

Fränzi Maierhöfer

Der verstummte Dialog

Probleme des modernen Dramas

„Nein ...

Ja ...

Nein ...

Ja ...

Nein ...

Ja ...

Und ich sage Ihnen: nein! Vorsicht: die Blumentöpfe!

Und ich sage Ihnen: ja! ... Vorsicht: die Blumentöpfe!“

Die Hände hinter dem Rücken verschränkt, laufen Dupont und Durand, gleichgekleidet, aufgeregt um den Tisch in der Mitte der Bühne. Wenn sie sich begegnen, drehen sie sich um und rennen weiter ringsum, ein jeder in jeweils umgekehrter Richtung. Ein jeder beharrt auf seinem Standpunkt. Weil der sich weder dem Inhalt noch dem Umfang nach beschreiben und fassen läßt, ist er eben keiner. Die Jas und Neins fliegen hin und her, werden wie Bälle zurückgeschlagen. Damit wird der dramatische Dialog auf die simple Frontstellung zweier Ichs reduziert, die eigensinnig auf keinem Standpunkt bestehen und den Antrieb zur Fortsetzung ihres Ballspiels daraus gewinnen, sich gegenseitig „sprichwörtliche“ Verständnislosigkeit vorzuwerfen. Als sachlichen Bezugspunkt außerhalb ihrer selbst benutzen die beiden Männer die Blumentöpfe auf dem Tisch. Die „Vorsicht“ vor deren etwaigem Sturz gestattet es ihnen, einer immerhin möglichen unmittelbaren Gegenüberstellung auszuweichen. Der dritte Mann, gleichgekleidet, wird in das Ja-Nein-Spiel mit einbezogen. Er ändert daran nichts. „Vorsicht: die Blumentöpfe!“ warnt auch er. Die hübsche Dame taucht auf, und die drei Männer sind zunächst erfreut über die Ablenkung: „Sie werden uns aus der Verlegenheit helfen.“ Dazu aber ist die Dame nicht imstande. Auch sie hat nichts zu sagen, steht nur da. Schließlich wird sie, die erst ein bißchen eitel wegen ihrer dreifachen Wirkung war, von den dreien buchstäblich auseinandergenommen. Ionescos kurze „Szene zu viert“ ist beendet¹.

Purer Unfug? Gewiß. Keine Fuge ohne Kontrapunkt. Ein Dialog, ein Zwiegespräch, ohne zweiten Pol, ohne Gegenpol, muß etwas Ungefüges sein und bleiben. „Ich-Dramatik“ sei keine Dramatik, schreibt Peter Szondi in seiner „Theorie des modernen Dramas“, worin er die Wendung des Dramas (seit Ibsen) zur „inneren Sicht“ untersucht und auch beklagt². Wenn der „Dialog“ nur als Kunstgriff zur durchsichtigeren

¹ Eugène Ionesco, Stücke 3 (Neuwied 1964).

² Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (Frankfurt 1966).

Gestaltung einer Auseinandersetzung des Autors ausschließlich mit sich selbst und zu deren exhibitionistischer Darbietung dient, dürfte dieses Verdikt auch zutreffen. Des 1912 geborenen, französisch schreibenden Rumänen *Eugène Ionesco* Angst- und Alpträume, die er, zu eindrucksvollen Theaterstücken geformt, auf die Bühne projiziert und damit objektiviert, sind allerdings keineswegs nur privater Natur. In ihnen wird der Bankrott des Scheindialogs, der bloßen Ich-Behauptung und Ich-Erklärung offenbar, die asozialen Folgen asozialen Verhaltens offenkundig.

Ionesco, seit 1969 „Unsterblicher“ der Académie Française, zählt neben Beckett zu den prominentesten Autoren des sogenannten „absurden“ Theaters, wozu er u.a. auch Shakespeare, Tschechow und Pirandello rechnet. Er selbst zieht die Bezeichnung „ungewöhnlich“ vor. Denn er möchte wieder das Staunen lehren, das vor aller Erkenntnis liegt, das Staunen über die „ungewöhnliche“ Verkommenheit und Verrottung menschlicher Beziehungen, über das oft gewollte Verlorensein in der Kontaktarmut, über das verstörte Umherirren im „Unzusammenhängenden“. Besonders Ionescos frühere dramatische Dialoge bestehen – wie das eingangs zitierte Beispiel in drastischer Knappheit beweist – aus einander ablösenden verkappten Monologen. Seine Monologisierer benötigen Zuhörer, um nicht ins Leere sprechen zu müssen, hören aber selbst nicht zu.

Der Funktionsschwund des Dialogs im Drama, das Erlöschen des Interesses an Mitteilung und Aussprache, das Einfrieren im eigenen Ich, die Krise des Dramas haben ihre Ursache in einer tiefer liegenden Bewußtseinskrise, deren derzeitige Peripetie die Entwicklung des europäischen Dramas schon lange ankündigte. Nicht umsonst bemerkt Canetti, von allen Möglichkeiten des Menschen, sich zusammenzufassen, sei das Drama die am wenigsten verlogene. Abgesehen von allen Theorien über seine Struktur, abgesehen auch von allen Wandlungen, denen es im Lauf seiner Geschichte unterworfen war, ist das Drama eine Urform der Dichtung, deren Bezeichnung auf ihren Ursprung hinweist: *drân* = handeln. Dem dramatischen Dialog fällt die Aufgabe zu, die Handlung voranzutreiben, durch Worte Taten zu provozieren, Worte Taten sein zu lassen, durch Worte menschliche Beziehungen herzustellen, zu erhalten und zu entwickeln und als eigentliche „Tat“ mittels der Worte in der Kunstform des Dramas mitzuteilen. Auch im übertragenen Sinn ist ein Drama kein *action theatre*, weder die Abbildung irgendwelch blindwütiger Aktionen noch deren direkte Vorführung. Unter dem *nunmehr bewußt gewordenen* Postulat der Unveränderlichkeit aber erübrigt sich jeder Versuch zu handeln, damit der Dialog als Ursache und Wirkung der Handlung. Menschen erstarren zu unveränderlichen Größen, Rechnungsfaktoren, Rollenfunktionsträgern, deren Charakterstärke sich erweist, indem sie weder sich noch ihre Meinung ändern, sondern allein die Funktion der Rollen-Bilder in Rechnung stellen. In dieser Situation erstirbt der Dialog. Wer sollte mit wem worüber reden? Es bleibt das Gerede um des Geredes willen, in dramatisierter Form das verbissen-verspielte Hin- und Herwerfen beliebiger Jas und Neins. Wovon könnte das Drama, das nach Lessing „Begebenheiten als Handlungen“ darstellt, dann handeln?

