

Fränzi Maierhöfer

Kinderspiele

Fernando Arrabal – Theater ohne Tabu?

„Ich glaube, daß ich als Schriftsteller benachteiligt bin: Ich besitze eine Biographie, die reich ist an bizarren Phänomenen, an markanten Begebenheiten. Sicher spreche ich nicht über die Gegenwart; denn ich bemühte mich mit allen meinen Kräften, ‚normal‘ zu sein.“¹ So antwortete Fernando Arrabal, einer der jüngeren französisch schreibenden Poets maudits auf die Bemerkung Alain Schifres', daß gewisse permanente Arrabalsche Themen wohl auf eine schwere Kindheit zurückzuführen seien.

Ohne im herkömmlichen Sinn autobiographisch zu sein, d. h. ohne den eigenen Entwicklungsgang, durch die Erinnerung gefiltert, zu beschreiben, ist das bisherige Werk des Spaniers durch eigene Erlebnisse hervorgerufen und bestimmt.

Fernando Arrabal kam am 11. 8. 1932 in Melilla, im ehemaligen Spanisch-Marokko, zur Welt. Dort ließen die Machthaber seinen republikanisch gesinnten Vater im Juli 1936 verhaften, dann zunächst auf die Festung El Hacho, später nach Burgos bringen. Das über ihn verhängte Todesurteil wurde in 30 Jahre Haft verwandelt. Nach einem vergeblichen Selbstmordversuch floh er am 20. 1. 1942 aus psychiatrischer Behandlung und blieb verschollen.

Zusammen mit seinen Geschwistern wuchs der junge Fernando unter der Obhut seiner Mutter auf, die jede Verbindung mit dem inhaftierten Vater ihrer Kinder zu verhindern, jede lebendige Erinnerung an ihn zu tilgen versuchte. Zwar hat sie ihren Ehemann nicht selbst denunziert, wie man mitunter vermutete, schrieb ihm jedoch so grausame Briefe ins Gefängnis, daß der Direktor sich einschaltete. Sie brachte sich und ihre Kinder mit Büroarbeiten durch, konnte ihre beiden Knaben sogar auf die exklusive Schule der Padres Escolapios in Madrid schicken, wo ihnen, nach Meinung Arrabals, eine „Anti-Erziehung“ widerfuhr. Der brennende Wunsch seiner Mutter, Fernando als Offizier der spanischen Streitkräfte zu sehen, scheiterte vor allem an dessen totalem Mangel an militärischem Geist.

Neben dem abwesenden, schmerzlich vermißten, idealisierten *Vater* und der den Sohn mit ihrer liebevollen und herrschaftigen Fürsorge erdrückenden, im Grund bemitleidenswert hilflosen und daher blind autoritätsgläubigen *Mutter* kristallisierten sich als gleichwertig obsessive Arrabalthemen der *Spanische Bürgerkrieg*, der *Tod*

¹ A. Schifres, Entretiens avec Arrabal (Paris 1969) 11.

und die spanischen Gefängnisse heraus. In ihnen war sein Vater zugrunde gegangen. Mit ihnen schloß er 1967 selber Bekanntschaft. Eine Intervention international anerkannter Schriftsteller (u. a. J. P. Sartre und Peter Weiss), vor allem ein Brief Samuel Becketts, befreite ihn wieder.

Als der „wunderbare Augenblick“, der Impuls zu schreiben, über ihn kam, hatte Fernando Arrabal so gut wie keine Beziehungen zur „Literatur“. In der Familie seiner Mutter, worin sich, wie er meint, „glücklicherweise“ niemand für Kunst interessierte, waren drei Bücher vorhanden: die *Divina Commedia*, der *Don Quixote* und die in Spanien populäre Ausgabe des *Don Juan von Zorrilla*. Auch als Schüler in Madrid hatte er keine Gelegenheit, die maßgebliche Dichtung seiner Zeit kennenzulernen, nicht einmal die des 19. Jahrhunderts. Erst als mittelloser Student der Rechte begann er Bücher zu lesen, und zwar vorzugsweise Kafka und Dostojewskij, auch Camus, Faulkner, Steinbeck und Proust. Lewis Carrolls „Alices Abenteuer im Wunderland“ (1865), die ihn, wie er wiederholt betonte, am meisten beeinflußte, hielt er lange Zeit keinesfalls für hohe „Literatur“.

