

Carl-Friedrich Geyer

Ist das absurde Theater tot?

Edward Albees Stück „Der Amerikanische Traum“

Die Negation im Absurden

„Man kann es wenden wie man will, ganz leise und langsam ist das absurde Theater gestorben, ganz ohne Späße, ohne den Donner, den man so sehr auf der Bühne heimisch meinte. Der Abschied ist ein Eingeständnis. Die Welt hat sich nicht geändert, seit man gegen sie anschreibt. Sein Thema kennt keine Wandlung, es läßt auch den Platz nicht für ein neues. Das erschöpft.“¹

Trotz dieser negativen Kritik scheint das Kunstschaffen des Theaters immer noch das des absurden zu sein. Theater als Drama im eigentlichen Sinn des Worts – etwas von Bedeutung tun – hat zweierlei zum Ausdruck zu bringen, sein eigenes Tun und dessen Rechtfertigung sowie das diesem Tun immanente Handeln des Menschen in effigie auf der Bühne. Dieses Handeln des Menschen wird nach heute herrschender philosophischer Meinung – hier begegnen sich auch der Pluralismus westlicher Prägung, vorherrschend repräsentiert durch einen Existenzialismus, der mehr Lebensgefühl als Philosophie ist, und der Monismus des Ostens, der ein Wirklichkeitsverständnis unter marxistischen Aspekten entwickelt hat, das vom individualistischen Menschenbild des Westens immer mehr abgerückt ist – weitgehend von der Befriedigung zeitlich bestimmter Bedürfnisse bestimmt, deren letztes und wichtigstes die Verwirklichung des eigenen Entwurfs ist. Diese Verwirklichung kann man nicht einfach als Individualismus und Egoismus disqualifizieren; auch gewisse monistische Spielarten des Marxismus schwenken immer mehr auf dieses Konzept der Deutung menschlichen Wollens ein; es sei hier nur erinnert an Gestalten wie H. Marcuse, E. Bloch, Z. Tordai. Dieses Konzept mit den je zur Verfügung stehenden Kunstmitteln darzustellen ist die Aufgabe des Theaters. Läßt sich nun der Beweis erbringen, daß das, was sich im Handeln des Menschen ausdrückt, eine Absurdität ist, so kann man eo ipso von einem absurden Theater sprechen, obwohl dieser Spielart von „Theater heute“ damit noch keine künstlerischen oder ästhetischen Maßstäbe gesetzt sind, wiewohl hier bereits Ansätze zu deren Erhellung sichtbar werden. Gibt es jedoch ein absurdes Theater, wie kann es dann Kunst geben, oder ist nur die Theaterimmanenz absurd, das Theater als solches aber abstinert, mit anderen Worten, können die Begriffe Kunst und Absurdität zur Kongruenz gebracht werden? Es geht also darum, die Absurdität des menschlichen

¹ „Vorwärts“ 30. 7. 70, S. 4 (gekürzt). – Albees Stück wird zitiert nach der Ausgabe in: Theater im S. Fischer-Verlag, Bd. 1 (Frankfurt 1962).

Handelns an sich zu beweisen sowie einen dem absurden Theater adäquaten Kunstbegriff zu finden.

Zunächst gilt es, festzustellen, daß Kunst etwas ist, das sich prinzipiell von rationalem und logischem Denken unterscheidet. Sie hat einen eigenen Erkenntniswert, indem in ihr die Welt zur transparenten Verwirklichung des Subjekts umgeformt werden soll. Natur ist also nicht Verständnis und Begriff, sondern Rohstoff und hört somit auf, das ganz andere zu sein, sie wird zum Feld der sich im menschlichen Leben verwirklichenden Vernunft. So wird in der Kunst die Härte der Ratio mit dem Glück der Sinnlichkeit verbunden bzw. konfrontiert. So sucht sie das „Walten der Nähe“ und den „Weltbezug des Menschen“. Wie sich dieser Bezug konkretisiert, so ist die Kunst. Der Nachweis eines absurden Menschen in einer sinnentleerten Welt rechtfertigt bereits eine absurde Kunst. Als solche ist Kunst Hieroglyphenschrift, die im individuellen Denken umtransponiert werden muß.

In einer Zeit, in der alles Kulturschaffen fragwürdig geworden ist und in der man philosophische Systeme nur noch aus der Geschichte kennt, erscheint es als die eigentliche Aufgabe des Menschen, trotz allem technischen Fortschritt seine Begrenzung zu erfassen, und zwar in der Hinsicht zu erfassen, daß er sich in sie einfindet, aus ihr heraus seine Existenz bestimmt und erweitert. Die Kenntnisnahme der Begrenzung muß deren schrittweise Erweiterung zur Folge haben. Man kann daher sagen, daß die konkrete, schöpferische Bestimmung des Menschen darin liegt, seine Lebenslage zu resorbieren. Kunst als schöpferische Tätigkeit besteht in der Resorption eigenen Lebens. Die Qualität dieses Lebens prägt Begriff und Inhalt der Kunst. Läßt sich hier etwas Absurdes erkennen, nur in Ansätzen? Die Klärung dieser Frage ist vor allem ein Verdienst des französischen Existentialismus, dessen Verneinung des Daseinssinns derart gewaltsam ist, daß man sich fragen muß, ob wir es hier nicht mit einer besonders verzweifelten Art von Romantik zu tun haben, möglich geworden durch die Erschütterungen der letzten Jahrzehnte, denen wir auch das absurde Theater verdanken, das in einer gewissen Genealogie zur Romantik erscheint. Die Romantik hat in die Revolte geführt, und eine nähere Untersuchung der Revolte bringt ohne Zweifel romantisches Gedankengut zutage.