Von diesem deprimierenden und korrumpierenden Nicht-Vollzug des Dialogs gab schon *Anton Tschechow* (1860–1904) mit seinen zarten und stimmungsvollen, zugleich kristallharten und scharfen dramatischen Zustandsschilderungen des Befindens der Menschen (nicht nur) seiner Zeit Rechenschaft. Tschechows schon vielfach erwähnte nahe Verwandtschaft zu Beckett, seine auch in Deutschland einsetzende Renaissance scheinen die Prophezeiung des früh verstorbenen russischen Arztes zu erfüllen, der seinem Werk erst spätere Wirksamkeit voraussagte. Etwa zur gleichen Zeit verfaßte *August Strindberg* (1849–1912) seine quälenden Tragödien von Menschen, die nicht miteinander leben können, weil sie ihr „Repertoire“ nicht lieben, und doch zusammenbleiben. Tragödien, in deren Zentrum meistens die extrem verklemmte Verklammerung eines Mannes und einer Frau steht. Der Einfluß des Schweden, im besonderen seines „Traumspiels“, im allgemeinen seiner „Stationentechnik“, d.h. der Auffassung des Dramas als eines zurückzulegenden Wegs und dessen Wiedergabe in Stationen-Bildern, auf die moderne Dramatik (einschließlich Brecht) kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Auch der jüngste der hier genannten Autoren, der Amerikaner *Edward Albee* (geb. 1928), der andererseits sein „Ausgesetztsein“ Beckett gegenüber nicht verschweigt, ist unmittelbar und mittelbar (über den späten O'Neill) von Strindberg angeregt³.

Die Auswahl der besprochenen Dramatiker ist thematisch orientiert, nicht systematisch oder chronologisch geordnet, orientiert am Thema des erloschenen Dialogs, des dadurch bedingten fast apathischen Gefühlsmords – der bleiernen Müdigkeit und erstickenden Langeweile. Wer nach einem Indizienbeweis für die Rechtfertigung der gebotenen Auswahl sucht, findet ihn in der Person *Arthur Adamovs* (1908–1970), Verfasser eines Stücks mit dem Titel „Ping-Pong“, der Tschechow übersetzte und eine Arbeit über Strindberg schrieb⁴. Eine weniger oberflächenverhaftete Erklärung für die tiefe Zusammengehörigkeit dieser Schriftsteller liefert Ionesco, wenn er berichtet, ein Kritiker habe ihm einmal nachgewiesen, daß er von Strindberg beeinflusst sei. Da habe er sich gezwungen gesehen, den skandinavischen Dramatiker auch zu lesen. Und er müsse zugeben, die Behauptung des Kritikers treffe zu⁵.

Beredte Sprachlosigkeit

Poesie sei die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, meinte J.G. Hamann (1730–1788), einer der ersten deutschen Kritiker der Sprache, auf den sich Stürmer und Dränger beriefen, der die Romantik mit anregte und den Expressionisten wiederentdeckten. Auch Herder (1744–1803), mit Hamann befreundet und wie der junge

³ An Interview with Edward Albee, in: *American Newsletter for Teachers of English in Germany* (Stuttgart 1969) 24 ff.

⁴ Arthur Adamov, *Theaterstücke* (Darmstadt 1951).

⁵ Vgl. Eugène Ionesco, *Bekenntnisse*. Nach den Gesprächen aufgezeichnet von Claude Bonnefoy (Zürich 1969) 45, und: *Argumente und Argumente* (Neuwied o. J.) 82.

Goethe nachhaltig von ihm beeinflusst, vertrat die Auffassung, Aufgabe der Sprache sei weniger praktische Verständigung, sachgerechte Wiedergabe von Begriffen, sondern Quelle und Speicher des Denkens und Fühlens. Wilhelm von Humboldt (1767–1835) nannte die Sprache „kein Werk (Ergon), sondern eine Thätigkeit (Energeia)“. Ihre wahre Definition könne daher nur eine genetische sein. „Sie ist nemlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den articulirten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen.“⁶

Heute ist die Sprache, die für den alten Hamann unbestreitbar göttlichen Ursprungs war, extrem verzweckt und damit zum profanen Problem geworden; das Wort, in dem sich für Hamann „das geheimnisvolle Wesen unserer Seele“ offenbarte, zum fragwürdigen, kommerzialisierten Tauschobjekt heruntergekommen. Allein die wachsende Zahl der Abhandlungen darüber, was denn die Sprache sei, dokumentiert das gebrochene Verhältnis zur Sprache. „Es ist“, so notiert Ionesco, „als merkten die Leute plötzlich, daß sie seit Zehntausenden von Jahren reden. Jetzt versucht man herauszufinden, was reden heißt.“ An anderer Stelle bemerkt er: „Wenn soviel von der Sprache geredet wird, heißt das, man ist besessen von etwas, das einem fehlt.“⁷

Eben dieses Fehlen der Sprache bringen seine Stücke zur Sprache, zwingen den Mangel an Sprache – anders als Handkes monomanische Nur-Sprech-Stücke – ins sichtbar machende Bild⁸. Schon in Ionescos erstem Stück („Die kahle Sängerin“)⁹, das nur aus einer Anhäufung plattester Sprachbanalitäten zu bestehen scheint, geht es nicht etwa darum, die tötende „ungewöhnliche“ Gewöhnlichkeit im Verbrauch und Verschleiß der Worte als ein Versagen anzuklagen. In diesem „Anti-Stück“ hat der „Dialog“ als Gedankenaustausch, als Ballspiel mit in Worte gekleideten Informationen, als bloße Meinungsäußerung, die Gegenäußerung hervorruft, seine Funktion ganz und gar verloren. Teils aus Unvermögen, teils aus Schmerz über ihr Unvermögen spielen seine Figuren nicht mehr mit. Sie nehmen den Ball, und das ist hier das wie der Ball auswechselbare Gesprächsthema, nicht auf, scheinen die Regeln des Gesellschaftsspiels „Dialog“ nicht zu kennen. So sitzen in den ausschließlich aus rhythmisiertem Gerede komponierten Szenen Mr. und Mrs. Martin, schon lange miteinander verheiratet, nun gerade einander gegenüber. Abwechselnd ausdruckslos vor sich hinredend, kommen sie zu dem Ergebnis, daß sie beide in der gleichen Stadt, in der gleichen Straße, ja in der gleichen Wohnung hausen und die gleiche Tochter haben. „Wie sonderbar! Wie unbegreiflich und welch ein Zusammenspiel!“

„Die kahle Sängerin“ bringt Elementareres zum Ausdruck als die – nach etwaigen

⁶ Wilhelm von Humboldt, Schriften zur Sprachphilosophie, hrsg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel (Darmstadt 1963) 418.

⁷ Eugène Ionesco, Tagebuch (Journal en miettes) (Neuwied o. J.) 46, 117.

⁸ Hans Mayers Meinung, Ionesco betreibe Kulturkritik, „die sich fast ausschließlich als Sprachkritik versteht“, hat Peter Ronge (Polemik, Parodie und Satire bei Ionesco, Hamburg 1967) widerlegt.

⁹ „Die kahle Sängerin“, „Die Unterrichtsstunde“, „Jakob oder Der Gehorsam“, „Die Stühle“, „Amédée oder Wie wird man ihn los“ u. a. in: Eugène Ionesco, Stücke 1 (Neuwied 1959).

moralischen Maßstäben meßbare – Weigerung, am Schlagabtausch mit Worten weiter teilzunehmen. Das Stück beschwört den „Dämon der Unwirklichkeit“ (Titel eines Werks von Jean Tardieu). Die Un-Sprache, deren sich Ionescos Figuren bedienen, ist unfähig, zum „Ausdruck des Gedankens“ (Humboldt) zu werden, muß dazu unfähig sein, denn der Autor zeigt Menschen, deren „Wesen vom Denken geschieden“ ist (Ionesco). Abgetrennt vom Wesen, oder, wie Artaud, einer der bedeutendsten Anreger der gegenwärtig wirksamen Literatur, sagen würde, „ohne das Gesetz des Herzens“, bewirkt die Sprache, die auch bei Ionesco Tätigkeit ist, nicht etwa nur nichts, sondern etwas Negatives, Tödliches: Der Professor in Ionescos zweitem Stück („Die Unterrichtsstunde“) erstickt erst jede spontane Regung, jede Selbständigkeit in seiner wohl-erzogenen, doch lebhaften Schülerin. Er vergewaltigt und tötet sie, zuerst mit den Worten, saugt ihr das Leben aus, nimmt ihres für dasjenige, das ihm und seiner „Sprechsprache“ fehlt.