Der Antrieb, Theaterstücke zu schreiben² – seine „Art der Narrheit“ (A. Schifres) –, ist bei dem spanischen Autor, der seine Phantasie bei sich bietender Gelegenheit zunächst mit *Romanen* nährte, nicht auf literarischem Gebiet zu suchen. Vielmehr handelt es sich, wie erwähnt, um eine scharfe Reaktion auf Kindheitserlebnisse, um die Aufzeichnung dadurch heraufbeschworener Wach- und Alpträume, damit sie, nunmehr verfremdet, erkannt und gelöscht werden können:

„Ich werde dir einen Bleistift schenken, damit du deine Ängste zeichnen kannst – ganz in Blau. Mit seinem kleinen Gummi wird er die Schreckensbilder alle ausradieren“ (G 12).

Auf das von ihm früh durchschaute Theater seiner in unglaublichem Rollenverhalten erstarrten Umwelt, die von ihm erwartete, daß er seinerseits einen Part im überlieferten Rollen-Repertoire übernehme und ihm damit untersagte, er selbst zu werden, antwortete Arrabal ebenfalls „theatralisch“, mit einer Art Selbstinszenierung aus Selbstverteidigung und aus Minderwertigkeitsgefühl geborenem Größenwahn, in Form von Theaterstücken.

Mit der modernen Literatur kam der aus einem kulturellen Getto stammende junge Mann erst in Berührung, als er seine spezifische Arbeitsweise bereits gefunden hatte. Auch die Reflexion des eigenen Tuns und Schaffens konnte erst einsetzen, als einige seiner Stücke in Frankreich aufgeführt und diskutiert wurden. 1955 hatte ihm ein Stipendium der Stadt Barcelona einen kurzen Aufenthalt in Paris, in der Cité Universitaire, ermöglicht. Dort entdeckte man auch seine Tuberkulose.

² Zitiert wird nach den schon ins Deutsche übersetzten Stücken in folgenden Ausgaben: *Schwarzes Theater* (ST) (Neuwied, o. J.; darin: Picknick im Felde, Das Dreirad, Guernica, Die Tonleiter, Gebet, Die beiden Henker, Fando und Lis, Der Autofriedhof, Das Labyrinth); *Der Architekt und der Kaiser von Assyrien. Vier Stücke* (V) (Köln 1971; darin: Der Architekt und der Kaiser von Assyrien, Feierliche Kommunion, Die unmöglichen Liebschaften, Und sie legen den Blumen Handschellen an); *Garten der Lüste* (G), in: Radikales Theater, hrsg. v. U. Nyssen (Köln 1969). – Die Entstehungs- bzw. Veröffentlichungsdaten der Stücke Arrabals finden sich in B. Gille, Fernando Arrabal (Paris 1970) 175 ff.

Arrabal blieb in der Emigration – antispanisch zu sein sei eine Art spanisch zu sein wie eine andere auch – und schlug damit einen Weg ein, den vor ihm und mit ihm viele andere spanische Künstler und Intellektuelle gewählt hatten, und der ihnen, wie er glaubt, von Seneca gewiesen worden ist.

Auf der Suche nach dem verschollenen Vater

„Ein Mann begrub meine Füße im Sand. Es war am Strand von Melilla. Ich sehe noch seine Hände und meine Beine und den Sand. An jenem Tage schien die Sonne, daran erinnere ich mich“, lauten die ersten Zeilen des Romans „Baal Babylon“, den Arrabal 1958 zu schreiben begann, als er seine Mutter in Madrid wiedergesehen hatte³. Der Text, der später die Vorlage zu Arrabals Film „Viva la muerte“ lieferte, beinhaltet eine Auseinandersetzung des Icherählers mit seiner Mutter. Sie versuchte ihm niedliche Erinnerungsbildchen an ein tolpatschiges, hilfloses, ausschließlich auf seine rührend opferbereite Mutter angewiesenes Kind aufzuzwingen. Das Bild des Vaters schnitt sie aus allen Familienfotos heraus.

