Seelenhaushaltes modifiziert gewissermassen die Beschreibung des Zimmers als Haupthandlungsort der Komödie. Der muesealen Mischung von verschiedenen Möbelstilen entspricht bei Mississippi die Kombination widersprüchlicher Eigenschaften, deren extremster Gegensatz in seiner Vorliebe für idyllische Landschaften schuldloser Natur und seiner erbarmungslosen Jagd nach Todesurteilen hervortritt. Auch die von ihm behauptete absolute Sittlichkeit erweist sich letztlich als bürgerlicher Kompromiss.

Mississippi übernimmt nach dieser Szene selbst die Rolle des Ansagers und führt die übrigen Protagonisten ein, den Justizminister Diego und Saint-Claude, den ehemaligen Freund Mississippis, der ihn zum Kopf einer neuen kommunistischen Untergrundbewegung machen will, mit dem Ziel einer revolutionären Veränderung des Staates.

In diesen Szenen wird Mississippis Sittlichkeitsappell gewissermassen ins Soziale verlagert. Was vorher nur in der Auseinandersetzung mit Anastasia verdeutlicht wurde, wird jetzt in Konfliktsituationen mit bestehenden Ideologien gezeigt: einmal mit der politischen Pragmatik Diegos und zum anderen mit dem kommunistischen Revolutionspathos von Saint-Claude. Die Konfrontationen, die daraus für Mississippi entstehen, werden freilich noch zusätzlich dadurch motiviert, dass sowohl Diego als auch Saint-Claude sich für die Ausstrahlung Anastasias empfänglich zeigen, während Mississippi an ihre innere Besserung glaubt.

Dürrenmatt hat die einzelnen sich ausschliessenden Positionen in äusserst pointierter Sprache einander gegenübergestellt. Diego, der äussert: "Alles in dieser Welt kann geändert werden... nur der Mensch nicht. Dies muss man eingesehen haben, um regieren zu können. Regieren heisst steuern, nicht hinrichten... Die Welt ist schlecht, aber nicht hoffnungslos; dies wird sie nur, wenn ein absoluter Maßstab an sie gerichtet wird. Die Gerechtigkeit ist nicht eine Hackmaschine, sondern ein Abkommen" (Ibidem, p. 109).

Und Saint-Claude, dessen Sätze eine Anschauung zu einer Zeit persiflieren, als seine Figur überwiegend literarisch schien, während sie heute überraschend aktuell geworden ist: "Die Revolution muss sich gegen alles richten. Der Westen hat die Freiheit verspielt und der Osten die Gerechtigkeit..." (Ibidem, p. 112).

Das gilt noch gesteigert für die Figur des Grafen Überlohe, um dessen willen Anastasia ihren ersten Mann tötete und dann aus Angst vor ihrer Schuld aus Europa flüchtete.

Mississippi und Saint-Claude finden sich am Ende des Stückes in der Situation von Romulus und Odoaker. "So fielen wir", - heisst es, - "Henker und Opfer zugleich, durch unsere eigenen Werke" (Ibidem, p. 157). Ihre absurd Hoffnung auf einen Wiederaufgang: "Wir müssen immer wieder von vorne anfangen. Wir sind echte Revolutionäre..." (Ibidem, p. 156) wird durch ihren Tod widerlegt.

Nur Diego und Überlohe überleben, der eine, weil er sich völlig an die Wirklichkeit angeglichen hat, und der andere, weil er völlig aus der Wirklichkeit herausgefallen ist: "Stürze ich auf meiner Schindermähre

über deine Grösse hinweg in den flammenden Abgrund der Unendlichkeit. Eine ewige Komödie" (Ibidem, p. 159).

Was Dürrenmatt hier im Schlusswort ausdrückt, steht der Einsicht in die Sinnlosigkeit menschlicher Geschichte nahe, wie sie am Ende von Romulus artikuliert wird und wie sie bereits als Erkenntnis in seinem ersten Stück erscheint. Diese scheinbare Sinnlosigkeit der menschlichen Geschichte ist jedoch auf nichts anderes zurückzuführen als auf die Tatsache, dass diese Welt zufällig ist und alles was hier geschieht, diesem Zufall und ohne Ausnahme untergeordnet ist.

Das Groteske in Ein Engel kommt nach Babylon

Die zwei Pole dieses Stücks sind der Himmel und die Erde. Innerhalb dieser zwei Pole ist die Intrige durch einen Engel in Bewegung gesetzt, der gefallen ist und nun in der Welt herumlungert. Der Fehler eines Engels ist jedoch nicht derselbe wie der eines Menschen, so ist er nicht nach menschlicher Massregel zu beurteilen.

Dürrenmatt hat dieses Werk anfänglich einfach als "Komödie in drei Akten" bezeichnet. In einer späteren umgefassten Ausgabe hat er es jedoch eine "fragmentarische Komödie" genannt.

Während 'Akki' und 'Kurrubi' (-Cherubim?) durch eine unermessliche Wüste fliehen, auf der Suche nach einer utopischen Wirklichkeit, will Nebukadnezar die Trennung zwischen Erde und Himmel endgültig machen. Die

Schöpfung des Himmels soll durch eine irdische Schöpfung übertragen werden, nämlich dem Turmbau zu Babel: 'Wohlan denn. Ist der Himmel so hoch, dass meine Flüche ihn nicht erreichen? Ist er so weit, dass ich ihn nicht fassen kann? Mächtiger denn mein Wille? Erhabener denn mein Geist? Trotziger denn mein Mut? Ich will die Menschlichkeit in einen Pferch zusammentreiben, durchmessend die Unendlichkeit, mitten in das Herz des Feindes. Ich will der Schöpfung aus dem Nichts, die Schöpfung aus dem Geist des Menschen entgegenstellen und sehen, was besser ist: Meine Rechtigkeit oder die Ungerechtigkeit Gottes!' (Komödien I. p. 250). Wir wissen aus der Bibel, was aus diesem Traum des Nebukadnezar geworden ist. Der Turmbau zu Babel ist das ewige Gleichnis sinnloser, chaotischer, menschlicher Schöpfung schlechthin. //

Auf diesem Hintergrund erhalten erst jene Einzelheiten der Handlung in Dürrenmatts Stück einen Sinn, die auf den ersten Blick völlig im grotesk-komischen Effekt aufgehen. Das gilt etwa für die Tatsache, dass die beiden Könige Nimrod und Nebukadnezar sich je nach der politischen Situation auf dem Thron abwechseln und der jeweils Herrschende in seiner Königsrolle dadurch definiert ist, dass er den Unterlegenen als Schemel benutzt, d.h. seine Füsse auf dessen Schultern ruhen lässt und die Untergebenen, ihm in einer Art Hofritual ins Gesicht spucken müssen. (Vgl. Reinhold Grimm, Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts p.81). Zu Anfang des Stücks ist Nebukadnezar König, und Nimrod fungiert als Schemel. Das Verhältnis verkehrt sich dann an einer Stelle. (Vgl. Komödien I., p. 239).

Als die Bevölkerung im dritten Akt Nebukadnezar zwingen will, Kurrubi zu heiraten, ist es nur konsequent, dass Nimrod und Nebukadnezar

gleichzeitig regieren und beide zur selben Zeit das gleiche sagen. Hier wird der sinnlose Kreislauf der Geschichte ebenso verdeutlicht, wie in den kurzen Auftritten des königlichen Kronprinzen, eines Idioten, der über die Bühne hüpfte und über den Nebukadnezar und Nimrod gleichzeitig sagen: "Ein harmloser Mensch, der bisweilen durch den Palast hüpfte" (Ibidem, p. 233).

Der Kronprinz ist gewissermassen die personifizierte Sinnlosigkeit des Kreislaufes, der sich im ständigen Herrschaftswechsel von Nebukadnezar und Nimrod zeigt, da er als ihrer beider Sohn gilt, geboren von einer Frau, die sie beide nacheinander im Rausch aufgesucht haben und die keinen von beiden als Vater identifizieren kann.

Während alle anderen Figuren Dürrenmatts in diesem Stück mit der Realität in Konflikt geraten sind und keine Lösung wissen, geht der als Henker verkleidete Akki konfliktlos durch alle Situationen hindurch, ist unangreifbar, entscheidet sich schliesslich, seine Vermummung als Henker wieder aufzugeben, als er gegen Ende mit Kurrubi flieht, um sie zu retten.

Parodie auf die Dichtung erscheint im dritten Akt des Stückes, als Nebukadnezar den als Henker verkleideten Akki alle Dichter hinrichten lässt, mit der Begründung: "Die Dichter veröffentlichen Gefühle, die es nicht gibt, erfundene Geschichten und Sätze ohne Sinn" (Ibidem, p. 229). Akki hingegen möchte zumindest die Lyriker und Dramatiker schonen und äussert: "Dann wenigstens nur die Epiker. Sie sind die relativ stillsten" (Ibidem, p. 229).