Schonungslos komisch legt die tragische Farce „Die Stühle“ den Ausfall des Dialogs und den Einfall des vernichtenden Nichts der Unwirklichkeit bloß. Außer den beiden Alten, mit „Mann“ und „Frau“ bezeichnet, spricht das ganze Stück hindurch niemand ein Wort. Sie sind allein auf ihrer Eheinsel, die durch ein abgewohntes, in Halbdunkel gehülltes, von kreisförmigen Mauern umschlossenes und von fauligem, stagnierendem Wasser umspültes Zimmer dargestellt wird. Mann und Frau reden, einander abwechselnd, aber nie miteinander, sondern, oft Rücken an Rücken, voneinander oder übereinander über das, was sie ihrer verblichenen Erinnerung nach hätten gewesen sein können oder über das, was sie meinen hätten sein zu können. Nicht über das, was ist. Die Sprache, die, wie der in der Tradition Hamanns stehende Ferdinand Ebner schreibt, ihrem Wesen nach etwas ist, „das sich zwischen dem Ich und dem Du zuträgt, zwischen der ersten und zweiten Person, wie man in der Grammatik sagt; etwas, das also das Verhältnis des Ichs zum Du einerseits voraussetzt, andererseits herstellt“, entfällt hier¹⁰. Mann und Frau existieren lediglich in der irrealen dritten Person des anonymen, vertauschbaren „man“. Zwanghaft und für sie notwendig – sind sie doch Menschen – reden die beiden und reden, liefern das Negativ eines Dialogs, reden im Negativ-Bezug auf das gemeinsam produzierte Nichts. Mit jedem Wort, das sie, alternierend, von sich wegsprechen, zu den unsichtbaren Gästen, die nicht antworten, hinsprechen, mit jedem der Stühle, die sie für die nicht anwesenden Gäste herbeischleppen, vergrößert sich der lebendig und übermächtig werdende Hohlraum. Die leeren Stühle stecken ihn ab, der tote Dialog höhlt ihn weiter aus. Ihr Eheleben lang hat die erinnerungslose Ehefrau ergeben das Echo gemimt, während er an einem unfehlbaren „System“ bastelte, wodurch das Universum gerettet werden könnte.

„Mann: Wenn man meine Anweisungen genau beachtet.

Frau: Wenn man seinen Anweisungen folgt.

Mann: Retten wir die Welt.

¹⁰ Ferdinand Ebner, Gesammelte Werke, Bd. 1 (München 1963) 86.

Frau: Seine Seele retten, indem man die Welt rettet.

Mann: Eine Wahrheit für alle.

Frau: Eine Wahrheit für alle.

Mann: Gehorchen Sie mir.

Frau: Gehorchen Sie ihm.

Mann: Denn ich habe absolute Gewißheit.

Frau: Er hat die absolute Gewißheit.

Mann: Niemals . . .

Frau: Im großen Niemals . . .“

Das Theater im Theater, das Theater mit den Stühlen verdeckt die Leere nicht, es entdeckt sie. Das wortreiche Leben der beiden „im großen Niemals“ endet im Nichts, das zum Schluß des Stücks durch die weitgeöffneten Türen im Hintergrund hereinbricht: Für heute nämlich hat der Mann einen „Berufsredner“ bestellt, um sich bei der Verkündigung seiner „Botschaft“ stellvertreten zu lassen. Der Redner, ein komödiantenhaft herausgeputzter, selbstgefälliger „wirklicher Mensch“, soll irrealer wirken als die erträumten, erhofften oder gefürchteten Gäste, deren Abwesenheit die leeren Stühle bezeugen. Dieser bezahlte Redner, ein abgetakelter Schauspieler, kann niemandes Botschaft verkünden, sei sie vorhanden oder nicht. Er ist taubstumm. Im verzweifelten Bemühen, sich verständlich zu machen, stößt er hervor: „He, mme, mm, mm, dsche, gu, hu, hu, he, kr, krr.“

Neben dem Spiel mit der „offiziellen“ Sprache, deren Wortbedeutungen vom allgemein anerkannten Marktwert des jeweiligen Worts bestimmt werden, neben dem Spiel „Ein Wort für das andere“, dessen Beteiligte so tun, „als ob sie die Worte auf gut Glück aus einem Sack schöpfen würden“¹¹, zeigt das Stück auch noch das Ausweichen und Absinken der Sprache in den subanimalischen, unartikulierten Laut. Symptomatisch für den erstorbenen Dialog ist die Figur des Taubstummen, in dessen Mund die Worte in Lautmaterial zerfallen, der nicht sprechen kann, weil er nie zu hören gelernt hat, auch nicht sich selbst. „Es kann in der Seele nichts, als durch eigne Tätigkeit vorhanden seyn und Verstehen und Sprechen sind nur verschiedenartige Wirkungen der nemlichen Sprachkraft“ (Humboldt).

Käuze und Kinderfrauen

Iwan Petrowitsch Woinitzkij, *Tschechows „Onkel Wanja“*, schießt voll erbitterter Verzweiflung auf seinen Schwager, den Professor Serebriakow, von dem er sich um sein Leben und sein Glück betrogen wähnt¹². Wanja trifft nicht. Kontaktaufnahme, auch in der Form der Aggression, ist mißlungen. Wanja wird auch nicht des Mordversuchs

¹¹ Aus Jean Tardieu, Ein Wort für das andere (Aus den nachgelassenen Werken des Professors Froeppel) in: Kammertheater (Darmstadt 1960).

¹² Tschechow wird zitiert in der Übersetzung Johannes von Guenthers, die in mehreren Ausgaben vorliegt. A. Tschechow, Dramen (Berlin 1955).

angeklagt. Wie vor den Schüssen, so geschieht auch nachher nichts. Deshalb zieht es Wanja vor, sich für verrückt zu halten. Doch der kauzige Arzt Astrow klärt ihn auf: „Alte Witze. Du bist nicht verrückt, du bist nur ein Kauz. Ein rechter Hanswurst. Vormalis hielt auch ich jeden Kauz für krank und unnormale, jetzt freilich bin ich der Meinung, daß es der normale Zustand des Menschen ist, Kauz zu sein. Du bist absolut normal.“

Der Kauz, der Sonderling, kann auf eine stattliche Ahnenreihe in der europäischen Literatur zurückblicken, in der Laurence Sternes „Tristram Shandy“ eine Sonder- und Schlüsselstellung einnimmt. Seiner passiven Natur nach gehört der Kauz in die erzählende Literatur¹³. Seine Unfähigkeit zu leben und zu lieben, seine besondere Begabung, sich die Wirklichkeit seinem kindischen Schutzbedürfnis entsprechend zurechtzuschachteln und -zuschieben, seine Flucht- und Fehlhaltungen können beschrieben und gezeigt, seine auf den ersten Blick nur ulkigen Schrullen nachgezeichnet werden. In der dramatischen Literatur hat er, der wie Wanja stets auf sein „Stichwort“ und auf einen Wärter wartet, doch selbst weder Stichwort noch Hilfe gibt, eigentlich nichts zu tun. Er ist dialogunfähig. Im Vergleich zu ihm ist der Verrückte der Stärkere, da er über irreführende Kräfte verfügt, die ihn aus der Ordnung rücken. Anders der große Zauderer Hamlet, auf den Tschechow häufig ironisch zielt, der den Verrückten *spielt*, dessen Rolle annimmt, bis ihn die Wirklichkeit überspielt.