Die Abwesenheit des Vaters erweist sich als die wahre Ursache aller Leiden des heranwachsenden Knaben. Das um so mehr, als der Vater in Gefangenschaft selber leidet. In einer allein von männlichen Interessen bestimmten Welt lernt der Junge keine freien Männer kennen, die ihm Vorbild sein könnten, sondern nur einen feige und mutlos schweigenden Großvater und unpersönliche Gesetzes- und Ordnungshüter, unzulängliche Ersatz-Väter, sei es in Polizeiuniform oder im Priesterrock, die sich darauf beschränken, Amtsgewalt auszuüben. Da ihm sogar das *Bild* des Vaters fehlt, ist der Knabe dem grausamen, gehässigen und beschränkten Weiberregiment in der Familie seiner Mutter wehrlos ausgesetzt: Frauen, die aus uneingestandener Rache für die ihnen angetane Schmach und Zurücksetzung ihren Ehrgeiz allein darin erblicken, den Knaben zu einer Art Paradegockel heranzuzüchten.

Sein nur vage und nicht bildhaft erinnerter Vater hingegen ist nur lebendig als sehnlicher, doch unerfüllbarer Wunsch nach echter Autorität, die – im Ursinn des Wortes – die Kraft hat, wachsen zu lassen, anstatt Opfer und Gehorsam zu fordern. Doch ist dieser weit über das Private hinaus zu mythischen Dimensionen gelangte Vater, der durch keinerlei erlebbare Erfahrung wirklich, und d. h. wirksam geworden ist, fast nur ein Gerücht.

Wenn Väter in Arrabals Stücken leibhaftig auftreten, nehmen sie die negativen, ja lächerlichen, jedenfalls in der Realität nachprüfbarer Züge von Figuren an, die sich Autorität anmaßen, ohne sie auszustrahlen. So etwa Tepan, Vater des Soldaten Zapo in „Picknick im Felde“, der nichts ist als ein dümmlicher, in seiner Entwicklung zurückgebliebener, aufgeblasener Angeber: „Was? Willst du deinen Vater etwa lehren, was

³ Baal Babylon (B) (Neuwied o. J.).

Krieg und Gefahr bedeutet?“ fährt er seinen Sohn an, den er zusammen mit dessen Mutter auf dem Schlachtfeld besucht, um dort gemeinsam auf dem „Ferde“ zu picknicken. „Für mich ist das alles nur Kinderspiel. Wie oft bin ich, um nur dies zu erwähnen, von der fahrenden Untergrundbahn abgesprungen!“ (ST 10)

Justin, der Vater Michaelas im „Labyrinth“ und zugleich dessen „Minotaurus“ (Gille), ist ein korrekter, zeremonieller Mann, ordentlich und furchtbar. Zurückgezogen und geheimnisvoll lebt er nach einem Wertesystem, das ihm, dem Allwissenden, allein durchschaubar ist und das ihn von allen anderen unterscheidet. Als unumschränkter Herrscher über das aus Wolldecken bestehende Labyrinth hat er auch die Justiz in seiner Gewalt. Die offenkundige Absurdität der perfekten Ordnung und des strengen Systems, die Justin geschaffen hat, ist für niemanden Anlaß, sich aufzulehnen oder gar eine bessere Ordnung schaffen zu wollen. Sie alle sind Gefangene der völligen Unverständlichkeit des Labyrinths und gerade davon magisch angezogen. Justin allein ist der Herr, der das, was er tut, nicht zu rechtfertigen braucht, der die Gründe seiner Handlungsweise allein versteht, Justiz als Theater zur Verwirrung der anderen verwendet – ein gelungenes und unheimliches Zerrbild der als Mittel zur Machtausübung mißbrauchten väterlichen Autorität.