Dürrenmatt zeigt sich als Meister der Dichtung. Die Sätze, mit denen der Engel während seines Aufstiegs die Harmonie und Schönheit der

Erde besingt, klingen beinahe zu dichterisch: "...zum letzten Mal spiegelt mein Antlitz die Schönheit der Erde,/ denn siehe, ich durchforschte sie nun ganz.../ Alles, was ich fand auf diesem Stern, war Gnade und nichts anderes.../ So gehe ich ein in meine Sonnen,/ in das milchige Weiss des Andromedanebels in dämmerhafter Ferne..." (Ibidem, p. 248 f).

Man spürt einen gewissen Optimismus während des ganzen Stückes. Der spielerische Geist Dürrenmatts zeigt sich immer wieder in diesem Werk. Er spielt mit Worten, mit ironisch aufgebauten Sätzen, mit grotesken Gedanken. In der Figur des Nebukadnezar, dieses luziferischen Menschen z.B. stellt er den armen Menschen dar, der sich vergöttlichen möchte und sich verschmäht findet. Und trotz des Versuches die Sinnlosigkeit der Welt gewissermassen zu akzeptieren, ja sogar zu bejahren, bleibt er der Mann und Dramatiker, der uns zum Lachen bringen will. Er scheint auf das Prinzip einer möglichen besten Welt, die die unsrige ist, nicht nur passiv hinzudeuten, sondern es uns auch aktiv-dramatisch vorzustellen.

Wie Elisabeth Brock-Sulzer sagt: "Es weht Märchenluft in diesem Werk. Dabei enthält es, wie man sehr bald entdeckt, sehr viele der für Dürrenmatt typischen Motive: neben dem christlichen Paradox zum Beispiel die Figur des kultivierten Henkers, das Lob der Kochkunst, den Hohn über das Sammelsurium unserer Kultur, den Spott über die einträgliche Verzweiflung, den Zweifel an der Ehrlichkeit des Geistigen, den Hohn gegenüber dem holen Ehrbegriff, die Anprangerung theologischer Anpasserei. Aber all das ist hier merkwürdig schwebend, von einer zauberischen Vorläufigkeit; all das hat Bestand, weil es nicht zu stehen trachtet, der Bettler ist "verfügbar" und damit frei, der Engel schwebt von Berufs wegen, das Mädchen

ist auf ewiger Suche. Doch kommt das im Tiefsten wohl nicht nur aus dem Thema, sondern aus der Sprache, dieser immer zum Aufflug bereiten Sprache, die sich an der Grenze zwischen Poesie und Prosa hält durch die Makamenform und durch die hymnischen Worte des Engels..." (Elisabeth Brock-Sulzer, Dürrenmatt, Peter Schifferli Verlags-AG, 1960, p. 50).

Treffend bemerkte Dürrenmatt selbst zu diesem Stück: "Nur was in sich stimmt, stimmt auch an sich. Ob die Handlung weitergeführt wird, weiss ich noch nicht. Dem Plane nach sollte als nächstes Stück der Turmbau selber dargestellt werden: "Die Mitmacher". Alle sind gegen den Turm, und dennoch kommt er zustande..." (Vgl. Friedrich Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden, Peter Schifferli Verlags-AG, 1966, p. 179).

Das Groteske in Der Besuch der alten Dame

"Dem Plane nach sollte als nächstes Stück der Turmbau dargestellt werden: "Die Mitmacher..." (Friedrich Dürrenmatt, Theater-Schriften und Reden, Peter Schifferli Verlags-AG, 1966, p. 179). 'Dem Plane' nach kam jedoch als nächstes Stück nicht 'Die Mitmacher' sondern Der Besuch der alten Dame. Die Mitmacher sind auch heute noch ein Plan im Kopfe Dürrenmatts. Dürrenmatts 'Turmbau', eine originelle Trilogie über den Turmbau von Babel ist noch immer im Werden. Eines Tages wird man vielleicht Dürrenmatts geplante Trilogie über diesen Turmbau lesen können. Bis dahin müssen wir uns mit den schon geschriebenen Werken begnügen und sie zu verstehen suchen.

In dem Werk Der Besuch der alten Dame geht es um die Darstellung der Geschichte einer kleinen Gemeinde, einer Kleinstadt. Die Stadt ist ruiniert. Es heisst bei der Beschreibung des Bahnhofs in der Bühnenanmerkung zum ersten Akt: "Güllen. Offenbar der Name der kleinen Stadt, die im Hintergrund angedeutet ist, ruiniert, zerfallen (Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame, Schifferli Verlags-AG, 1956, p. 9).

In der ersten Szene des ersten Aktes werden die einzelnen Aspekte dieses Totalbankrotts erläutert: das wirtschaftliche Fundament der Stadt, die Industriebetriebe, von denen Güllen einmal gelebt hat, sind zugrunde gerichtet: "Die Wagner-Werke zusammengekracht. Brockmann bankrott. Die Platz-an-der-Sonne-Hütte eingegangen" (Ibidem, p. 9 und p. 11).

Die einstmals nicht unbedeutende Stadt, die auf ihre humanistische Tradition so stolz ist; - "Goethe hat hier übernachtet... Brahms ein Quartett komponiert..." (Ibidem, p. 10) - ist an die Peripherie der Welt gerückt, zu absoluter Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Man ist jedoch stolz auf die Tradition dieser Kulturstadt (Vgl. Ibidem, p. 10). Das Bewusstsein scheint trotz der wirtschaftlichen Depression noch einigermassen intakt und normal zu funktionieren.

Man soll bemerken, dieser wirtschaftliche Ruin von Güllen ist keineswegs zufällig. Der Pfändungsbeamte äussert: "Das Land floriert, und ausgerechnet Güllen mit der Platz-an-der-Sonne-Hütte geht bankrott" (Ibidem, p. 11). Selbst der Bürgermeister gesteht in seiner Ratlosigkeit ein: "Wir stehen selber vor einem wirtschaftlichen Rätsel" (Ibidem, p. 11). Dieses Rätsel ist eine der Vorbedingungen des Stückes. Man sucht nach allen Ursachen und weiss nichts darüber, weshalb es so weit kommen konnte:

"Alles von Freimaurern abgekartet... von den Juden gesponnen... Die Hochfinanz lauert dahinter... Der internationale Kommunismus zieht seine Fäden..." (Ibidem, p. 12). In dieser Vorbedingung des Stückes, dass Güllen wirtschaftlich ruiniert ist, schafft Dürrenmatt sich die entscheidende Voraussetzung dafür, den von Claire Zachanassian inszenierten Prozess gegen Ill zum Prozess gegen die Bevölkerung von Güllen insgesamt zu erweitern. Gegen Ende des Stückes wird nämlich Ill nach der Gemeindeversammlung von allen zum Tode verurteilt und in einem Kollektivmord umgebracht.

Der Plan Claires zielt auf zwei Ergebnisse: einmal Ill zur Verantwortung zu ziehen, dass er sie vor fünfundvierzig Jahren durch den Meineid zweier Trunkenbolde, öffentlich zur Hure erklären liess, zum anderen, die heuchlerische Gemeinschaft derer zu überführen, die sich unschuldig an Ills Vergehen vorkamen, aber deren Verhalten, deren bigotte Moral Ills Handlung im Grunde motivierte.

Vom Gedanken dieser doppelten Beweisführung her lässt sich gewissermassen auch von zwei Prozessen sprechen, die im Verlauf des Stückes abrollen. Der eine ist auf die Vergangenheit gerichtet, der andere auf die Zukunft, da er auf ein Verbrechen der Gemeinde zielt, dessen Voraussetzungen zwar bereits von Anfang an bereit liegen, das aber erst gegen Ende des Stückes vollzogen wird. Beide Prozesse ergänzen sich in dem Sinne, dass das Urteil Claires total ist, keinerlei Lücken hat und Ill ebenso vernichtet wie die Gemeinde.

Dürrenmatt nennt dieses Werk eine "tragische Komödie". Tragödie wird hier formal begriffen, indem im Aristotelischen Sinne der Akzent auf die Organisation der Fabel, auf das Prinzip der Notwendigkeit in der kausalen Handlungsverknüpfung gelegt wird.

Auch in der Verwendung der sprachlichen und dramatischen Mittel ist Dürrenmatt in keinem anderen Stück so konsequent und klassisch, wie in diesem Werk. Es besteht aus drei Akten. Der Handlungsaufriß des Dramas lässt sich aus dem dreiaktigen Schema mit äusserster Klarheit erschliessen.