Tschechow zählt zu den ersten Dramatikern, die den Kauz, durchaus in Kenntnis seiner undramatischen Eigenschaften, als „normale“ Erscheinung in die dramatische Literatur einführen und dadurch eine Änderung ihrer Struktur und ihrer Einschätzung erzwingen. Des Russen Kauz-Komposition „Onkel Wanja“ besteht im wesentlichen aus verschiedenen Kombinationen von Sonderlingen unter sich. Freunde sind sie nicht. Nur unfreiwillige und hilflose Gefährten auf dem ziellosen Gang durch den von menschlichen Beziehungen freien, durch den Verzicht auf Begegnung endlos zerdehnbaren zwischen-menschlichen Spielraum. Astrow beispielsweise, ein tüchtiger Arzt, der sich in angestrengte Arbeit stürzt, um der zehrenden Langeweile zu entgehen, liebt die Menschen nicht, die er heilt. „Für mich erwarte ich schon nichts mehr. Ich liebe die Menschen nicht... Schon längst liebe ich keinen mehr.“ Der unschönen Sonja tiefe Zuneigung sieht er nicht. Dafür beklagt er den Raubbau an der Natur, den Schwund des Waldes, ohne selbst noch – wie etwa Jean Pauls Schulmeisterlein Wuz – in naiver, pflanzenhafter Übereinstimmung mit der Natur zu leben. Astrow forstet den Wald planmäßig auf, trägt Planskizzen bei sich. Die vegetative Verbindung zur Natur hat er mittels der Ratio durchschnitten, als Vegetarier schreckt er halbherzig vor dem Tier in sich zurück. Den Durchschritt vom Natur- zum Kulturmenschen kann er nicht vollziehen. Prophetisch fast spricht er von einem neuen und besseren Leben, das einmal auf Erden sein wird, woran er selbst jedoch keinen Anteil hat. Scharfsinnig analysiert

¹³ Dafür liegt eine mustergültige Untersuchung vor: Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Literatur* (München 1963).

und kommentiert er die Stagnation der Gesellschaft, in der er lebt, spielt jedoch nach ihren Regeln mit. Damit nähert er sich, auch in seiner dramatischen Funktion, dem Räseneur der Boulevardkomödie an. Eine modernisierte Neuauflage dieser degenerierten Abkömmlinge von Shakespeares Narren, die wohl alles besser wissen, doch nichts besser machen, präsentiert Edward Albee in Gestalt seines kommunikations- und handlungsunfähigen Millionärs in „Alles im Garten“.

Titelfigur Wanja, der Astrow vergebens anfleht, ihm doch den Anfang eines neuen Lebens zu „soufflieren“, ist in Jelena, die junge Frau des Professors Serebriakow, verliebt. Gegenliebe steht so wenig zu befürchten, daß der Verdacht naheliegt, Wanja verhalte sich wie der Bruder der „Drei Schwestern“, der sich bei seinem schwerhörigen Diener deshalb ausspricht, *weil* der ihn kaum hören kann. Das Verhältnis Wanjas zu Serebriakow ähnelt in der Anlage dem des Clov zu Hamm in Becketts „Endspiel“. Serebriakow, ein Kauz-Popanz, auch in der Aufmachung dem Hamm vergleichbar, erreicht wie dieser durch den Rückzug in sein „Futteral“ eine negative Unberührbarkeit und dadurch vermeintliche Sicherheit¹⁴. Er verbraucht die Kraft und Intelligenz Wanjas ganz selbstverständlich, der seinerseits keine andere Verwendung dafür hatte als den Professor damit zu subventionieren und ihn stellvertretend sein Leben leben zu lassen. Die nicht treffenden Schüsse, die der enttäuschte Wanja auf den Professor abfeuert, beweisen daher nicht allein seine Ziellosigkeit, sondern das Fehlen eines Gegenspielers, somit die Unmöglichkeit eines Dialogs.

Ein anderer Schuß trifft: der des auch in Gegenwart anderer nur über sich selbst monologisierenden Kauzes Iwan Iwanowitsch Iwanow auf sich selbst. Das Stück „Iwanow“, von Tschechow als Studie eines ganz gewöhnlichen Menschen konzipiert, steht in der Tradition der russischen „toten Seelen“¹⁵, der von Müdigkeit und Erschöpfung gelähmten, von Selbstanalysen paralysierten, wurzel-, kraft-, lust- und hoffnungslosen, wie Wanja vom „scharfen Gefühl der Schande“ gejagten, ungläubigen und nichtsnutzigen Parasiten. Der unreflektierten, bei Puschkins Eugen Onegin z.B. sogar noch romantisch verbrämten Absonderung des Sonderlings, fügt Iwanow ein Neues und Wesentliches hinzu: er hat sich selbst im Spiegel gesehen und voll Verachtung und über die eigene Schwäche höhnend abgelehnt. Und das ist der Kern des Übels. Iwanow weiß, daß er sich „übernommen“ hat, so hochgeschraubte Erwartungen in sich setzte, daß er sie nicht erfüllen konnte. Angewidert von der Enttäuschung über sich selbst und abgestoßen von sich selbst, geplagt vom nagenden Schuldgefühl, dem Leben, das ihn unbefriedigt ließ, seinerseits etwas schuldig geblieben zu sein, unterwirft er sich der Last bleierner Gleichgültigkeit. „Ich bin zu träge, um über die Schwelle zu treten.“ Aus Angst, ein Schuldner zu werden, lehnt er jede menschliche Hilfe ab, wei-

¹⁴ „Der Mensch im Futteral“ ist eine Erzählung Tschechows, in der die Endspiel-Thematik vorweggenommen ist: dem Menschen im Futteral, einem Lehrer, ist nur Verbotenes klar und deutlich, Erlaubtes erfüllt ihn mit Zweifel und Unsicherheit („... ach, daß nur nichts daraus entstehe...“).

¹⁵ „Die toten Seelen“ (Titel eines Romans von Nikolaj Gogol) sind verstorbene Leibeigene, die der Schmarotzer Tschitschikow aufkauft und weiter verbucht, um Kapital aus ihnen zu schlagen.

gert sich also, einem anderen der mögliche Gegenspieler zu sein. Seine unbestimmte Schuld erfährt damit ihre Bestimmung. Als Produkt und Produzent einer mörderischen Autarkie-Ideologie („Jede Hilfe ist eine Demütigung“, schreibt Strindberg), ist er unfähig und unwillens, ins Kraftfeld menschlicher Beziehungen einzutreten und es zu verstärken. Sich absondernd, fällt er als Energiepotential aus. Konsequenterweise endet Iwanow durch Selbstmord, spektakulär und theatralisch vor aller Augen.