„Der Revoltierende nimmt sich dann einige Vorteile heraus. Der Mord ist ohne Zweifel seiner selbst wegen nicht angeraten. Aber er ist im Innern des für den Romantiker höchsten Wertes eingeschlossen: Der Raserei.“² Diese Raserei hat in ihrem Gefolge die „Große Weigerung“, denn „ob ritualisiert oder nicht, enthält Kunst die Rationalität der Negation. In ihren fortgeschrittenen Positionen ist sie die große Weigerung – der Protest gegen das, was ist.“³ Diese große Weigerung ist die Überwindung des psychologischen Theaters oder, wenn man so will, sein Zerfließen in Absurdität und Surrealismus. Dieses keineswegs nur negativ aufzufassende Zerfließen läßt sich

² A. Camus, *Der Mensch in der Revolte* (Hamburg 1969) 43.

³ H. Marcuse, *Der eindimensionale Mensch* (Neuwied 1967) 83.

seit Strindbergs realistisch-psychologischen Dramen durch die folgenden Epochen hindurch verfolgen, hat doch der Amerikaner E. Albee (geb. 1928), dessen „Amerikanischer Traum“ uns hier dazu dienen soll, näheren Aufschluß über einige Inhalte absurden Theaters zu erhalten, sein „Ausgesetztsein“ Beckett gegenüber nicht verschwiegen, der mehr oder weniger stark von Strindberg angeregt ist⁴. Ohne Zweifel liegen die Kulminationspunkte von Surrealismus und absurdem Theater in den vordergründig-sinnlosen Dialogen der Stücke von Beckett und Ionesco, Audiberti und Adamov; aber auch in Albees Stücken „Wer hat Angst vor Virginia Woolf“ und „Der Amerikanische Traum“ finden wir Formen exemplarischen absurden Theaters. Was bei all diesen Stücken in die Augen fällt, ist die vollkommene Dialogunfähigkeit der Personen⁵.

Hinzu kommt eine Gesellschaftskritik, grundverschieden von der des epischen Theaters Brechts; denn hier ergeht kein Appell zur Veränderung der Verhältnisse, sondern der Zuschauer soll die ganze absurde Situation der Handlung, der Welt, seiner selbst erfahren, darin mit eingeschlossen die Unmöglichkeit einer Änderung. Die absurde Situation wird dem Zuschauer ad oculos demonstriert. Diese Demonstration besteht für Albee darin, daß er dem Zuschauer das Elaborat „Mensch“ vor Augen führt, das der Phantasie phantasieloser Werbemanager und Fernsehproduzenten entstieg ist und als Alptraum auf der menschlichen Gesellschaft lastet. Dieser Homunculus erfüllt mit seiner Lächerlichkeit und seinem sinnlosen Gerede das Geschehen auf der Bühne. Absurdes Theater beschreibt ein absurdes Leben und ist so eigentlich ein erschreckender Realismus. Daher ist der Ansatz des Eingangszitats schon falsch, denn hier wird keineswegs gegen die Welt angeschrieben; dadurch, daß diese Welt beschrieben wird, wird sie auch schon negiert. Wie bei primitiven Völkern die Darstellung des Tabu schon dessen Tötung vorwegnehmen kann, so ist die Darstellung auf der Bühne bereits die konkrete Negation der Theaterimmanenz.

Die Rolle des Schauspielers im neuen Theater kann auch nicht mehr diejenige sein, die er in der „moralischen Veranstaltung“ (Schiller), der Theaterkonzeption der Klassik, spielte. Die Wirklichkeit der Absurdität absurden Theaters muß ihre Inhalte am Schauspieler selbst demonstrieren, und zwar mehr oder weniger unabhängig vom vorgegebenen Text. Indem der Schauspieler nämlich die jeweilige Rolle übernimmt, spielt er nebenher immer seine eigene, seine Wirklichkeit, oft mehr oder weniger konform mit derjenigen der absurden Handlung. „Er ist verurteilt, den anderen darzustellen, d. h. nicht der andere und nicht er selbst zu sein. Sein Leben geht unerbittlich der Echtheit verlustig und verwandelt sich in bloße Darstellung oder Vortäuschung eines fremden Daseins. Der Überfluß der Mittel, die er zu verwalten hat, erlaubt ihm nicht, sein eigenes Schicksal zu erfüllen, sein Leben verkümmert.“⁶ Diese Parallele

⁴ Vgl. dazu F. Maierhöfer, Der verstummte Dialog. Probleme des modernen Dramas, in dieser Zschr. 186 (1970) 93–108.

⁵ An Interview with E. Albee, in: American Newsletter for Teachers of English in Germany (Stuttgart 1969) 24 ff.

⁶ Ortega y Gasset, Der Aufstand der Massen (Stuttgart 1965) 160.

Massenmensch-Schauspieler – denn Objekt der absurden Situation ist, wenn auch noch so versteckt, stets der Massenmensch – führt beim absurden Theater notwendig zur gespiegelten Selbstdarstellung des Schauspielers.