Auf die Ankunft Claire Zachanassians in Güllen und die Verkündigung der Milliardenprämie auf Ills Kopf im ersten Akt, schliessen sich im zweiten Akt die allmähliche Zersetzung des moralischen Bewusstseins der Güllener Bevölkerung und die beginnende Treibjagd auf Ill an. Standen am Ende des ersten Aktes Claires Worte: "Ich warte" (Ibidem, p. 35), so zeigt Ills Schlussatz am Ende des zweiten Aktes, als er vergeblich zu fliehen versucht, deutlich die Steigerung. Es heisst: "Ich bin verloren" (Ibidem, p. 61). Der dritte Akt ergibt eine Steigerung auf drei Ebenen. Ill beginnt seine Furcht zu überwinden und akzeptiert seinen Tod als Sühne. Die Konsumversklavung der Gemeinde geht Hand in Hand mit dem Zerfall der moralischen Skrupel. Der Mord an Ill, der in Anwesenheit der Presse als soziales Schauspiel der spandefreudigen, ehemaligen Bewohnerin Güllens inszeniert wird und Ill die Mittlerrolle bei dieser Stiftung zubilligt, leitet die Apotheose des Endes ein: die idyllische Hölle einer unmenschlich gewordenen Gemeinschaft.

Was das Groteske der Sprache angeht, ist Claire die einzige, deren Worte aufrichtig sind und keine Hintergedanken decken. Es ist in der letzten Szene, wo das Groteske seinen Höhepunkt erreicht. Ills Tod zeigt schliesslich, dass er umsonst gestorben ist. Die Stadt hat nichts aus seinem Fall gelernt. Ill hat nur seine eigene Seele gerettet, nicht aber die der Gemeinde. Dies an sich wäre nicht grotesk. Es würde nur die Nutz-

losigkeit des persönlichen Opfers illustrieren. Es deutet aber auf die Tatsache hin, dass Dürrenmatt die Gällener nicht verurteilen will. Es ist wahr und in einem grotesken-ironischen Sinn auch gut, dass die Gemeinde durch das Geld, das sie von Claire Zachanassian für Ills Tod bekommen hat, wieder reich wurde und aus ihrer schlechten wirtschaftlichen Situation erhöht werden konnte. Die Zuschauer werden doch darauf aufmerksam gemacht, dass die Stadt nicht nur in ihrer Armut, sondern auch in ihrem Reichtum korrupt ist und bleibt. Die Verbesserung der finanziellen Situation der Gällener brachte eigentlich keine Lösung in dem wirtschaftlichen Leben der Leute. Das Problem wurde durch Zachanassians Scheck nicht gelöst. Die Welt, in die die Gemeinde nach vielen Jahren zurückgekommen ist, steht nicht nur wirtschaftlich auf schlechten Füßen, sie ist korrupt bis zu der tiefsten Schicht ihrer Einwohner. Jeder ist ein Heuchler, von dem Magistrat der Gemeinde an bis zu ihrem Pastor, die alle, ohne Ausnahme, die Hoffnung nähren, dass sie durch Zachanassians Geld reicher werden und sich ein besseres Leben schaffen können. Sie schämen sich nicht, dieses Geld anzunehmen trotz der Tatsache, dass dieses Geld das Leben eines Menschen kostete. Der Magistrat, die Polizei, der Priester, die Intelligentsia (in der Gestalt des Lehrers) und all die Einwohner der Stadt unterliegen der Versuchung und den Illusionen. Gegen Ende des Spieles zeigen sich die Gällener genauso Sklaven ihrer wirtschaftlichen Situation, wie sie am Anfang waren.

So könnte man das Stück als ein moralisches Drama ansehen, auch wenn es vielleicht ohne diese ausgesprochene Absicht geschrieben wurde. Man kann auch jener Deutung Kredit geben, die dieses Stück von Dürrenmatt als eine

Art moderner Passionsgeschichte erklären möchte (Vgl. Fr. Hortenbachs Essay in Monatshefte).

Man sollte jedoch nie aus den Augen verlieren, dass Dürrenmatt vor allem ein Drama und nicht eine moralische Predigt schreiben wollte. Wenn er als Untertitel auch diesem Werk "Eine tragische Komödie" beifügt, heisst es auch, dass er uns zum Lachen bringen will. Das Theatralische, das Groteske, das Ironische können zwar als Elemente auch in einer Tragödie angewendet werden, sind aber wesentliche Mittel des Lachens in einer Komödie. Dürrenmatt zeigt die Güllener so korrupt, weil sie grotesk wirken. Es ist eine Realitätsähnlichkeit gewiss in dem ganzen Stück vorhanden, was aber bei weitem nicht bedeutet, dass es nicht als Lachenerregendes aufgefasst werden kann. Ja sogar in Ills Tod hat Dürrenmatt das komische Element nicht vergessen. Ills letzter Wunsch ist, noch eine Zigarette zu rauchen. Der Pfarrer gibt ihm eine Zigarette und fragt ihn: "Sie fürchten sich nicht?" Ill antwortet: "Nicht mehr sehr". Ill raucht. Der Pfarrer sagt ihm hilflos: "Ich werde für Sie beten". Ill antwortet: "Beten Sie für Güllen". Nun wird Ill von dem Polizisten weggeschleppt und getötet. Nachdem er gestorben ist, erscheint der Arzt und diagnostiziert ihn: "Herzschlag", stellt er fest. Die Reaktion des Bürgermeisters ist jedoch: "Tod aus Freude", und der erste Pressemann schreibt in seinem Notizbuch: "Tod aus Freude". Der zweite Pressemann macht ebenso seine Notizen: "Das Leben schreibt die schönsten Geschichten" (Ibidem, p. 98-99).

Dieser einzige Satz würde genügen, um zu illustrieren, wie Dürrenmatt diese Tragödie aufgefasst hat. Es ist eine tragische Komödie und sonst

nichts. Der Zuschauer oder der Leser ist jedoch ganz frei das Wort 'tragisch' oder das Wort 'Komödie' zu akzentuieren.

Das Groteske in Frank V. Oper einer Privatbank

Dieses Drama wurde im Jahre 1960 veröffentlicht. Dürrenmatt hatte schon die Feuerprobe der Kritiker bestanden. Er bemerkte zu diesem Stück: "Hypotheses fingo: Der Weg, den meine Dramatik eingeschlagen hat, ist nicht ohne weiteres einzusehen. Ohne vom Komödiantischen, Spielerischen als ihrem Medium zu lassen, ist sie vom "Denken über die Welt" zum "Denken von Welten" übergegangen. Nicht um philosophisches, naturwissenschaftliches oder theologisches Denken zu kritisieren, sondern um etwas anderes zu treiben. In dieser Richtung ist auch "Frank der Fünfte" zu suchen, nicht als ein nationalökonomisches Stück (da wäre es zu naiv und zu oberflächlich), sondern als Arbeit über ein fingiertes Modell. Modell von was? Von möglichen menschlichen Beziehungen" (Friedrich Dürrenmatt, Theaterschriften und Reden, Peter Schifferli Verlags-AG, 1966, p. 184).

In einem gewissen Sinn könnte man dieses Stück als die Fortsetzung des Besuchs der alten Dame auffassen. Die Geschlossenheit in der dramaturgischen Konzeption dieser Komödie trat in der völligen Kommerzialisierung der menschlichen Beziehungsverhältnisse in Güllen hervor. Die Voraussetzung dafür war die quasi finanzielle Allmacht Claire Zachanassians. In Frank der Fünfte nun wird die ökonomische Kausalverkettung

als oberstes Prinzip der Wirklichkeit bereits viel direkter problematisiert.

Die Handlung des Stückes zeigt meistens die Verbrechen, die in einer Bank begangen werden, um ein solches Unternehmen funktionieren lassen zu können. Der Direktor dieser Gruppe von Leuten heisst Frank der Fünfte. Er hat die Bank selbst, aber auch die Leitung der Bank geerbt, beziehungsweise einfach übernommen. Der Humor, mit dem Dürrenmatt dieses Stück geschrieben hat, entsteht meistens aus dem Kontrast zwischen der Ernsthaftigkeit und Ergebenheit zu kriminalistischen Bankverfahren und zwischen einer sehr gehobenen Sprache, mit der all diese Geschäfte getrieben werden. Wie es meistens in allen Dürrenmatt Theaterstücken der Fall ist, wird der Dialog mit einer Verschiebung von dem was gesagt wird und seiner reellen Bedeutung gewürzt.