Der drohende Tod seiner Frau entlockt Iwanow keine Reaktion, das Mädchen Sascha, das ihn liebt, findet er deshalb „komisch“. Sie sind für ihn Randerscheinungen, „Episodenfiguren“. So nennt sich Jelena, die Frau des Serebriakow, die sich nixenhaft und substanzlos, im Gefühl der eigenen Überflüssigkeit, untätig und gelangweilt an der Krücke vermeintlicher Tugend durchs Leben schleppt. Die „Episodenfigur“ in verschiedenen Schattierungen ergänzt den Kauz im Nicht-Dasein. Zugeordnet aber ist ihm die Kinderfrau. Nur für die Kinderfrau Marina empfindet Astrow eine gewisse Zärtlichkeit, da sie seiner eigenen Pflegerin ähnelt. Nicht als Person. Denn sie ist keine. Sie ist der Hort der unbewegten und unbeweglichen Ruhe, ohne eigene Entwicklung, ohne eigenes Leben, alters- und geschlechtslos, falls überhaupt einem Glauben, dann einem archaischen Kinderglauben anheimgegeben, ausschließlich ums leibliche Wohl ihrer Pfleglinge besorgt, ordnungsliebend, für seelische Differenzierung und geistige Ansprüche unempfänglich, in diesem Sinn taubstumm. Auch sie ist kein Dialogpartner, soll es gar nicht sein. Mit der leiblichen Mutter ist die Kinderfrau, die Verkörperung rein biologischer Mutterfunktion, selten identisch, bei Tschchow kaum¹⁶.

Die ungeheuerliche Unmenschlichkeit des lieblos infantilisierenden Mutterinstinkts, der das Flüggewerden des schüchternen Jungen verhindern will und dadurch seelische Krüppel züchtet, zusammen mit der stupid-unterwürfigen Dienstwilligkeit einer unweiblichen Frau, spielt Ionescos Dienstmädchen Marie in der genannten „Unterrichtsstunde“ vor. Energisch wehrt Marie Annäherungen des Professors ab, ohrfeigt ihn dafür kräftig und behandelt ihn, der folgsam kläglich wimmert, wie ein lästiges Kleinkind: „Na, Sie kleines Mörderchen!“ Bereitwillig hilft sie ihm, die 40 Leichen der bisher ermordeten Schülerinnen zu beseitigen, läßt ebenso bereitwillig das nächste Opfer ein.

Käuze und Kinderfrauen, Muttersurrogate, hängen voneinander ab und bedingen sich gegenseitig. Käuze unter sich, nicht miteinander solidarisch, fallen sich zur Last. Episodenfiguren hängen mit niemandem zusammen, auch wenn sie das möchten (vgl. Sonja). Mangels dialektischer Spannung fällt der Dialog aus. Das wahre Drama findet statt, während Worte ohne Sinn und Gefühl ins Leere fallen, indem es ausfällt.

¹⁶ Der „Vater“ in Pirandellos berühmtem Stück „Sechs Personen suchen einen Autor“ sagt über die „Mutter“, seine Frau: „Sie ist vor allem eine Mutter, nicht eine Frau.“

Mami und Papi

„Aber, dachte ich mir, ich bin nicht verheiratet. Ich bin doch noch ein Kind. Man wird mich aber in demselben Augenblick verheiraten, nur um mir das Gegenteil zu beweisen . . . Gott sei Dank, meine Frau hat mir Vater und Mutter ersetzt“, sagt der Mann in „Die Stühle“, als er einmal von seiner Frau, seinem lieben „Schisserle“ spricht. Sie nennt sich ihrerseits die „Mutti“ ihres Ehemanns. Die Gefühle der beiden sind infantil, verkümmert. Ihre Sprache verrät sie. Läppisch ahmen sie die Kleinkindersprache nach: „Li lo lala, li lo lalää.“ Der Pegel ihrer vagen Empfindungen steigt und fällt mit den Schwankungen ihres zwischen Auto- und Homoerotik lavierenden „Verhältnisses“. Die zum Teil sogar gewollt ungenügende Polarisierung zwischen ihm und ihr entzieht dem Dialog die Möglichkeit, vollzogen zu werden. Denn beide Pole fehlen. Der Mann fühlt sich als „Waise“ im Leben und sucht in seiner Ehefrau einen Mutter-Ersatz, um kein Mann sein zu müssen – sie übernimmt die Mutter-Rolle, um keine Frau sein zu dürfen. Er, im Hauptberuf „Haus-Marschall“, verwaltet sein Amt überhaupt nicht. Sie tut, wie sie sagt, was sie kann. Und das ist nichts, weil er nichts tut. Beide sind bescheiden, haben entsagt, erwarten nichts mehr vom Leben, verhindern sich gegenseitig an Wachstum und Entfaltung, drücken sich auf immer niedrigere Entwicklungsstufen zurück. Aus Angst vor sich selbst und dem Unbekannten außerhalb ihres Turms krallen sie sich, einander ausbeutend, aneinander und schrumpfen, sich ausaugend, immer mehr voneinander weg. Mann und Frau enden durch „Doppelselbstmord“. Getrennt springen sie durch verschiedene Fenster hinaus ins verfaulte Wasser, ehe der taubstumme Redner des Mannes „Botschaft“ nicht verkündet.

In vielen seiner Stücke nimmt Ionesco das Thema von Strindbergs „Totentanz“ wieder auf, einem Ehedrama, das in der effektvollen, wenn auch etwas vergrößerten Bearbeitung Dürrenmatts als „Play Strindberg“ wohl auch im Sog des Erfolgs von Albees „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ wieder zu Bühnenruhm gelangte. Wie „Die Stühle“, so spielt auch Ionescos Stück „*Amédée oder Wie wird man ihn los*“ in der Strindbergischen Szenerie einer turmähnlichen Ehefestung, einer Art nach außen abgeschlossenen, lichtarmen Hungerturms für zwei. Das Stück „Totentanz“ kann noch (keinesfalls *nur*) als Kritik an der bisher geübten Form der Institution Ehe gelesen werden, auch als psychologische Studie eines verqueren Paares und als verallgemeinerter Sonderfall nur privaten Unglücks. Bei Ionesco aber erreicht die Teilnahme an einem tödlichen Totentanz – und d.h. am lebenslänglichen selbstmörderischen und mörderischen Versuch zweier Menschen, die auf verschiedenen Wellenlängen senden, nach einer Melodie zu tanzen – Ausmaß und Gewicht einer kosmischen Katastrophe.

„Amédée“ zeigt den Umschlag des leibhaftigen Nichts in die sichtbare positive Negation mit der in Ionescos Stücken oft fast makabren und aufdringlichen Symbolik: In der Atmosphäre vergifteter Stagnation, die das Zusammenleben von Amédée und Madeleine erzeugt, gedeihen nicht nur Giftpilze mitten im Zimmer. Ein Leichnam wächst in „geometrischer Progression“ vom Nebenzimmer her unaufhaltsam in den ohnehin

beschränkten Lebensraum der beiden hinein, drängt sie beiseite. Die Leiche ist stärker als die toten Seelen.