Indem der Schauspieler so sein eigenes Schicksal darstellt, geht er der Selbstverwirklichung verlustig, da er sich ständig selbst wiederholt. Das Leben und Tun des Schauspielers ist also in doppelter Weise die Absurdität *par excellence*: Die stetige Wiederholung der eigenen Sinnlosigkeit auf der Bühne, der flüchtige Ruhm, die schon fast zwanghafte Darstellung des anderen und trotzdem die Unmöglichkeit, aus seiner Situation herauszukommen, dazu das eigene Sein als perennierendes Sein für andere, das ist das Maß der vollen Absurdität. Mit Recht gilt, was A. Camus über diese Situation sagt: „Ist es erstaunlich, daß ein flüchtiger Ruhm auf die vergänglichen Schöpfungen der Kunst gegründet ist? Drei Stunden stehen dem Schauspieler zur Verfügung, um Jago, Alceste, Phädra oder Gloucester zu sein. In dieser kurzen Spanne läßt er sie auf fünfzig Quadratmetern Bretterboden erstehn oder sterben. Nie sonst ist das Absurde so treffend und so ausführlich dargestellt worden. Die wundersamen Lebensläufe, diese einzigartigen und vollständigen Schicksale, die in wenigen Stunden zwischen drei Wänden ansteigen und sich erfüllen – welcher gedrängte Abriß könnte mehr enthüllen?“⁷

Aus dieser Situation heraus muß dem Schauspieler der Entwurf seines eigenen Lebens unwichtig werden; Person wird Narr auf der Bühne, bleibt aber Person, Person als Synonym für Maske. So muß die Funktion des Schauspielers im absurden Theater eine ganz andere sein als im klassischen Drama. Aus dem Schauspieler wird der geniale Argwöhner, dessen Sein zur Clownerie wird.

Erheblicher Widerspruch gegen diese Deutung schauspielerischer Existenz heute ist zu erwarten. „Wenn die sogenannte schöpferische Natur die Bedeutung des einzelnen aufgibt, ist sie verloren. Gerade darin liegt ja ihre Bestimmung: daß sie sich mit dem einzelnen abgibt, mit dem sich niemand beschäftigt, daß sie ihn als diesen und keinen anderen zu ergründen versucht.“⁸ Das gleiche gilt *mutatis mutandis* für den, der heute von Berufs wegen Literatur darzustellen hat: der einzelne wird von der anonymen Masse aufgesaugt; das Schauspielersein ist ein zeitweiliges Auftauchen aus der Masse, um gewisse, oft unreflektierte Bewußtseinsinhalte, die die eigene Situation darstellen, einem mehr oder weniger aufgeschlossenen Publikum zu vermitteln und anschließend wieder in der Masse unterzutauchen. Um den einzelnen geht es dabei überhaupt nicht.

Absurdes Theater als Demaskierung mit Darstellern, die maskiert ihre eigene und der Zuschauer Demaskierung darstellen, dazu Demaskierung am Zuschauer, der sich keineswegs demaskiert fühlt, sondern höchstens etwas befremdet den Saal verläßt – welche Situation könnte absurder sein?

⁷ A. Camus, *Der Mythos von Sisyphos* (Hamburg 1969) 68.

⁸ H. Piontek, *Binnenraum und Außenwelt*, in: *Publik 1/2* (1971) 21.

Täuschung – Selbsttäuschung – Enttäuschung

Pappi: Oh! ja... ja...

Mammi: Paß doch auf!

Pappi: Ich passe auf, Mammi.

Mammi: Das möchte ich dir auch geraten haben.

Pappi: Nein, wirklich, ich paß schon auf.

Mammi: Gut, Pappi, hör zu.

Pappi: Ich höre, Mammi.

Mammi: Aber ganz sicher.

Pappi: Ja... ja, ganz sicher. Ich bin ganz Ohr.

Dieses gegenseitige Hin und Her bissiger und dummer Phrasen zwischen den „handelnden“ Personen, diese geheuchelte und ausgehöhlt-konventionelle Art zeigen schon die eigentliche Situation in Albees Stück „Der amerikanische Traum“: Das sinnlose Sich-an-etwas-Klammern, um nicht selbst sein zu müssen.

Nach einem Wort von G. Penzoldt wird im absurden Theater die erzählbare Handlung entbehrlich oder immerhin entwertet und ihrer geschickbeladenen Funktion beraubt. Es gebe keinen dramatischen Fortgang, allenfalls einen theatralischen Vorgang. So wird es schwer, in diesem Stück einen Fortgang der Handlung, ja eine Handlung überhaupt aufzeigen zu wollen. Vordergründig gesehen handelt es sich um belanglose Gespräche zwischen drei Personen, zu denen noch eine vierte hinzukommt, die dem Gerede jedoch keine Wendung gibt. Die drei Personen haben auf die vierte mit einer vagen Hoffnung gewartet, einer getäuschten Hoffnung, wie sich herausstellen wird. Man redet, nicht gerade über das Wetter, aber doch über ähnliche Belanglosigkeiten. Eifrig ist man darauf bedacht, durch törichtes und hohles Gerede an einer Fassade mitzubauen, die den einen vor dem anderen verbergen soll. Jeder der Sätze, die über die „Handlung“ fallen, müßte eigentlich mit „Man“ begonnen werden, dieser Allerweltsfloskel, die nach Heidegger das Niemand, die Anonymität ist, welcher das Dasein sich ausgeliefert hat, und die das Sein der Alltäglichkeit vorschreibt. Dieses „Man“ ist die eigentliche Fassade, die abgestorbene Gefühle belebt, um lebende Gefühle totzuschweigen. „Ich versuche schon seit zwei Wochen, jemand für die undichte Stelle auf dem Örtchen zu kriegen. Völlig sinnlos!“ Völlig sinnlos ist die ganze Situation, in die zum Schluß der „Amerikanische Traum“ hineinplatzt, von dem es in den Regieanweisungen heißt, daß er sich im Lauf des Stücks selber beschreibt. Das geschieht in der Tat, und das macht, wenn es so etwas wie Handlung in diesem Stück gibt, die ganze Handlung aus, die Handlung dieses theatralischen Vorgangs, der zur Groteske wird. Um diesen Traum zu beschreiben, werden speziell amerikanische Klischees in Szene gesetzt:

Mammi: Oh, Pappi weiß das. Sein ganzes Leben lang wollte Pappi immer Senator der Vereinigten Staaten werden, aber jetzt... jetzt hat er sich's anders überlegt: für den Rest seines Lebens wünscht sich Pappi, Gouverneur zu werden... er hätte dann nicht so einen weiten Weg nach Hause.