Das Stück enthält eine interessante Veränderung in einem von Dürrenmatt bevorzugtem Thema. Als die Beamten, die diese Komunität des Verbrechens repräsentieren, systematisch einander töten, gehen sie immer tiefer und tiefer in ihrer ungeheuren Parodie der Ordnung. Gewöhnlich beschreibt Dürrenmatt den Einfluss von irgendwelchen aussermenschlichen Kräften auf eine gegebene Person oder einen Charakter und benutzt das Groteske in seiner Technik, um die Wahrheit zu zeigen oder wie er es selbst formuliert, "um genau zu sein". In dieser Organisation liegt das Element der Selbstzerstörung in ihr selbst. Es sind Argwohn, Besorgnis, Neid, Missgunst, Eifersucht, Furcht, Mangel an Vertrauen zu einander und verrottene Loyalität zum traditionellen Verfahren, die die Bank ruinieren.

Die Parodie besteht in der Tatsache, dass nichts verheimlicht werden kann, und dass die Zuschauer von Anfang an in dieses verbrecherische Geschäft eingeführt werden oder wenigstens eine Ahnung davon haben. Der Ausgangspunkt des Stückes ist eine Parodie der Ordnung, weil die Machinationen dieser Gangsterbank eine Organisation darstellen, auch wenn es eine korrupte Organisation ist. Nachher werden in den Fortsetzungen der Episoden keine Steigerungen mehr erreicht. Die letzte Generation der Franks, Frank der Sechste und seine Schwester treten auf und stürzen die vorherige Ordnung um.

Mord wird hier zu einem bürokratischen Programmpunkt, da die Sicherheit des Unternehmens nur dadurch gewährleistet wird, dass man unzuverlässig gewordene Mitarbeiter im Keller exekutiert. Signalisiert der Mord im Besuch der alten Dame den Umschlag in die moralische Perversion, so ist er hier gewissermassen bereits an der Tagesordnung. Die grotesk wirkende Anhäufung von Leichen in Frank der Fünfte deutet also nur auf andere Weise die Problematik der ökonomischen Gesetzlichkeit an. Je mehr Morde nötig werden, um so unsinniger werden die Anstrengungen, mit der wirtschaftlichen Entwicklung Schritt zu halten. Dieser Prozess wird im Frank der Fünfte sozusagen ad absurdum geführt. Der Endpunkt wird erreicht, als Egli am Schluss des zehnten Bildes Frieda, die ihrer Liebe zu Egli wegen gegen Frank rebelliert, in den Keller führt, um sie zu exekutieren, und im folgenden zentralen elften Bild, als Frank und Ottilie den Prokuristen Böckmann, der nach Beichte verlangt und dadurch die Sicherheit des ganzen Unternehmens auf Spiel setzen könnte, mit einer Injektion töten.

Nur weil Frank V. daran glaubt, dass die ökonomische Kausalität allmächtig ist und jedes Mittel den Zweck, mit der Entwicklung Schritt zu halten, heiligt, ergeben sich die Morde als nicht zu umgehende Konsequenz. Indem Dürrenmatt hier grotesk übertreibt, versucht er, eben den Glauben an die Allmacht der ökonomischen Verhältnisse lächerlich zu machen. Denn Frank V. ist nicht nur zu jedem Mord bereit, sondern ebenso zum Selbstmord. Als sein Sohn Herbert durch Erpressung und mit Hilfe des Bankangestellten Päuli die Herrschaft in der Bank übernimmt und für seinen Vater mitleidlos den Erstickungstod im Tresor bestimmt, reagiert Frank mit den absurdnen Worten: "Ich bin Geschäftsmann genug, mich dieser Notwendigkeit zu beugen... Ich gehe ein zu den Ahnen, die ich in dir mit Bewunderung wiedererkenne" (Dürrenmatt, Komödien II. a.a. O.S. p. 273).

"Oper einer Privatbank, heisst das Stück. Nicht nur aus Vorsicht. In diesem Stück wird es sehr klar, dass Dürrenmatt diese Gesellschaft, die kein Gesicht mehr hat per definitionem und also keinen Eingang mehr gewinnen kann in die Bildwelt, verachtet und persifliert. Das Spiel ist aus. Mit dem Geld ist nicht zu spassen. Eine 'Oper' war ja Frank V. nie. Er hatte sich nur stellenweise als Oper verkleidet. Unter der Maske bekommt der Mensch Mut. Und Mut brauchte es, das Thema dieses Stücks anzugehen. Jetzt, da es doch weitgehend bewältigt ist, mag die Maske der Oper auch weitgehend fallen." (Vgl. Elisabeth Brock-Sulzer, Dürrenmatt, p. 112).

Das Groteske in Die Physiker

Dürrenmatt bezeichnet dieses Drama als "Eine Komödie in zwei Akten". Das Stück wurde im Jahre 1961 veröffentlicht. Es ist kein Drama über die Atombombe und das apokalyptische Ende der Welt, was zu jeder Zeit, ja sogar in unserem Leben geschehen kann. Nein, es ist ein sehr wohl aufgebautes Theaterstück, in dem Dürrenmatt all seine theatralische und dramaturgische Erfahrung zeigt und zur Geltung kommen lässt. Die Wissenschaft ist eine Macht, die wissenschaftlichen Erkenntnisse sind gefährlich. Der Mensch kann heutzutage in einigen Sekunden die ganze Welt vernichten. Dürrenmatt hat die klassische Form des Dramas gewählt, um diese Gedanken zu vermitteln. Es ist hier eine traditionelle Einleitung, ein Verlauf und ein Höhepunkt am Ende des Stückes vorhanden. Es gibt aber keine befriedigende Lösung, so dass man das Theater sorglos verlassen könnte. Die Physiker ist nach dem Beispiel von Oedipus gestaltet. Die Physiker werden ebenso wie Oedipus, trotz ihrer besten Absichten, Instrumente ihres Irrtums. Sie versuchen zwar ihrem Schicksal durch grosse persönliche Opfer zu entlaufen, aber vergeblich. Auch die Struktur der Physiker hat viel Ähnlichkeiten mit Oedipus Rex von Sophokles. Dürrenmatts Drama, wie das von Sophokles, entlarvt den wahren Zustand der Dinge hinter der Fassade des Anscheins.

Die Handlung des Stückes wird auf einen einzigen Tag verteilt. Auch hier geht es um die Aufklärung eines Mordfalles. Die Krankenschwester Dorothea Moser ist von "Herbert Georg Beutler, der sich für den grossen Physiker Newton hält" (Dürrenmatt, Die Physiker, Peter Schifferli Ver-

lags-AG, 1962, p. 12). in dem Privatsanatorium 'Les Cerisiers', das der Irrenärztin Mathilde von Zahnd gehört, erdrosselt worden. Dieser Vorfall liegt bereits drei Monate zurück. In der Eröffnungssituation des Stückes ist gerade ein ähnlicher Mord geschehen. Die Oberschwester Irene Straub ist von dem Physiker Ernst Heinrich Ernesti, der sich selbst für Albert Einstein hält, umgebracht worden. Die groteske Wirkung, die Dürrenmatt hier zu Beginn des ersten Aktes erreicht, bleibt vordergründig. In der Gegenüberstellung der Physiker mit der Gestalt des Inspektors Richard Voss, der auch den neuen Mordfall aufzuklären hat, konfrontiert er die beiden Ordnungen miteinander, die die Welt des Sanatoriums und die normale Welt verkörpern.

Der rationale Mechanismus, der sonst bei der Aufklärung des Mordes reibungslos funktioniert, setzt hier aus. Die Kausalitätskette, die sich zwischen Opfer, Täter, Motiv und Schuld der Tat herstellt, versagt im Irrenhaus. Der Täter musiziert zusammen mit der Irrenärztin auf seinem Zimmer. Der Inspektor sitzt tatenlos auf der Wartebank und muss das als Unfall hinnehmen, was seiner eigenen Logik nach, als Mord zu bezeichnen wäre. Was Dürrenmatt hier in den ersten Szenen entwirft, ist eine zynische Utopie der Freiheit im Irrenhaus, einer Freiheit, die durch keine moralischen Maßstäbe mehr eingeengt wird, die auch die Entscheidung über Tod und Leben der anderen mit umfasst.

Freilich treibt Dürrenmatt ein doppeltes Spiel, wenn er die Patienten der Anstalt in der ersten Bühnenanmerkung als "harmlose, liebenswerte Irre, lenkbar, leicht zu behandeln und anspruchslos", bezeichnet (Ibidem, p. 10) so ist das eine Aussage, mit der die drei Physiker bewusst falsch charakterisiert sind.