Sie verkörpert die mit jeder Sekunde anwachsende Schuld der beiden, die gemeinsam gemordete Zeit, das in stumpfer Bescheidenheit geduldig ertragene Nicht-Leben. Beide leiden an ihrer Schuld, die sie niederdrückt und die sie doch nicht fassen können. Nach ihren bürgerlichen Anstandsbegriffen sind sie ordentliche und brave, dem Zusammenkleben treu ergebene Leute. „Und in einem solchen Fall“, klagt Amédée fassungslos, „niemand, den man um Rat fragen könnte! . . .“

Die gegenseitige Mami- und Papi-Fixierung wird in diesem Stück nicht ausdrücklich angesprochen, dafür die seelische Konstellation dahinter und deren zwangsläufige Folgen stärker herausgearbeitet. Amédée, ein Schriftsteller, bar jeder Initiative, entschuldigt sich unentwegt für seine Existenz. Was er heute tun sollte, verschiebt er stets auf morgen. Selbst dann muß er noch dazu getrieben werden. Vom Universum glaubt er, daß es darauf warte, von ihm „gemacht“ zu werden. Er läßt es weiter warten. Weil Amédée auch nichts verdient, hat Madeleine neben der Hausarbeit noch für den Lebensunterhalt zu sorgen. Obwohl den ganzen Tag in Betrieb, tut auch sie im Grund nichts. Gereizt, ungeduldig und abweisend, unwillig dominierend, lehnt sie verächtlich das Mitleid ab, das er ihr anbietet. In bezug aufeinander sind beide seelisch steril, Eltern einer Leiche. Ihre „Gewohnheitsapokalypse“ (Ionesco) hat sie so abgestumpft, daß sie unfähig sind, wahre Furcht und echten Schrecken zu empfinden. Den rücksichtslos auf die Außentür zuwachsenden Leichnam betrachten sie eben als ihr Pech, als eine der vielen Ungerechtigkeiten des sogenannten Schicksals. Aber beide leben furchtsam wie „Gefangene“, um den Nachbarn ihre „Schande“ zu verheimlichen.

Häufig treten in Ionescos Stücken die Doppelgänger der dargestellten Figuren auf, die im gleichen Raum und doch auf anderer Darstellungsebene bis dahin unsichtbar gebliebene, verdrängte Eigenschaften erscheinen lassen. Amédée 2 und Madeleine 2 sprechen mit den „Stimmen leidender Tiere“. Madeleine 2, die verzweifelt um Hilfe schreit, stellt die thematische Verbindung her zur Martha in Albees „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“¹⁷. Beide Frauen, so sehr sie sich sonst unterscheiden, sind aus panischer Angst, allein und wehrlos in der Dunkelheit zu versinken, unweiblich aggressiv. Denn sie haben, wie Madeleine 2 sagt, kein Messer, um die Nacht zu schneiden.

Ursprünglich sollte Albees berühmtes und berüchtigtes Stück den Titel „Exorzismus“ erhalten. Obwohl nun nur der dritte und letzte Akt diesen Titel trägt, trifft er das ganze Stück. Wer oder was aber wird hier ausgetrieben? Das Zusammenleben des Mannes und der Frau in „Die Stühle“ produziert nichts, Amédée und Madeleine erzeugen eine Leiche, Albees Martha und George suchen ihr lebensgefährliches Gesellschaftsspiel mit der Existenz des imaginären Sohns Jimmy zu rechtfertigen. Das gegen-

¹⁷ Edward Albee, Stücke 1 (Frankfurt 1968). Die Übersetzung von Pinkas Braun ist oft und mit Recht angegriffen worden. Das Verdienst Brauns, Albee „entdeckt“ zu haben, sollte darüber nicht vergessen werden.

seitige einander Einrasten und Niederhalten nur auf der Vater- und Mutter-Funktion liefert hier die Genese der statisch adramatischen Situation, deren unfruchtbare Folgen mittels des Dramas exorziert werden sollen: Martha, 6 Jahre älter als George, ist die Tochter des Präsidenten jenes College, an dem ihr Mann Geschichte unterrichtet. Unter dem Einfluß und Eindruck ihres allmächtigen Vaters wuchs sie auf, von der Mutter ist kaum die Rede. Zwischen Martha und ihrem Vater besteht eine spürbare „Beziehung“. Mit seiner Unterstützung suchte Martha einen „Thronfolger“. Im Schatten ihres Vaters, der persönlich nicht auftritt, verschwindet jeder andere Mann. George erzählt, unaufgefordert und etwas aufdringlich, die Geschichte eines Jungen, der versehentlich seine Mutter erschoss und bei einem Unfall auch seinen Vater zugrunde richtete. Nach der faktischen Wahrheit dieser autobiographischen Erzählung zu fragen hat wenig Sinn. Diese Geschichte teilt Georges Selbsteinschätzung mit. Er fühlt sich blind schuldig und elternlos, als überflüssige „Waise“ wie Ionescos Amédée, als schäbiger Beinahe-Ödipus, dem nicht einmal die Rache der Götter droht. Auch George ist ein „Übergangener“ (Strindberg), einer, der sich übergehen läßt und, wie Amédée, das Universum nicht macht, sondern sich von ihm machen läßt, sich auch nicht auf die „Suche nach einer wesentlichen, vergessenen, unbenannten Realität“ (Ionesco) begibt, somit persönlich unwirklich bleibt. „Ich schwöre es dir“, sagt Martha, „wenn es dich gäbe, ich ließ’ mich von dir scheiden.“

An Stelle des zusammengebrochenen Patriarchats, dem Martha noch immer nachtrauert, trat nichts. So wird Martha, die einzige echte Heidin der ganzen Ostküste („Ich bin Mutter Erde, und ihr seid alle Versager!“), keine Atheistin, wie George schulmeisterlich berichtigt, zu einem grotesken Matriarchat gezwungen, in dessen Ausübung sie die Hosen anhat. Als Ersatz für das mangelnde persönliche Verhältnis zwischen ihnen (George gibt Martha zwar Alkohol zu trinken, so viel sie will, gibt ihr jedoch kein Feuer) führen beide ein gekonntes Streit-Spiel vor, sind einander, sich die Einsätze zuspierend, tatsächlich die besten „Begleiter“ (Ivan Nagel). In dem wilden Spiel, getrieben vom Verlangen, einander „unterzukriegen“, durch sado-masochistische Demütigungen den klaffenden Leerraum zu durchstoßen und Kontakt zu erzwingen, scheint Martha zunächst die Stärkere zu sein.

Der Form nach ist dieses Austreibungs-Stück ein klassisches „aristotelisches“ Drama, vorbildlich in drei Akte eingeteilt. Korrekt werden die drei Einheiten gewahrt, die Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung. Das Bühnenbild ändert sich nicht. Die Idealspieldauer von etwa zweieinhalb Stunden ist mit der Handlungsdauer identisch. Die einheitliche Handlung wird durch den Dialog, *nur* durch den Dialog vorangetrieben – bis die Nicht-Handlung durch den Dialog ausgetrieben ist. Den harten Realismus, die sogar naturalistische Glaubwürdigkeit dieses auf seine Explosion hinzielenden überhitzten Exhibitionismus zweier Nicht-Paare erreicht Albee, indem er seine Akteure konzentriert saufen läßt, was sie zur Zeit der Austreibung schon etwa neun Stunden lang getan haben. Entwaffnet und erniedrigt von Marthas erbarmungslosen Attacken, greift George schließlich zum Messer des Worts und tötet den illusionären Sohn, opfert

ihn der Wirklichkeit. Allein dieser „Sohn“, die Illusion (die mit einem Schock wirklicher Kinder nichts zu tun hat), bot Martha und George die Möglichkeit, ihren „Dialog“ in der bisherigen Form fortzusetzen.