Derartige Wunschträume, oder der Bruder von Mrs. Barker, „Sinnbild des ehelichen Lebens seines Landes“, der „deswegen sogar schon in psychiatrischen Zeitschriften lo-

bend erwähnt wurde“, Oma mit „ihrem Rückgrat aus Kaugummi“, „Zerrbild der Klage auf zwei Beinen“, sie alle sind mehr oder weniger Typen des amerikanischen Traums, sie alle produzieren den dummen, aber schönen Traumboy, selbstverständlich in Blue Jeans und einem Unterhemd mit kurzen Ärmeln, der am Ende des Stücks oder am Anfang der Groteske in das Geschehen hineinstolpert.

Junger Mann: Ja, nicht übel, hm? Offen, sauber, Typ Bauernjunge aus'm mittleren Westen ... fast aufreizend hübsch ... auf typisch amerikanische Weise. Gutes Profil, Stupsnase, ehrliche Augen, bezauberndes Lächeln ...

Oma: Junge, weißt du, was du bist? Du bist der amerikanische Traum, das bist du. Wer etwas anderes behauptet, weiß nicht, was er sagt. Du ... du bist der amerikanische Traum.

Der amerikanische Traum beschreibt sich auch durch die verpaßten Gelegenheiten, die bei allen möglichen Anlässen hervorgekehrt werden.

Oma: Du hättest Pappi bitten können, mir ein kleines Geschäft einzurichten, ein Pelzgeschäft, zum Beispiel ... Oder ... oder ich hätte Sängerin werden können ... Ja! Warum nicht? Aber du? Du was tun für mich? Nein! Du wolltest mich bei dir haben, um bei mir zu schlafen, wenn Pappi zudringlich wurde. Aber jetzt ist das nicht mehr so wichtig, weil Pappi gar nicht mehr zudringlich werden will – was ich ihm, weiß Gott, nicht übel nehme. Lieber würdest du mit mir schlafen, was Pappi?

Hier zeigt sich, daß die „Mystik des ‚American Dream‘“, die allein zu dem Zweck am Leben erhalten wurde, um untragbare gesellschaftliche Zustände zu verschleiern, in dem Maß zurückgedrängt wird, in dem diese Mißstände zum Vorschein kommen⁹. Alles entartet in diesem Alltag zur Prostitution. Das Zusammenleben regelt sich nach der Formel: Do, ut des. Wird diese Regel einmal nicht eingehalten, treten sofort Mißgunst und Streit auf den Plan.

Oma: Du brauchst mir keine Komplimente zu machen ... nach allem, was du gesagt hast ... wie ich stundenlang jammere ... und stöhne ... und wimmere.

Mammi: Die alte Leier!

Oft verblüffend umschrieben, tritt die Dialogunfähigkeit hervor:

Oma: Bitte erwarte keine Antwort von mir. Alte Leute reden leicht unanständig.

Die Reden, die hier geführt werden, sind in der Tat unanständig, weil in dieser Umgebung jedes Gespräch zur Exhibition wird. Das Sichöffnen für den anderen wird zur obszönen Zurschaustellung. Die Vertauschung der Wünsche und Ziele durch irrealen Phantasien macht deutlich, daß man sich, trotz streberischen Getues, mit einer Mittelmäßigkeit abgefunden hat, die mehr oder weniger noch unter der Mitte liegt. Man will in seinen Ansprüchen bescheiden und kein Aufrührer sein. Hinter dem Leben soll niemand etwas Geheimnisvolles vermuten. Glück scheint verdächtig, und man ist bestrebt, durch Mittelmäßigkeit zu beweisen, daß man sich abgefunden hat.

Dadurch, daß das absurde Theater diese Mittelmäßigkeit zu seinem eigentlichen Inhalt nimmt, wird deutlich, worin das Unanständige hier besteht: Die das eigentliche Menschsein konstituierenden Beziehungen sind in eine falsche Perspektive gerückt. „Das Göttliche im Menschen“ (Max Scheler), das um seine Unabhängigkeit von allem

⁹ Vgl. hierzu diese Zschr. 187 (1971) 10 f.

Biologisch-Funktionalen weiß, begründet die *conditio sine qua non* für das Menschsein auf der Diskrepanz zwischen geistig und animalisch, die auch eigentliche Ursache aller Schamhaftigkeit ist. Indem absurdes Theater sich nun als letzte Konsequenz der heute dominierenden „Scham-Losigkeit“ begreift, zeigt es, daß diese existentiellen Momente nicht mehr vorhanden sind. Hier liegt der eigentliche Grund für die von Albee zitierte Unanständigkeit, der man keineswegs mit landläufigen und womöglich noch kleinkarierten Denkschemata begegnen kann.

Man ist nicht der, der man sein sollte, weil man es nicht sein will. So sucht Pappi, um kein Mann sein zu müssen, in der Ehefrau den Mutterersatz, sie dagegen übernimmt die Mutterrolle nicht, um irgendeine Art Geborgenheit zu vermitteln, sondern um das Regiment zu führen. Pappi ist ein doppeldeutiges Kindsurrogat, ein Kind-Greis und dazu der Typ des gefühl- und herzlosen Idealamerikaners, ein technisches Ungeheuer mit der Mentalität eines Haustiers. Da jedoch keiner weiß, was und wer er ist, wird das Ganze zu einer Suche nach dem Ich, die aus ihrem Ansatz heraus vergeblich sein muß und absurdes Handeln geradezu fordert. Das Gerede über alltägliche und banale Dinge (Wohnung, Örtchen, Hutgeschäft usw.) baut sinnlose Mechanismen auf, die dazu führen sollen, die zwischenmenschlichen Beziehungen zu verstopfen und zu ersticken. Sie sollen ernsthafte Gegenstände vortäuschen, eine Realität vortäuschen, die nicht vorhanden ist.