Denn, wie im zweiten Akt allmählich aufgedeckt wird, sind sie alles andere als harmlose Irre. Keiner der drei ist verrückt, am wenigstens Möbius. Die beiden anderen, Newton und Einstein, sind vom westlichen beziehungsweise östlichen Geheimdienst auf Möbius angesetzt worden, um zu ergründen, ob er wirklich verrückt ist oder ob es sich bei dem Verhalten dieses genialsten Physikers des Jahrhundert um eine gewählte Tarnung handelt. Dürrenmatt erreicht damit zugleich in den ersten Szenen eine ironische und groteske Brechung. So, wie die beiden Mörder Newton und Einstein den Inspektor täuschen und sich als Verrückte aufspielen, sollen sie auch das Publikum täuschen.

Im zweiten Akt, als Newton seine Identität als amerikanischer Physiker und Geheimdienstagent Alex Jasper Kilton enthüllt, berichtet er über das Motiv seines Mordes an Schwester Dorothea: "Meine Mission stand in Frage, das geheimste Unternehmen unseres Geheimdienstes. Ich musste töten, wollte ich jeden Verdacht vermeiden. Schwester Dorothea hielt mich nicht mehr für verrückt, die Chefärztin nur für mässig erkrankt, es galt meinen Wahnsinn durch den Mord endgültig zu beweisen..." (Ibidem, p. 52).

Der Mord hatte also zwei Motive, einmal die Schwester zu töten, weil sie ihm auf der Spur war, und zum anderen, seinen Wahnsinn durch eine solche Tat überzeugend zu dokumentieren.

In keinem anderen Stück hat Dürrenmatt so konsequent die klassischen drei Einheiten eingehalten - am ehesten noch in Romulus - , nirgendwo ist die Handlungsentwicklung so vordergründig klar wie hier, aber um die Motivation der einzelnen Handlungszüge steht es nicht immer zum besten. Möbius, der im ersten und zweiten Akt auftritt, lässt nicht nur widersprüchliche Deutungen zu.

Die Sprache spielt eine besondere Rolle hier. Man erkennt sie an der Folie grösster Einfachheit, wohl klarer als sonst bei Dürrenmatt, obwohl sie ein durchgehendes, nie verlassenes Stilmerkmal für ihn ist. Eine versteckte Gewaltsamkeit ist die klassische Form der Physiker. Dürrenmatt bekennt es schon in der Einleitung des Stückes: "...einer Handlung, die unter Verrückten spielt, kommt nur die klassische Form bei" (Friedrich Dürrenmatt, Die Physiker, Peter Schifferli Verlags-AG, 1962, p. 10). Und sind es gar Menschen, die "aus Vernunft den Verstand verlieren", so ist die so vernunftgläubige klassische Form besonders angemessen.

Das Ende des Stückes bleibt jedoch offen, weil die grundsätzlichen Probleme nicht gelöst werden können. Die schauderhaften Geheimnisse der Atombombe, die Möbius erfunden hat, sind in den Händen einer irrsinnigen Frau. Die Physik gehört zwar zu den Physikern, aber die Probleme der Physik interessieren die ganze Menschheit. Deshalb ist vielleicht das Ende des Stückes paradox, und auch symbolisch. Die Zuschauer wewaen wahrscheinlich deshalb gebeten, in der Lösung des Problems aktiv teilzunehmen.

Am Ende des Stückes gestehen alle drei Physiker, dass sie machtlos sind. Newton sagt: "Ich bin Newton. Sir Isaak Newton. Geboren am 4. Januar 1643 in Woolsthorpe bei Grantham. Ich bin Präsident der Royal-Society..." Ich sagte: Hypotheses non fingo...meine Leistungen sind nicht unwichtig, aber die Frage nach dem Wesen der Schwerkraft musste ich offenlassen..." Dann stellte sich Einstein vor: "Ich bin Einstein. Professor Albert Einstein. Geboren am 14. März 1879 in Ulm...Von mir stammt die Formel $E=mc^2$, der Schlüssel zur Umwandlung von Materie zu Energie. Ich liebe die Menschen und liebe meine Geige, aber auf meine Empfehlung hin baute man die

Atombombe..." Schliesslich stellt sich Möbius vor: "Ich bin Salomo. Ich bin der arme König Salomo. Einst war ich unermesslich reich, weise und gottesfürchtig...als ich Gott nicht mehr fürchtete, zerstörte meine Weisheit meinen Reichtum. Nun sind die Städte tot, über die ich regierte, mein Reich leer, das mir anvertraut war, eine blauschimmernde Wüste, und, irgendwo, um einen kleinen, gelben, namenlosen Stern, kreist sinnlos, immerzu, die radioaktive Erde. Ich bin Salomo, ich bin Salomo, ich bin der arme König Salomo..." (Ibidem, p. 69).

Apokalyptische Vision, furchtbare Apotheose eines Dramas. Das Groteske aller grotesken Dinge und menschlicher Errungenschaften, während Einstein noch seine Geige spielt!

Das Groteske in Der Meteor

Der Titel des Stücks lässt nichts über das Thema dieses Dramas ahnen, das im Jahre 1966 veröffentlicht wurde. Man denkt an alles: ist es ein Theaterstück über eine Weltkatastrophe? Meteore sind meistens Zeichen eines welterregenden Ereignisses, eines Krieges, eines unheilvollen Ausganges. Man denkt aber auch an solche hervorragenden Leute, wie Die Physiker, die in der Geschichte der Menschheit etwas hervorragendes leisten, den Fortschritt der Wissenschaft beschleunigen, und neue, unerwartete Entdeckungen machen. Man kann sich allerlei Vorstellungen machen. Wenn man aber das Stück liest, entdeckt man, dass es

sich hier um etwas ganz anderes handelt. Nirgendwo lässt sich die dominierende Rolle des Einfalls, aus dem Dürrenmatt all seine Komödien entstehen lässt, so klar demonstrieren wie an diesem Stück. Denn so wie der Einfall bei ihm keineswegs als abstrakter Begriff im Sinne von Intuition missverstanden werden darf, sondern buchstäblich als Einbruch von etwas Aussergewöhnlichem in die normale Ordnung gesehen werden muss, erscheint im allegorischen Titel Der Meteor geradezu ein synonimes Wort für diese Bedeutung des Einfalls. Der Meteor stellt im physikalisch-astronomischen Begriffsfeld einen Einfall par excellence dar: den plötzlichen unvorhergesehenen Einbruch eines Stückes fremder Materie, dessen Aufprall ebenso zufällig wie seine Herkunft unbekannt ist. Das physikalische Gleichnis des Meteors steht für das alle Naturgesetze ausser Kraft setzende Wunder, das sich an dem betagten Schriftsteller und Nobelpreiswinner Wolfgang Schwitter vollzieht, dessen Tod seine Endgültigkeit verloren hat und einem Akt des permanenten Sterbens und Wiederaufstehens gewichen ist. Schwitter, an dessen biologischen Tod der Chirurg Schlatter keinen Zweifel lässt, für den er seine Ehre als Mediziner verpfändet, kehrt immer wieder ins Leben zurück, bricht damit in die gewohnten Verhältnisse in einer Weise ein, dass alles in Unordnung gerät. Denn so, wie das Stück fremder, erkalteter Materie bei der Berührung mit der Erdatmosphäre erneut zu glühen beginnt und bei seinem Aufprall von vernichtender Wirkung ist, hat auch Schwitters verhindertes Sterben fatale Folgen für die Menschen, die ihm begegnen. Bei seiner Reise in den Tod, der sich ihm als Ziel ständig entzieht, hinterlässt er ein halbes Dutzend Leichen, nur die eigene Leiche, in die er

sich verwandeln will, bleibt ihm versagt. Die komischen Wirkungen des Stückes, die zum Teil possenhaften Gags, wurzeln in diesem Einfall Dürrenmatts.

Die burlesken Konfrontationen mit Pfarrer, Maler, Muheim und Schlatter sollen offensichtlich die Zersetzung der Literatur, die Erfahrung, die Schwitter an sich selbst gemacht hat, auf anderen Ebenen variieren. Wurde in der Ehe des Herrn Mississippi von einem Ausverkauf aller Ideologien gesprochen, so lässt sich Ähnliches am Beispiel von Schwitters Begegnungen mit den genannten Figuren postulieren. Die verschiedenartigsten ideologischen Fundamente des Lebens werden von Schwitter zum Einsturz gebracht: die theologische Einstellung beim Pfarrer Lutz, die ideologische Verabsolutierung der bildenden Kunst beim Maler Nyffenschwander, die pragmatisch-geschäftliche und die wissenschaftliche Haltung der Realität gegenüber den Beispielen Muheims und Schlatters. Die alles vernichtende Brandspur, die der Meteor bei seinem Absturz hinterlässt, entspricht dieser Zertrümmerung bestehender ideologischer Haltungen durch die Kollision mit dem auferstandenen Schwitter.