Während der stufenweisen Austreibung wechselt die kunstvolle Wechselrede, die beide viele Jahre lang einübten, zur Parallel-Rede. Beide reden gleichzeitig, um sich nicht hören zu müssen. Den frenetischen Zweikampf mit Worten gewinnt George. Er spricht Martha nicht mehr mit dem Kinderreim „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ nieder. Statt dessen rezitiert er den Traktus aus der Allerseelenmesse und dann, gleichzeitig mit Marthas Worterguß, das Tumbagebet. Mit dem „Requiescat in pace...“ klingt die Zeremonie aus. Georges Totengesang gilt den anwesenden lebenden Toten, nicht dem „Sohn“, den es nie gab. In der großen Stille nach der turbulenten Hektik zerstreut die Illusion vom Sohn. Nach deren Austreibung gestehen sich George und Martha ihre (seelische) Unfruchtbarkeit ein. Martha bekennt ihre Angst offen.

Mit diesem entsetzlichen Stück hat Albee den Reigen der Totentänze zum Stillstand gebracht. Das Ende seines Schauspiels ist weder positiv noch negativ. Haarscharf zielt es auf die Grenzlinie zwischen Ende vom Anfang und Anfang vom Ende und trifft sie auch. Mehr kann es nicht leisten. Denn es ist, wie erwähnt, ein „klassisches“ Stück, das Raum und Zeit als statische Größen anwendet. Unter dieser Voraussetzung sind Martha und George Schachfiguren auf einem geometrisch ausmeßbaren Spielfeld. Ihr Spiel ist nun zu Ende. Keiner mehr ist am Zug. Keiner zieht und keiner wird gezogen. Wenn das Spiel weitergeführt werden soll, dann für beide, einzeln oder zusammen, auf einer anderen Ebene, die für das „klassische“ Stück nicht mehr ausdrückbar ist.

Auch das Ehepaar Washington hieß George und Martha, worauf des öfteren hingewiesen worden ist. Die sozialkritische Spitze des Werks zielt allerdings nicht auf Mr. und Mrs. Washington persönlich. Albees scharfer Angriff auf den American Way of Life und dessen Tradition als konkrete Zielscheibe für das, was er den allzu starren westlichen Sittenkodex nennt, manifestiert sich noch deutlicher in dem zweiten Un-Paar des Stücks. Der gutaussehende „Zuchtbulle“ Nick, Biologe von Beruf, der seine Ähnlichkeit mit Albees Entwurf eines gleichsam einem Reklameplakat entstiegenden keimfreien und herzlosen Ideal-Amerikaners in „Der amerikanische Traum“ nicht verleugnen kann, und die alberne, aber reiche Göre Putzi sind als Ehepaar ein unseliges Produkt des Heiratszwangs, nicht nur Ionescos spezifischem Alptraum¹⁸.

Das eigentliche Anliegen dieser intravenösen Methode der Gesellschaftskritik wird klar: es ist die Kritik der Preisgabe an die „Vernichtung“, die Strindberg als ein Erstickten und Erlöschen des „göttlichen Funkens“ unmißverständlich vom Tod als Weg zur Auferstehung unterscheidet. Menschen, die sich – mehr einem anonymen Zwang gehorchend als aus bösem Willen – gegenseitig „vernichten“, fallen nicht nur, wie es

¹⁸ In „Jakob oder Der Gehorsam“ – eine „naturalistische Komödie“ – besteht ein junger Mann, um nicht verheiratet zu werden, auf einer Braut mit drei Nasen. Er bekommt sie und heiratet sie auch, weil sie so „reich“ ist, eine neunfingrige Hand zu haben.

von George und Martha heißt, auf der Stufenleiter der Evolution zurück, sie fallen als produktive Sozialpartner im Gefüge der Gesellschaft aus. Amédée z.B., der in den fünfzehn Jahren seines Zusammenlebens mit Madeleine nicht über den zweiten Satz seines geplanten Werks hinausgekommen ist, weigert sich sogar, vom Briefträger einen deutlich adressierten Brief anzunehmen. Mehr noch – die Giftpilze, die bei ihnen gedeihen, brandmarken sie als Infektionsherd.

Ping-Pong

Im zuerst entworfenen zwölften und letzten Bild seines Stücks „Ping-Pong“ bringt *Arthur Adamov* zwei weißhaarige, siebzugjährige Greise auf die Bühne, verbürgerlicht der eine, asozial geblieben der andere. Beide Freunde spielen miteinander Ping-Pong. Das taten sie schon ihr Leben lang. Warfen sich den Ball zu, stritten sich um die Spielregeln, die Ausführungsbestimmungen, die Größe der Spielfläche, die Beschaffenheit der Schläger; gaben Taten vor, indem sie an der Apparatur herumhantierten, mit der sie den „zwischenmenschlichen“ Raum verstopften. Nun, als altgewordene, aber nicht gereifte Männer, bauen sie, gereizt und angewidert, die Apparaturen ab. Kraftlos springen sie dem Ball nach, wollen ihn mit bloßen Händen erhaschen. „Nun ja, weißt du, in Wahrheit...“ sagt Victor noch, ehe er, von der ungewohnten Anstrengung überfordert, zusammensackt. Was in Wahrheit aber? „– (das Herz?)“ fügt Adamov scheinbar beiläufig hinzu.

Die anderen elf Bilder vorher schildern der Freunde Arthur und Victor undurchschaubare Machenschaften mit einem mächtigen, polypenhaft über der Welt der beiden lastenden und sie an sich saugenden, obskuren und korrupten „Konsortium“ und dessen ebenfalls obskuren und korrupten Agenten. Die Geschäfte drehen sich um Spielautomaten, die das Konsortium herstellen und verbreiten läßt. Das Mädchen Annette, das sich „gleichberechtigt“ als Spielpartnerin in dieser von Apparaten beherrschten Welt zu betätigen versucht, wird selbst zum Spielgegenstand, zum Ping-Pong-Ball.

Diese realen Apparate, Spielautomaten in diesem Fall, stehen zeichenhaft für jede Art der Versachlichung menschlicher Beziehungen, für die emotionsfreie Bezugnahme auf die Sache, die dem sachdienenden Menschen dann Prestige verleihen soll, da er keinen Wert hat. Das kann die Sprache als bloßes Sach-Informationsmittel, als Fach-Kauderwelsch sein, das Einhalten von und Festhalten an Spielregeln um der Regeln und der Ordnung willen, die Arbeit um der Arbeit wie die Pflicht um der Pflicht willen, die Aktion als Aktion genauso wie Georges und Marthas nicht-existenter „Sohn“ oder der Dialog als unmenschlich versachlichtes Ding an sich. Warum dann nicht auch Blumentöpfe?