So ist auch der „Amerikanische Traum“ in doppelter Weise eine Verstümmelung, einmal durch sein Beschriebenwerden im Lauf des Stücks, zum anderen durch ein reales Verstümmeln durch Mammi und Pappi, die stellvertretend für eine Gesellschaft stehen, die solche Alpträume hervorbringt. Dieser Amerikanische Traum soll durch sein Auftreten die Ehe von Mammi und Pappi retten, die nicht mehr ist als ein fragwürdiges Gesellschaftsspiel. Sehr deutlich zeigt der Amerikanische Traum das Gerüst dieser Gesellschaft: Pruderei, Intoleranz und Wissensfeindlichkeit. Der junge Mann, Produkt dieser absurden Gesellschaft, wird hier nichts anderes bewirken als eine neue Wiederholung dieses sinnlosen Lebens. Mammi und Pappi verdammen sich in der Glorifizierung des Amerikanischen Traums zur ständigen Wiederholung ihrer selbst. Hier beginnt nun das Spiel der Täuschungen. Die eigene Prostitution wird zur makabren Situation. Das Leben wird zur Schau gestellt in der Umkehrung eines Worts von Victor Hugo, daß das Leben darüber hinwegtäuschen soll, daß der Geist in diesem Milieu nicht gedeihen kann. Alles wird so zur Täuschung. Selbst das Hinwegtäuschen wird zum Mittel, um darüber zu täuschen, daß man einander täuscht. So hat es der impotente Kind-Greis Pappi auf einmal „faustdick hinter den Ohren“, derselbe Pappi, der „gar nicht mehr zudringlich werden will“. Auch die ständige Drohung, Oma ins Altersheim zu stecken, erweist sich, als Oma vorgibt, mit dieser Drohung ernst zu machen, als Täuschung. In ihrer Täuschung macht Oma lediglich dem Amerikanischen Traum Platz, einer von allen Seiten getäuschten und enttäuschten Phantasmagorie. Die Täuschung als Enttäuschung endet in der Selbsttäuschung: „Lassen wir alles auf seinem jetzigen Zustand beruhen . . . solange noch jedermann glück-

lich ist. Solange noch jeder hat, was er will ... oder jeder glaubt, er hat, was er will.“ Wenn Ortega y Gasset der Meinung ist, daß jedes menschliche Bedürfnis, potenziert, sich schließlich in einen Kulturkreis verwandelt¹⁰, so erzeugen hier die primitiven Bedürfnisse eine Lebensweise, die genau betrachtet eigentlich gar keine mehr ist.

Das Realismusproblem

Wir haben bereits angedeutet, daß das absurde Theater einen völlig neuartigen Realismus darstellt. Dieser Realismus bedeutet ein erhebliches Problem bei der Deutung der Intention absurden Theaters. Bisher ist das Wort Realismus überwiegend in negativem Sinn gebraucht worden. Nicht nur die extrovertierte Einseitigkeit im klassischen literarischen Realismus, der seine Überwindung im psychologischen Realismus und Impressionismus gefunden hat, ist hier angesprochen, sondern auch der Polit-Kitsch im sozialistischen Realismus und sein Gegenstück, der „kapitalistische“ Realismus der Illustrierten und Groschenromane, denen sich die Literatursoziologie noch mehr als bisher zuwenden mußte. An diesen Realismen setzt die Kritik des Realismus des absurden Theaters ein, die ein gezielter Angriff auf das Klischee- und Schablonenhafte darstellt, ein Sich-Wehren des Individuums gegen das Überschwemmtwerden durch Werbesprüche, die Wünsche und Handeln bestimmen wollen. Es wurde eingangs gesagt, daß der Mensch wesentlich darauf angelegt ist, seine Bedürfnisse zu befriedigen. Aber gerade das wird ihm aus der Hand genommen durch alle die Organe, die Bedürfnisse wecken wollen; darauf reagiert der Realismus des absurden Theaters. Aus diesem Ansatz heraus ist es nicht weit zu der Feststellung, daß jeder Realismus eine Reaktion auf eine jeweilige gesellschaftliche Situation ist und als solche eher ökonomischer als ästhetischer Natur ist. Ohne Zweifel ist die gegenwärtige Situation der Ästhetik nach wie vor durch wissenschaftstheoretische und methodologische Probleme gekennzeichnet, wobei sich allgemein die Tendenz zur Begründung der Ästhetik als selbständige Wissenschaft erkennen läßt. Diese Tendenz ist maßgeblich beeinflusst worden durch die Ergebnisse, die die Grundlagendiskussionen in den einzelnen Kunstwissenschaften erbracht haben. In zunehmendem Maß gewinnt dabei die Moderne die Funktion eines Prüfsteins, nach dem sich einerseits die Flexibilität der Methoden, andererseits die Effizienz der Begriffsbildung bemessen läßt. Es wäre falsch, das absurde Theater abseits aller Ästhetik anzusiedeln, aber es wäre ebenso falsch, in ihm lediglich den Prüfstein neuer Methoden zu sehen. Kunst spiegelt gesellschaftliche Inhalte. Begriffsbildung kann nur ein Mittel hierzu sein. Auf Grund dieser Kunstdefinition muß, wenn absurdes Theater möglich ist, die gesellschaftliche Wirklichkeit einen äußersten Grad von Absurdität erreicht haben, eine Tatsache, die nicht zuletzt

¹⁰ Ortega y Gasset, Meditationen über Don Quijote, 38.

für den weltweiten Protest der letzten Jahre spricht. Alle diese Denkmodelle lassen sich an Albees Stück verdeutlichen.