Geschichte als chaotisches Geschehen schlechthin steht dem einzelen auch hier als fremde, nicht zu begreifende Macht gegenüber. Es heisst: "Der Tod rast auf einen zu wie eine Lokomotive... Schöpfungen heulen auf, krachen zusammen, ein Riesenunfall, das ganze..." (Komödien III. Zürich o. J. 1971, p. 47).

Die Negation erstreckt sich hier auch auf die Person des einzelnen, das Ich des Schriftstellers Schwitter. Die Knipperdolincks und Überlohes,

in deren Glauben Dürrenmatt die Sinnlosigkeit seiner Stücke zu transzendieren versuchte, werden hier zurückgenommen. Schwitter äussert: "Ich kannte die Wahrheit nicht, weil ich sie aus Furcht nicht kennen wollte...und jetzt kenne ich sie, weil sie sich nicht mehr verheimlichen lässt, mein Leib stinkt zum Himmel (Ibidem, p. 31). Dies bedeutet zweifelsohne: die Sinnlosigkeit, die ich bisher angesichts der chaotischen Geschichte und Wirklichkeit empfand, erstreckt sich hier auf das Ich selbst.

So mag es denn durchaus berechtigt sein, den Meteor als Ausdruck einer Krise des Autoren Dürrenmatt zu deuten. So wie Camus, Ionesco und die anderen Schriftsteller und Dramatiker unserer Zeit es tun mussten, so musste auch Dürrenmatt mit dem Problem des Todes konfrontiert werden. Auch er versuchte in Der Meteor dieses Problem so aufrichtig, wie möglich zu lösen oder wenigstens seine Gedanken dazu äussern. Camus in Le Mythe de Sisyphe, Ionesco in Le Roi se meurt bleiben einfach bei der Tatsache stehen, dass der Tod die Absurdität des menschlichen Daseins am meisten unterstreicht. Nach Ionescos Auffassung können wir nur deshalb das Leben ertragen, weil wir bewusst nicht an den Tod denken wollen, sonst würde er alle menschliche Tätigkeit von vornherein paralysieren und alle Lebenslust oder Lebensfreude schon in ihrem Keim töten.

Dürrenmatt scheint diese Tatsache nicht zu verneinen und im Grunde genommen, bringt er ebenso keine mathematisch 2 mal 2 ist 4 klare Evidenz oder Lösung. Er verneint nicht die Tatsache, dass der Tod einen paralysierenden Effekt auf unser Leben hat. Das Bild oder das Gleichnis

des Meteors scheint doch mehr als etwas Schönes und Poetisches zu sein.

Ein Meteor, dadurch dass er mit der Erde in Berührung kommt und sie beleuchtet, bewusst oder unbewusst, . erfüllt jedoch seine Funktion. Und wenn es wahr ist, ist vielleicht die Frage doch nicht so grotesk. Sollte man von einem Meteor etwas anderes erwarten? } }

VIERTES KAPITEL

Abschluss

In dieser Dissertation ist versucht worden, das Problem des Absurden in Ionescos und Dürrenmatts theatralischen Werken zu analysieren.

Den Grund für die Absurdität hat jedoch Albert Camus herausgearbeitet.

Deshalb müssten wir zunächst die Theorie der Absurdität im allgemeinen in Le Mythe de Sisyphe und besonders an dem Beispiel des Abtrünnigen, von Jan in Le Malentendu und von d'Arrast in La pierre qui pousse studieren und verstehen wollen.

Nach Camus' Auffassung und Vorstellung gibt es keinen Grund für uns, die Absurdität des Daseins zu verneinen. Das menschliche Leben ist und bleibt absurd vom metaphysischen, moralischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkt aus gesehen. Die philosophischen Ursachen dieser Absurdität werden bei Camus in den folgenden Grundwahrheiten angegeben:

1. In der ständigen Wiederholung derselben Gesten und Handlungen.
2. In der Gegenüberstellung des menschlichen Aufschreis und dem lächerlichen Schweigen der Welt.
3. In dem schnellen Dahinschwinden der Zeit, und schliesslich,
4. in der Gewissheit des Todes.

Camus' Theorie über das Absurde scheint in Ionescos Werken überall zur Geltung zu kommen. Ionesco sagt ebenso wie Camus gesagt hat, dass das Leben sinnwidrig ist. Man ist in seinem Leben der Zufälligkeit, den verschiedensten Anomalien und Absurditäten unterworfen. Der Mensch ist nicht Gestalter seines Schicksals. Niemand und nichts, nicht einmal Gott

und der Glaube an ein übernatürliches Wesen können die Absurdität des Daseins ändern. Man ist und bleibt dazu verdammt, in einer absurden Existenz zu leben. Unser Dasein besteht aus Monotonie, Überdruss, Zufälligkeiten und Grausamkeiten und was Sartre "de trop" nennt, was nichts anderes ist, als das Gefühl überflüssig und ganz und gar nutzlos zu sein. Ionesco zerstört bewusst den Begriff der Zeit, der Identität der Persönlichkeit und stellt in all seinen Werken (Das Nashorn ausgenommen!) das Leben so dar, dass es sich überhaupt nicht zu leben lohnt. Ja, sogar die Sprache und die Logik sind in seinen Werken aus all ihren Fugen geraten, weil der Tod, wie das Schwert des Damokles, über jedem menschlichen Leben hängt und uns ständig bedroht. Ionescos' theatralische Welt ist eine Welt des Nihilismus und des totalen Agnostizismus. Diese Nichtigkeit würde unsere Tätigkeit ganz paralysieren, und sie tut es nur deshalb nicht, weil wir bewusst vermeiden, daran zu denken. Je mehr aber der Mensch versucht, seine Augen zu öffnen, umso klarer sieht er, dass alles sinnlos, vergeblich und absurd ist. Kein Wunder, dass eine Atmosphäre des Pessimismus, der Ergebenheit und der Nutzlosigkeit in Ionescos theatricalischen Werken herrscht.

Während Ionescos' Werke mit dieser Atmosphäre der Nichtigkeit und Nutzlosigkeit durchtränkt sind, herrscht eine andere Art der Absurdität in Dürrenmatts' theatricalischen Stücken. Dürrenmatt zeigt eine gewisse Tendenz zu dieser nihilistischen Auffassung. Seine Hauptprotagonisten und Charaktere scheinen von der Zufälligkeit, der Grausamkeit und der Animalität bewegt zu sein und nur in jenem Sinne zu handeln. Die Geschichte der Menschheit und das Leben jedes einzelnen Menschen, wie sie in seinen Stücken dargestellt werden, haben etwas Gemeinsames mit der Darstellung

der Charaktere in Ionescos Werken. Dürrenmatts' Charaktere haben jedoch eine gewisse Verantwortlichkeit. Auch wenn sie Fehler begehen und Absurditäten unterworfen sind, auch wenn sie von gewissen Anormalitäten und Anomalien in ihrem Leben nicht loskommen können, sind sie mehr Gestalter ihres Lebens als Ionescos Personen. Das Possenhafte, das Groteske, das Burleske wirken in diesen Charakteren nicht als etwas, was man ihnen angehängt hat, sondern als etwas Innerliches und Angeborenes. Hier wird nicht über die menschlichen Ereignisse und Errungenschaften deshalb ironisiert, weil sie an und für sich absurd sind, sondern weil sie in einer gewissen Situation absurd wirken. Wäre die menschliche Lage verschieden, würde die menschliche Ursache einer Tat anders, und der Mensch könnte nicht so viel Irrtümer und Grausamkeiten begehen. Würde der Mensch nach strengen, moralischen Prinzipien handeln, könnte er ein glücklicheres, sinnvolleres, zielbewussteres und nützlicheres Leben führen.

Je mehr das soziale Milieu, die Gesellschaft, die Lebensumstände dem Menschen behilflich werden, seinem Leben zielbewusste Tätigkeiten zu setzen und seine Verantwortlichkeit für seine Familie, seine Stadt, sein Vaterland und überhaupt die Hochachtung des Lebens zu vertiefen, umso grösser wird auch seine Chance sein, sich zu retten. Möbius scheint am besten Dürrenmatts Lebensauffassung und Weltanschauung, aber auch die des ewigen Menschen im allgemeinen, auszudrücken als er sagt: "Ich bin Salomo. Ich bin der arme König Salomo. (Auch Ionescos Auffassung ist, dass jeder Mensch ein König ist!) Einst war ich unermesslich reich, weise und gottesfürchtig. Ob meiner Macht erzitterten die Gewaltigen.