Immer dann, wenn ein Zwischenschießel den Leerraum zwischen Menschen ausfüllen und eine Sache deren fehlende Beziehung verdecken und zugleich rechtfertigen soll, wird die Sache übermächtig wie der Leichnam in „Amédée oder Wie wird man ihn

los?“. Hier ist der Ort, um auf Ionescos „Requisiten-Ballett“ einzugehen, auf das Lebendigwerden und In-Bewegung-Geraten der Dinge auf der Bühne. Die Requisiten führen eine Energie-Ableitung bildlich vor Augen, einen klaren Sieg der versachlichten und d.h. hier getöteten Materie über den versachlichenden Geist. Auf diese Weise bringen auch Mann und Frau in dem Stück „Die Stühle“ sich selber um: jeder sieht in sich und dem anderen eine Art Vorrichtung, Leistungsnachweise zu erbringen. „... sprich von meiner Gefährtin“, schluchzt der Alte, ehe er aus dem Fenster springt, „... was sie für wunderbare Pfannkuchen buk, was sie für Hasenpfeffer kochte...“ Und Becketts zu Lebzeiten ihres Gefährten verwitwete Winnie (in „Glückliche Tage“) plappert, als der lebend entschlafene Willie sich ihr noch einmal, fein ausstaffiert, zu nähern versucht: „Hast du es auf mich abgesehen, Willie... oder auf etwas anderes?“

Becketts Seelenaufriß „Glückliche Tage“ spielt hinter der raumzeitlich faßbaren Szenerie der Totentänze, jenseits der Welt der Käuze und Kinderfrauen. Winnie, eine Frau um die Fünfzig, fürchtet nicht mehr im Ionesco-Schlamm zu versinken, hofft nicht mehr auf eine bergende und verbergende Ionesco-Mauer, versucht nicht unsichtbare Gäste anzureden, putzt keine Giftpilze weg, starrt keine Leiche an, versucht nicht einmal mehr ein Streit-Spiel aufzuführen. Winnie ist bis zur Taille in einem Hügel eingemauert (eine Situation, die, nach C.G. Jung, auf ein gestörtes Verhältnis zur Mutter hinweist). So gut es geht, wiegt sie sich dabei gelegentlich im Takt der aus der Spieldose ertönenden Musik von Franz Léhars Operette „Die Lustige Witwe“. Sonst redet sie und *redet* weiter, da sie, wie sie sagt, nicht *weitermachen* kann. Willie liegt rechts hinter ihr, vom Hügel verdeckt, und schläft meistens. Keiner befindet sich im Blickfeld des anderen. Über Winnies Monolog, auf den Willie *reagiert*, aber nicht *antwortet*, legt sich das Licht greller, versengender Sonne, die Stimmung des unwiederbringlich und hoffnungslos verlorenen Paradieses, des ohne schützenden Schatten zur „Flamme höllischen Lichts“ verbrannten „heilig Licht“. „Fürchte nicht mehr der Sonne Glut!“ zitiert die konfuse Winnie ausnahmsweise richtig aus dem durcheinander geratenen Vorrat ihrer „wundervollen Zeilen“. Das Zitat stammt aus Shakespeares Drama „Cymbeline“ (IV, 2), als dessen direkte oder indirekte Quelle wohl die neunte Novelle des zweiten Tags aus Boccaccios „Decamerone“ anzusehen ist. Es ist die erste Zeile einer bewegend Totenklage, die Imogens Brüder singen, als sie ihre Schwester tot glauben¹⁹. Winnies Willie bestätigt wütend: „Fürchte nicht mehr!“, als sie von ihm wissen will, was eigentlich noch zu fürchten sei.

In diesem Stück gibt es keinen Ping-Pong-Gegenstand mehr. Es fragt nicht mehr nach irgendeinem Etwas, das Winnies und Willies Zusammenleben hätte hervorbringen sollen oder können. Das Stück gestaltet ein Ohne, das Winnie vergebens mit Worten auszufüllen versucht, doch mit ihren Worten aufreißt: von den „vielen Gnaden“, den „großen Gnaden“, den „wundervollen Gnaden“ redet Winnie immer dann, wenn ein

¹⁹ Zur Anspielung auf John Miltons „Paradise Lost“ (1667) und Shakespeares „Cymbeline“ vgl. Ruby Cohn, Samuel Beckett, *The Comic Gamut* (New Brunswick, New Jersey, 1962) 255.

Etwas ausfällt, sei es die Migräne, und das Ohne deutlich wird. „Oh, ich weiß“, sagt Winnie wieder nach vorne, als sie sich leiernd für Willies Auskunft über das Fürchten bedankt hat, „wenn zwei versammelt sind – *sie stocket* – in dieser Weise – *normal* – folgt daraus nicht, daß weil man den andern sieht man auch vom andern gesehen wird, das Leben hat mich das gelehrt . . . auch das. *Pause*. Ja, das Leben, nehme ich an, es gibt kein anderes Wort.“

Keiner der genannten Autoren behandelt in einem der scheinbar amoralischen Stücke Probleme äußerlich anwendbarer Seelenhygiene. Lang schon gibt die Dichtung Kunde davon, wie stark und in welchen Tiefen Schichten der menschlichen Seele in Bewegung geraten sind. Dort unten hilft Hygiene nicht mehr. Gemäß seiner Aufgabe stellt das moderne Drama hartnäckig die Frage nach einer menschlichen Seelenökonomie, stellt die von außen gesehen vielleicht zweckmäßig erscheinende stabilisierte Harmonie geschlossener Monaden als Muster menschlichen Zusammenlebens in Frage, unterscheidet unzweideutig zwischen Opfer und Defizit, beklagt die Vergeudung der Kraft menschlicher Gefühle als jeweils neuen Sieg der „Vernichtung“: „Da haben Sie mein Leben und meine Liebe. Wohin soll ich beide tun? Was soll ich damit beginnen? Mein Gefühl geht umsonst unter, gleich einem Sonnenstrahl, der in die Grube geraten ist, und auch ich gehe unter“, sagt Tschechows Wanja zu Jelena, die ihn nicht hören kann. Und Winnie beginnt den einen ihrer „glücklichen“ Tage noch mit dem Anruf: „Um Jesu Christi willen Amen.“ Als sie am nächsten Tag bis zum Hals in den Hügel eingesunken ist, unterläßt sie auch das. Mit gutem Grund. Schon den Tag vorher, die vielen Tage vorher, als Winnie alterte und sank, sagte sie nicht, was eigentlich „um Jesu Christi willen“ geschehen solle. Sie kann es gar nicht sagen können. Zwischen Winnie und Willie ereignete sich nicht etwa das Nichts, sondern bloß nichts, so daß Winnies keinesfalls nur rhetorisch angesprochene „Gnaden“ verwirkt wären, nichts bewirken könnten und auch zunichte gemacht würden. Nichts aber ist zu wenig, um eine Anrufung zu rechtfertigen, und es ist viel zuviel, um allein dadurch getilgt zu werden. Das Gewicht des Haufens der geist- und lieblosen, also nichtigen Augenblicke (in denen Winnie versinkt), erstickt mit dem Leben und der Liebe auch den Glauben und die Hoffnung, hier und jetzt und für immer.

Wie Winnie haben auch die anderen vorgestellten Figuren begonnen sich zu „fragen“ – allerdings ohne zu ahnen wonach. Wie Winnie sprechen und agieren sie noch im „alten Stil“, gehen fragend und klagend daran zugrunde, ohne einen neuen zu suchen. Davon haben sie nie etwas gehört.