Realismus, in Relation zum Absurden gebracht, ist eine Herausforderung, die angenommen und überwunden werden muß. Dieser Aufgabe, so zeigt Albees Stück, ist der absurde Mensch nicht gewachsen. Die uferlosen Diskussionen über nichts münden ins Nichts. Sprache drückt nichts anderes aus als die Unfähigkeit, wirklich zu sprechen. Man bleibt im Sinnentleerten stehen und wartet auf den Deus ex machina, der sich auch in Gestalt des Amerikanischen Traums einstellt und nichts bewirkt als eine Wiederholung des Absurden. Philosophisch hat Kierkegaard diese Situation vorweggenommen in seinen Schriften „Die Wiederholung“ und „Krise im Leben einer Schauspielerin“. Realismus als Vertrauen in die konkrete Tätigkeit des Menschen und nicht in einen anonymen Prozeß ist der Immanenz des absurden Theaters fremd. Das absurde Theater an sich dagegen will eben diese konkrete Tätigkeit des Menschen und damit ein Überwinden seines Verweilens im Absurden. Tätigkeit exemplifiziert sich im ökonomisch-wirtschaftlichen Prozeß, ist fern jeder Ästhetik, die im Anonymen verweilt, wo die Flexibilität der Methoden und die Effizienz der Begriffsbildung den Ton angeben.

So beherrscht das anonyme „Man“ die Denkweise von Mammi und Pappi, und Oma, im Begriff, die konkrete Tätigkeit zu wählen, scheitert an Unverständnis und Klischees.

Oma: Ich bin alt! Alte Leute müssen auch irgendetwas tun. Wenn man alt wird, kann man mit niemanden mehr sprechen, es wird einem über den Mund gefahren. Wenn man so alt wird, dann reden die lieben Mitmenschen eben so mit einem. Darum wird man taub, damit man nicht hört, was die lieben Mitmenschen mit einem reden. Darum versteckt man sich im großen weichen Bett unter der Decke, damit man nicht spürt, weil die lieben Mitmenschen so mit einem reden. Darum sterben alte Menschen schließlich, weil die lieben Mitmenschen so mit einem reden...

Die konkrete Tätigkeit scheitert am „Man“; was bleibt, ist Ausflucht und Resignation (hier sei nur an Freuds Deutung des Problems des Destruktions- oder Todestribs erinnert).

Ziel des absurden Theaters ist die eigene Überwindung, eine neue Utopie, eine neue Gesellschaftsmoral, die das Bedürfnis nach Freiheit impliziert. „Was auf dem Spiele steht, ist die Idee einer neuen Utopie, nicht nur als Theorie, sondern auch als Existenzweise, die Entstehung und Entwicklung von vitalen Bedürfnissen nach Freiheit, von den vitalen Bedürfnissen nach Freiheit... Im Sinne dieser vitalen Bedürfnisse impliziert die neue Anthropologie auch die Entstehung einer neuen Moral, als das Erbe und die Negation der judäo-christlichen Moral, die bisher die Geschichte der westlichen Zivilisation zum großen Teil bestimmt hat.“¹¹

Absurdes Theater ist vorläufiger Realismus, vorläufig im Sinn des Vorlaufens als des Seins-schon-bei-etwas, bei einem wahren Realismus, der die Kongruenz von Möglichkeit und Wirklichkeit ist. Dieses Realismusverständnis als Entwurf fordert die

¹¹ H. Marcuse, Das Ende der Utopie, 15.

„Seinsart des Daseins, in der es seine Möglichkeit als Möglichkeit ist“¹². Hier liegt auch Grenze und Gefahr des Absurden, nämlich ein Treten auf einer Stelle, deren einprägsames und zugleich symbolisches Urbild der „Mythos von Sisyphos“ ist.

Absurde Kunst und Sprache

Trotz der sprunghaften wissenschaftlich-technischen Entwicklung auf dem Gebiet der Kybernetik und Nachrichtentechnik sowie des Ausbaus der Kommunikationsmittel bleibt die Sprache immer noch die eigentliche Grundlage aller zwischenmenschlichen Beziehungen. Auch im Theater ist die Sprache als Weg vom Innen zum Außen immer noch entscheidend, es sei denn, es gleitet ins Pantomimenhafte ab. Sprache ist ebenso die Grundlage aller Geschichte; das Innen hält es nicht in sich selbst aus, sondern drängt, um sich selber zu produzieren, nach dem Außen. So gesehen gibt es keine geistige Autarkie; Innen und Außen schaffen erst die Bedingungen, die Geschichte ermöglichen. Eine dieser Bedingungen ist der Dialog. Beim absurden Theater geht es vor allem um das *hic et nunc*, um die Realität, die als solche zur Herausforderung wird. Wie es das Anliegen abstrakter Malerei ist, das Wesentliche in Form und Figuration ans Licht zu bringen, so ist es Aufgabe modernen literarischen Schaffens, das Wesentliche im Bereich der Sprache aufzuzeigen, einer Sprache, die in einer von mathematischen Formeln beherrschten Welt ins Klischeehafte versinkt und im Nebulösen zu verschwinden droht. Solche Sprache hat den Charakter des Vorläufigen und Variablen, ja, sie stellt, mathematisch ausgedrückt, die Variable zu einer Funktion dar, eben der Gesellschaft. Diese Gesellschaft zu negieren ist Aufgabe des absurden Theaters. Die hierbei zur Anwendung kommende Sprache ist in einem Prozeß begriffen, der wesentlich Progression ist. Sprache wird lächerlich gemacht, um wirkliches Sprechen zu ermöglichen.