Ich war ein Fürst des Friedens und der Gerechtigkeit. Aber meine Weisheit zerstörte meine Gottesfurcht, und als ich Gott nicht mehr fürchtete, zerstörte meine Weisheit meinen Reichtum. Nun sind die Städte tot, über die ich regierte, mein Reich leer, das mir anvertraut worden war, eine blau-schimmernde Wüste, und irgendwo, um einen kleinen, gelben, namenlosen Stern, kreist, sinnlos, immerzu, die radioaktive Erde. Ich bin Salomo, ich bin Salomo, ich bin der arme König Salomo" (Dürrenmatt, Die Physiker, Peter Schifferli Verlags-AG, 1962, p. 69).

Es mag der Mensch noch so verdammt sein, ein absurdes Leben zu führen, er wird aber sicherlich nicht die Gelegenheit versäumen, aus dieser Absurdität etwas Nutzen zu ziehen!

BIBLIOGRAPHIE*

*Anmerkung: Die bibliographischen Werke wurden nach der folgenden Ordnung organisiert:

- I. Allgemeine Werke, die sich mit dem ganzen Problemkomplex beschäftigen.
- II. A. Camus Werke, die in dieser Dissertation analysiert wurden,
 - B. Werke, die über Camus geschrieben worden sind.
- III. A. Dürrenmatts analysierte Werke in chronologischer Reihe.
 - B. Dürrenmatts andere Schriften.
 - C. Kritische und Analysierende Werke über Dürrenmatt.
- IV. A. Ionescos analysierte Werke.
 - B. Ionescos andere Schriften.
 - C. Werke über Ionesco.

- I. Artaud, Antonin. Le Théâtre et son double. Éditions Gallimard, 1964
- Baudelaire. Les Fleurs du Mal, "L'ennemi".
- Beigbeder, Marc. Le Théâtre en France depuis la Libération, Paris, Bordas, 1959
- Benedek, Marcell. Irodalmi hármaskönyv, Gondolat, Budapest, 1967
- Boeschoten, F.M. Deutsche Zeitgenössische Literatur, Epik und Drama, nach 1945, 1968
- Boisdeffre, Pierre de. Dictionnaire de la Littérature contemporaine 1900-1962, Édition Universitaire, Paris 1962
- Boisdeffre, Pierre de. Métamorphose de la Littérature, Tome 2, Éditions Alsatia, Paris, 1963
- Braun, Karlheinz, comp. Neues deutsches Theater, 1971
- Braun, Sidney D. Dictionary of French Literature, Fawcett Publications, Inc. Greenwich, Conn., 1964
- Brauneck, Manfred, comp. Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart, 1970
- Burke, Kenneth. "Dramatic Form - And", Tulane Drama Review, 10, Summer 1966
- Cahiers Renaud -Barrault, Nos. 29 (1960, 42 (1963), 53 (1966)
- Cohn, Ruby. "Four Stages of the Absurdist Hero" Drama Survey, 4 (Winter 1965)
- Corvin, Michel. Le Théâtre nouveau en France, Paris, Presses Universitaires de France, 1963
- D'Homme, Sylvain. La Mise en Scène Contemporaine, Édition Fernand Nathan, 1959
- Dobossy, László. A Francia irodalom története I.-II., Gondolat, Budapest, 1963
- Dramaturgische Gesellschaft. Theater im Gespräch 1963
- Emmel, Felix. Schauspielführer, von Aischylos bis Peter Weiss, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1968
- Esslim, Martin. Das Theater des Absurden, Athenäum Verlag G.m.b.H., Frankfurt a. Main, 1964
- Goodman, Randolph. Drama on Stage, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1961

The Grosset Webster Dictionary. Grosset and Dunlap Publishers, New York, 1966

Guthke, Karl S. Modern Tragi-Comedy: An Investigation into the Nature of the Genre, New York: Random House, 1966

Hammer, Carl. Studies in German Literature, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1963

Halász, Előd. A német irodalom története I-II, Gondolat, Budapest, 1971

Hinck, Walter. Das moderne Drama in Deutschland, vom expressionisten zum dokumentarischen Theater, 1973

Hinck, Walter. Von Brecht zu Handke. Deutsche Dramatik der sechziger Jahre, 1969

Kayser, Wolfgang. Das Groteske in Malerei und Dichtung, Oldenburg, 1957

Kristó Nagy, István. Regények, Drámák, Remények Pillantás az élő világirodalomra, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1971

Lagarde & Michard. XXe Siècle, Collection Littéraire, Bordas, Paris, 1965

Lioure, Michel, Le Drame, Librairie Armand Colin, 1963

Martini, Fritz. Deutsche Literaturgeschichte, Alfred Körner Verlag, Stuttgart, 1968

Mennemeier, Franz Norbert. Modernes deutsches Drama; Kritiken und Charakteristiken, 1973

Mignon, Paul-Louis. Le Théâtre d'aujourd'hui de A à Z, Paris, Édition Michel Brient, 1966

Nonneman, K. Deutsche Literatur, Schriftsteller der Gegenwart, 1963

Pronko, Leonard C. Avant-Garde: The Experimental Theatre in France, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962

Serreau, Geneviève. Histoire du Nouveau Théâtre, Paris, Gallimard, 1966

Shakespeare, II. Macbeth, Encyclopedia Britannica, Inc., 1952

Simon, Pierre-Henri, L'Esprit et l'Histoire, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1954

Simon, Pierre-Henri, Théâtre et Destin, Paris, Armand, Colin, 1959

Stanislavski, C., La Formation de l'Acteur, Petit Bibliothèque Payot, Paris, 1963

Thompson, William I. Freedom and Comedy, Tulane Drama Review IX (1965)
pp. 216-28

Virmaux, Alain. Antoine Artaud et le Théâtre, Édition Seghers, Paris, 1970

Vilar, Jean. De la Tradition Théâtrale, Paris, l'Arche, 1955

Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama,
1970

A. Camus, Albert. Le Malentendu, Éditions Gallimard, 1958

Le Mythe de Sisyphe, Éditions Gallimard, 1942

La Peste, Édition Gallimard, 1947

La Pierre qui Pousse, (dans l'exil et le royaume), Éditions
Gallimard, 1957

Le Renégat ou un Esprit confus, (dans l'exil et le royaume),
Éditions Gallimard, 1957

B. Brée, Germaine. Camus and Sartre, Crisis and Commitment, Delacorte Press,
New York, 1972

Maurois, André. De Proust à Camus, Librairie Académique Perrin, Paris, 1965

Mounier, Emmanuel. Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, L'espoir des désespérés,
Éditions du Seuil, Paris, 1953

A. Dürrenmatt, Friedrich. Es steht geschrieben, 1947

Der Blinde, 1948

Romulus der Grosse, 1949

Die Ehe des Herrn Mississippi, 1952

Ein Engel kommt nach Babylon, 1953

Der Besuch der alten Dame, 1956

Frank der Fünfte, Oper einer Privatbank, 1959

Die Physiker, 1962

Herkules und der Stall des Augias, 1963

Der Meteor, Peter Schifferli Verlags AG, 1966

- B. Dürrenmatt, Friedrich. Komödien II und frühe Stücke, Zürich, 1963
- König Johann nach Shakespeare, 1968
- Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht nebst einem helvetischen Zwischenspiel, 1969
- Theaterprobleme, 1967
- Theaterschriften und Reden, Peter Schifferli Verlags-AG, 1966
- Titus Andronicus; eine Komödie nach Shakespeare
- Sätze aus Amerika, 1970
- Stranitzky und der Nationalheld, ein Hörspiel, 1959
- C. Angermeyer, Hans Christoph. Zuschauer im Drama; Brecht, Dürrenmatt und Handke, 1971
- Arnold, Arnim. Friedrich Dürrenmatt, 1971
- Bänziger, Hans. Frisch und Dürrenmatt, 1971
- Benn, Gottfried. Der unbequeme Dürrenmatt. 1962
- Brock-Sulzer, Elisabeth. Friedrich Dürrenmatt, Peter Schifferli Verlags AG, "Die Arche", Zürich, 1960
- Dürrenmatt in unserer Zeit. Eine Werkinterpretation nach Selbstzeugnissen, 1968
- Diller, Edward. Aesthetics and Grotesque: Friedrich Dürrenmatt, Wisconsin Studies in Contemporary Literature, VII. (1966), pp. 328-335
- Durzak, Manfred. Dürrenmatt, Frisch, Weiss; deutsches Drama der Gegenwart, 1972
- Geissler, Rolf. Zur Interpretation des modernen Dramas. Brecht, Dürrenmatt und Frisch, 1970
- Grimm, Reinhold. Der unbequeme Dürrenmatt, Stuttgart, Basilius-Presse, 1962
- Sinn oder Unsinn? Das Groteske im modernen Drama, Stuttgart, Basilius Presse, 1962
- Heilmann, Tragic Elements in a Dürrenmatt Comedy, Modern Drama, May 1967 pp. 11 f.
- Holzapfel, Robert. The Divine Plan behind the Plays of Friedrich Dürrenmatt, Modern Drama, VIII (1965), pp. 237-46