Wirkliches Sprechen erscheint aber nur da möglich, wo die Sprache imstande ist, die ihr jeweils zukommenden Funktionen zu erfüllen. Jedes Individuum, das mit Sprache begabt ist, verfügt mit dieser Begabung über eine Kompetenz, welche sich keineswegs nur darin erschöpft, gleich einem Computer Aufgespeichertes präzise wiederzugeben. Sprechen stellt vielmehr einen Prozeß der Artikulation der Umwelt in subjektiver Weise dar, und damit die formulierte Konfrontation von Innenwelt und Außenwelt. Sprache ist keineswegs nur Medium der Mitteilung, auch kein Aufstellen von Satzkollektionen, sondern die Konfrontation von sprachlicher und sozialer Kompetenz; Sprache vermittelt das Innen des anderen. Durch die Sprache eignet das Subjekt sich das an, was sein Leben in der sozialen Gruppe bestimmt. Darüber hinaus kann Sprache verbergen, sie kann ein Mittel sein, sich unauffällig zu machen. Die Sprache steht mithin in einem wechselseitigen Verhältnis zur Umwelt: Sie bestimmt Verhalten und Weltansicht des Subjekts ebenso, wie das Subjekt in seinem Verhalten

¹² M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 153–160.

weitgehend durch das Phänomen des Eindrücke vermittelnden Ausdrucks der Sprache bestimmt wird. Eine beschränkte Sprachkompetenz erlaubt Rückschlüsse auf Verhaltensmuster und Handlungsstrategie im Leben des einzelnen. Sprache bedingt Kultur und reflektiert Kultur. Die Wirklichkeit, die das absurde Theater demonstriert, ist aber zum größten Teil nichts anderes als der Zwang einer nicht oder nur zum Teil reflektierten Kultur. Sprache absurden Theaters ist daher nicht nur Gesellschaftskritik, sondern sie beinhaltet eine eminente Kulturkritik. „Der Doppelcharakter des Fortschritts, der stets zugleich das Potential der Freiheit und die Wirklichkeit der Unterdrückung entwickelte, hat es mit sich gebracht, daß die Völker immer vollständiger der Naturbeherrschung und gesellschaftlichen Organisation eingeordnet wurden, daß sie aber zugleich vermöge des Zwangs, den Kultur ihnen antat, unfähig wurden, das zu verstehen, womit Kultur über solche Integration hinausging.“¹³ Diese Ambivalenz von Freiheit und Unterdrückung, Naturbeherrschung und Zwang durch Kultur hat die Gesellschaft an den Punkt gebracht, an dem die Kritik des absurden Theaters ansetzt. Dieser Punkt kann nur durch eine Sprache überwunden werden, die ihren Niederschlag in einer Literatur findet, die wirklich Sprache ermöglicht, wirkliches Sprechen, das die obengenannten Bewußtseinsinhalte als Vorverständnis seiner selbst versteht. Um jedoch dieses Sprechen zu ermöglichen, muß dem durchschnittlichen Theaterbesucher eine Erkenntnis dessen vermittelt werden, was Sprache heißt und was Sprache sein soll. Nur durch die Sprache wird die absurde Situation voll und ganz erfaßt, und nicht von ungefähr sagt Mammi im Stück Albees:

Mammi: Irgendetwas an dir kommt mir bekannt vor, weißt du was...? Ich weiß nicht was... aber...

Damit der Zuschauer eine Erkenntnis und damit ein Bewußtsein gewinnt, das über Mammis Tasten und Suchen hinausgeht, müssen mehrere Faktoren berücksichtigt werden, vor allem die Verbindung von Thematik und Sprache. Während über die Thematik weitgehend gesprochen worden ist, blieb die Sprache mehr oder weniger unberücksichtigt, obwohl Sprache und Thematik eng miteinander verbunden sind. J. G. Herder gibt folgendes zu bedenken: „Kein Mensch denkt über die Sprache hinaus; und jede Sprache des Menschen ist national, klimatisch, zeitmäßig, also ausschließlich mit Vorteilen und Mängeln, veränderlich, nur in ihrer Eingeschränktheit schön, nur in ihrer Unbeständigkeit beständig.“¹⁴ All diesen Einschränkungen und Mängeln, aber auch diesen Vorteilen begegnen wir im absurden Theater. Umgangssprache, Werbesprüche und Alltagsphrasen vermischen sich zu einem Sprachgebilde, das schon von sich aus, ohne auf die Thematik zurückgreifen zu müssen, mitten ins Geschehen führt. Ein Beispiel für viele:

Oma: Eins zu null für uns, Puppe, laß dich nicht für dumm verkaufen.

Mammi: Ich weiß nicht, wo sie diese Ausdrucksweise her hat, wahrscheinlich von diesen lächerlichen Fernsehspielen.

¹³ Th. W. Adorno, *Minima Moralia* (Frankfurt 1969) 96, 193.

¹⁴ J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie einer Geschichte der Menschheit* (1784–91) 13, 359.

Aber nicht nur Oma bedient sich dieses Slangs, unbewußt geben alle dauernd Phrasen von sich und zeigen so, daß die Sprache nicht nur „klimatisch, national und zeitbedingt“ ist, sondern daß sie auch ein vortreffliches Mittel zur Manipulation ist. Sie ist also genau das Gegenteil von dem, was Herder an einer anderen Stelle über sie sagt: „daß jede redende Kunst immer näher dazu komme, wozu sie ihr Name weist; Rede, das Organ der Vernunft, Bildnis menschlicher Gedanken. Als solche hat sie viel geleistet . . . Unaufhaltsam strebt jede Sprache danach, Sprache der Vernunft zu werden.“¹⁵ Kann man diese Ansprüche an die Kaugummi- und Schnulzensprache der Personen Albees stellen? Dort wird zum Beispiel gesagt:

Mrs. Barker (Laut Regieanweisungen „eine von Lebenskraft strotzende Frau“): . . . aber ich bin schließlich ein sehr beschäftigtes Mädchen . . . hier ein Komitee und dort ein Komitee, die ganze Wohltätigkeitstätigkeit . . .“

Es ist keine Frage, daß die Sprache des absurden Theaters, zum größten Teil die des gewöhnlichen Alltagsmenschen, den Anforderungen, die Herder an die Sprache stellt, nicht genügen kann, ja nicht einmal genügen will. Als neuer Realismus liegt dem absurden Theater nichts ferner, als irgendwelchen idealistischen Tendenzen Raum zu geben. Wenn allgemein gilt, daß der Gehalt an einem Inhalt mittels der Form ergriffen und zum Ausdruck gebracht wird, so haben wir es bei dieser Sprache mit normativen Strömungen zu tun, die Vorhandenes aufgreifen und in eigenwilliger Weise artikulieren. Dieses Vorhandene läßt sich mit dem Satz umschreiben: Wenn die Sprache ihren Ort verliert, verliert ihn auch der Mensch. Mit anderen Worten: der entwurzelte und im Absurden angesiedelte Mensch bringt mittels seiner Sprache seine Verlorenheit und Fremdheit zum Ausdruck. Dieser Mensch wird durch die Sprache, die den primitivsten Anforderungen nicht mehr genügen kann, gezwungen, sein Ich neu zu konstituieren. Mit seiner Sprache hat der Mensch alle Bindungen verloren. Von hier aus ergibt sich auch ein Beziehungspunkt zur Problematik einer Bindung im modernen Atheismus existentialistischer Prägung.

Es wird uns hier eine Gesellschaft gezeigt, der es trotz ihres materiellen Überflusses nicht gelingen kann, die Sprache als „Bildnis menschlicher Gedanken“ zu erhalten, geschweige denn zu vervollkommen. Das Chaos in den zwischenmenschlichen Beziehungen findet seine Entsprechung in der Sprache; das minimalste Vokabular genügt bereits, die Sinnlosigkeit einer mechanisierten Welt zum Ausdruck zu bringen. Wo über Vernunft taktvoll geschwiegen wird, gibt es auch keine Sprache der Vernunft. Das Klischee bleibt Sieger.

Die Zukunft des absurden Theaters

Ausgangspunkt dieser Untersuchung war die Frage nach der Existenz des absurden Theaters und implizit die nach seiner Zukunft. In keinem Gebiet jedoch sind Prognosen fragwürdiger als in der Kunst. Aber die Verflochtenheit von absurdem Theater und

¹⁵ J. G. Herder, Kalligone (1800) 22, 167.

Gesellschaftsanalyse gibt doch gewichtige Anhaltspunkte. Mit Sicherheit kann man die Feststellung wagen, daß die Ambivalenz von gesellschaftlicher Situation und Kunstschaffen auch in der Zukunft vorherrschen wird. Solange das Sein des Menschen wegen der Absurdität der gesellschaftlichen Situation ein absurdes sein muß, wird es absurdes Theater geben. Mit Mitteln, die der Psychoanalyse entliehen zu sein scheinen, wird das absurde Theater jedoch seine eigene Überwindung in Angriff nehmen. So wird es Aufgabe dieser Art von Theater sein, sich selbst in Frage zu stellen. Trotz aller Absurdität sind in der modernen Industriegesellschaft alle materiellen und intellektuellen Kräfte vorhanden, um eine freie Gesellschaft zu ermöglichen. Freisein heißt aber, nicht von Manipulation und Klischee bestimmt werden.

Absurdität ist, populär übersetzt, Unsinn. Aufgabe absurden Theaters kann es nach einem Wort von L. Wittgenstein nur sein, „von einem nicht offenkundigen Unsinn zu einem offenkundigen überzugehen“¹⁶. Darüber hinaus bietet das absurde Theater aber auch freudige Aspekte. Die Tristesse, allzu berechtigt, läßt Raum für das Possenspiel. „Wer mit Wohlwollen dem Autor bis an das (zuweilen) Absurde seiner Kombinationen folgt, wird diesmal in der schönen Lage sein, ihn noch durch die Absurdität zu übertrumpfen. Wo immer er dem Possenspiel der unbeabsichtigten Tendenzen, seiner Tücke, die Objekte fehlzuleiten, begegnet, mag er . . . dankbar sein für die Winke, wie man über sich selbst lachend, staunend Erkenntnis gewinnen kann, statt einen Fluch auszustoßen.“¹⁷

Was hier aufzuzeigen versucht wurde, kann nur im Vorläufigen stehenbleiben. Ebenso kann es keinen Anspruch auf eine vollständige Darlegung der Probleme des gesamten Fragenkomplexes erheben. Der herkömmliche Theaterbegriff (die sog. Moderne mit eingeschlossen) ist zu einem Fossil geworden. An seine Stelle ist nun Vorläufiges, Fragmentarisches getreten. Trotzdem kann, und das ist sehr viel, die folgende Feststellung gewagt werden: Objekt absurden Theaters ist der Mensch, seine konkrete Lage entscheidet über die Theaterimmanenz. Aus diesem Ansatz heraus muß es sich selbst ad absurdum führen. Bis dahin aber lebt es, und sein Leben ist Zeugnis für seine Berechtigung.

¹⁶ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (Frankfurt 1960) 464.

¹⁷ A. Mitscherlich, Vorwort zu S. Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (Frankfurt 1954) 12.