- Jauslin, Christian Markus. Friedrich Dürrenmatt, zur Struktur seiner Dramen, 1964
- Keller, Oskar. Friedrich Dürrenmatt, Die Physiker, Interpretation, 1970
- Mayen, Veronika. Das Problem des Todes im Werk Friedrich Dürrenmatts bis zu dem Drama "Herkules und der Stall des Augias", 1966
- Mayer, Hans. Dürrenmatt und Frisch; Anmerkungen
- Neis, Edgar. Erläuterung zu Dürrenmatts Der Besuch der alten Dame und Die Physiker, 1965-1968
- Erläuterungen zu Friedrich Dürrenmatts "Romulus der Grosse"
Ein Engel kommt nach Babylon" und "Der Meteor"
- Neumann, G., Schröder, J., Karnick, M. Dürrenmatt, Frisch, Weiss, 3 Entwürfe zum Drama der Gegenwart, 1969
- Peppard, Murray B. Friedrich Dürrenmatt, Twayne Publishers, Inc., New York, 1969
- The Grotesque in Dürrenmatt's Dramas, Kentucky Foreign Language Quarterly IX, 1962, pp. 36-44
- Profittlich, Ulrich. Friedrich Dürrenmatt; Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung, 1973
- Reed, Eugene E. The Image of the Unimaginable: A Note on Dürrenmatt's Der Richter und sein Henker, Revue des Langues Vivantes, No. 2, 1961, pp. 117-23
- Syberberg, Hans-Jürgen. Zum Drama Friedrich Dürrenmatts, Uni-Druck, München, 1963
- Westphal, Gundel. Das Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Ionesco und Becket, 1964
- A. Ionesco, Eugène. Théâtre I. La Cantatrice Chauve, Le Leçon, Jacques ou La Soumission, Les Chaises, Victimes du Devoir, Amédée ou Comment s'en débarrasser, Éditions Gallimard, 1954
- Théâtre II. L'impromptu de l'Alma, Tueur sans Gages, Le Nouveau Locataire, L'Avenir est dans les Oeufs ou il faut du tout pour faire une monde, Le Maître, La Jeune Fille à Marier, Éditions Gallimard, 1958
- Théâtre III. Le Rhinocéros, Le Piéton de l'air, Déclire à Deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les Salutations, La Colère, Éditions Gallimard, 1963

- Ionesco, Eugène. Théâtre IV, Le Roi se Mourt, La Soif et la Faim, La Lacune, Le Salon d'Automobile, l'Oeuf dur, Le Jeune Homme à Marier, Apprendre à Marcher, Éditions Gallimard
- Notes et Contre-Notes, Gallimard, Paris, 1962
- Présent, Passé, Passé, Présent, Édition Mercure de France, 1968
3. L'Avant-garde m'existe pas au théâtre, Arts, No. 651, 1958
- Caragiale: 1852-1912, Les Écrivains célèbres, Vol. III, Paris (Mazenod), 1953
- Le Coeur n'est pas sur la main, (written for the Observer, but not published by that paper), C.S., No. 15, 1959
- La Démystification par l'humour noir, L'Avant-Scène, No. 191, 1959
- Finalement, je suis pour le classicisme, Bref, No. 11, Feb. 15, 1956
- L'Invraisemblable, l'insolite, mon univers, Arts, No. 424, 14/20 Aug. 1953
- Naissance de La Cantatrice, C.S., No. 15, Winter 1959
- Mes Critiques et moi, Arts, No. 556, 22/28 Feb. 1956
- Mes Pièces ne prétendent pas sauver le monde, Express, 15/16 Oct. 1955
- The Playwright's Role, Observer, 29 Jun. 1958
- Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958? Les lettres françaises, No. 717, 10/17 Apr. 1958
- Reality in Depth, (part of an address given by Ionesco at the Institut Français de Londres) in Encore, V. 1, Mai-Juni 1958
- Théâtre et anti-théâtre, C.S. No. 2, Okt. 1955
- La Tragédie du langage: Comment un manuel pour apprendre est devenu ma première pièce, Spectacles, No. 2, Jul. 1958
- Artaud, Antonin. Le Théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1938
- Benmussa, Simone. Eugène Ionesco, Éditions Seghers, Paris, 1966
- Bonnefoy, Claude. Entretiens avec Eugène Ionesco, Pierre Belfond, Paris, 1966
- Le Blocnotes d'Eugène Ionesco, Arts, No. 763, 24. Feb. 1960
- Brion, Marcel. Sur Ionesco, Mercure de France No. 1150, Juni 1959

- The World of Eugène Ionesco, International Theatre Annual, No. 2, ed. Harold Hobson, London (Calder), 1957
- Caragiale, Ion-Luca. Théâtre Choisi, ed. Iosifesco, 2 vols., Bucharest, 1953
- Coe, Richard N. Eugène Ionesco, Grove Press, New York, 1961
- Damiens, Claude. Eugène Ionesco, ou le Comique de l'Absurde, Paris-Théâtre, No. 156, 1960
- Depuis dix ans, je me bats contre l'esprit bourgeois et les tyrannies politiques, Arts, No. 758, 20/26 Jan. 1960
- Doubrowsky, J.S. Ionesco and the comedy of the Absurd, Yale French Studies, No. 23, été 1959
- Duvignaud, Jean. Au-delà du langage, Théâtre de France, vol. 4, Paris, Les Publications de France, 1955
- Girard, Denis. L'Anti-Théâtre d'Eugène Ionesco, Modern Languages, XL. 2, Jun. 1959
- Gouhier, Henri. Eugène Ionesco, La Table ronde, No. 137, May 1959
- Humeau, Edmond. Eugène Ionesco, ou le théâtre de la contradiction, Preuves, No. 32, Oct. 1953
- Interview du Transcendant Satrape Ionesco par lui-même, C.P., n.s. dossiers 10-11
- Kanters, Robert. Entretien avec Ionesco, Express, 28 Jan. 1960
- Kitchin, Lawrence. Theatre, nothing but Theatre, Encounter, No. 55, Apr. 1958
- Knowles, Dorothy. Ionesco's Rhinoceroses, Drama, Autumn, 1960
- Lamont, Rosette. The Metaphysical Farce, Becket and Ionesco, French Review, 32, 1959
- Laubreux, Raymond. Situation de Ionesco, Théâtre d'aujourd'hui, Jan.-Feb. 1959
- Lécuyer, Maurice. Le langage dans le théâtre d'Eugène Ionesco, Rice University Studies, William Marsh, Rice University, Houston, Texas, été 1965
- Lerminier, Georges. Clés pour Ionesco, Théâtre d'aujourd'hui, No. 3, Sept-Oct. 1957
- Lupasco, Stéphane. Logique et contradiction, Paris, 1947
- Mora, Edith. Ionesco: 'Le Rire? L'Aboutissement d'un drame!', Nouvelles Littéraires, No. 1686, 24. Dec. 1959
- Moussy, Marcel. De Victor à Jacques, ou de la révolte à la soumission, C.R.B., No. 29, Feb. 1960
- Muller, André. Techniques de l'avant-garde, Théâtre populaire, No. 18, May 1956

Pages de Journal, Nouvelle N.R.F., No. 86, 1. Feb. 1960

Pronko, Leonard. The Anti-Spiritual Victory in the Theatre of Ionesco,
Modern Drama, 2, 1959

Eugène Ionesco, New York and London, Columbia University
Press, 1965

Quatrezoneilles. La Leçon par Eugène Ionesco, C.P., No. 8-9

La Revue de Paris, Über Ionesco, Dec. 1961

Robbe-Grillet, Alain. Eugène Ionesco, Critique, No. 73, Jun. 1953

Saurel, Renée. Saint Ionesco, l'Anti-Brecht, Temps modernes, No. 158, 1959

Selz, Jean. L'Homme encombré d'Ionesco, Lettres nouvelles, No. 53, Oct. 1957

Schérer, Jacques. L'Évolution de Ionesco, Lettres nouvelles, n.s. No. 1,
Mar. April 1960

Schulze-Vellinghausen, A. Das Abenteuer Ionesco, Collection Antares, No. 2
Hamburg, 1958

Touchard, Pierre-Aimé. Eugène Ionesco, Revue de Paris, Jul. 1960

Eugène Ionesco a réinventé les mythes du théâtre, Arts,
No. 608, 27 Feb./5 Mar. 1957

Vannier, Jean. Langages de l'avant-garde, Théâtre populaire, No. 18,
1 May 1956

Watson, Donald. The Plays of Eugène Ionesco, Tulane Drama Review, III. I
Oct. 1958