Keine der unmittelbar oder mittelbar mitspielenden Vaterfiguren ist persönlich greifbar. Das Problem der Suche nach der Identität brennt ihnen nicht auf den Nägeln, stellt sich ihnen nicht einmal, genausowenig wie den anderen Figuren dieses Autors. Ohne Identität, ohne Charakter, niemandem gegenüberstehend, doch immer von anderen abhängig und nur aus umkehrbaren und mehrseitigen Abhängigkeitsverhältnissen heraus verständlich, sind sie ständigen Metamorphosen unterworfen, welche die nicht stattfindende Entwicklung nur scheinbar ersetzen.

Das Ergebnis der Abwesenheit des Vaters sind „artige“ Söhne ihrer Mamas, die keine unerwünschten Fragen mehr stellen (vgl. B 130 f.). Aus ihnen rekrutiert sich überwiegend das männliche Personal Arrabals.

Auf der Flucht vor der Mutter

Ebenfalls schillernd, doch keinesfalls idealisiert, ist das Bild der allgegenwärtigen Mutter, in dem sich die beiden Eigenschaften der Arrabalschen Frauen vermischen und überdecken: Poesie und Grausamkeit. Letztere bestimmt das schreckliche Mutterbild dieses Autors. Wie die Abwesenheit des Vaters, so verursacht die Anwesenheit der ihre Opferwilligkeit und Selbstverleugnung stets dramatisierenden Mutter Leiden. Sie fühlt sich vom Vater ihrer Kinder im Stich gelassen und der ihr zugefallenen Verantwortung nicht gewachsen:

„Er war im Gefängnis; was hätte ich nicht alles dafür gegeben, um dort zu sein, keine Sorgen zu haben und nicht mehr kämpfen zu müssen, um meine Kinder anständig erziehen zu können! Meine Lage war viel schlimmer als seine, aber während ich als eine Mutter, die ihre Kinder liebte, weiterkämpfte, hat er versucht, Selbstmord zu begehen“ (B 95).

Wiederholt und in verschiedenen Versionen tritt diese heuchlerische, hexenartige und doch erbarmenswert unglückliche Mutter auf. In „Die beiden Henker“ z. B. will sie, begleitet von ihren beiden Söhnen, Essig und Salz in die offenen Wunden des in der Folterkammer nebenan auf elende Weise sterbenden Vaters geben. Überzeugt davon, recht zu tun, weist sie einen ihrer Söhne, der sie an ihrem Vorhaben hindern will, zurück:

„Ehre deine Mutter, ehre sie, und sei es nur um der weißen Haare willen, die ihre Stirn umrahmen! Bedenke, daß deine Mutter alles, was sie für dich tut, aus Liebe tut! Hast du je gesehen, daß deine Mutter irgend etwas für sich selbst täte? Immer habe ich nur an euch gedacht, erst an meine Kinder, dann an meinen Mann. Niemand nimmt mich wichtig, und ich mich schon gar nicht. Deshalb, mein Sohn, darfst du mir nicht in den Weg treten, wenn ich die Wunden deines Vaters behandeln will“ (ST 121).

Die wilde und fast verzweifelte Abwehr gegen die ihm widerfahrene blind besitzergreifende, erstickende Mutterliebe erfuhr in Arrabals „Der Architekt und der Kaiser von Assyrien“ ihre (vorläufig?) letzte Steigerung. In einer fingierten Gerichtsszene, die, vielleicht nach Shakespeares Vorbild, Theater im Theater inszeniert, bekennt der Kaiser, seine Mutter ermordet, mit dem Hammer erschlagen zu haben.

Verborgen hinter dem Bild der Mutter, das in allen Einzelheiten dem vom Konsensus der bourgeois Gesellschaft entworfenen Wunschbild eines stets opferfreudig hegenden und pflegenden, keine persönlichen Ansprüche erhebenden geschlechtslosen Wesens entspricht, entdeckt Arrabal deformierte Frauen. Keine seiner weiblichen Figuren hat auch nur die Spur einer geistig-seelischen, einer menschlichen Entwicklung aufzuweisen. Sie alle vegetieren dahin, beiläufig und gelangweilt mit Sexspielen wie mit anderen Gesellschaftsspielen befaßt, unglücklich, absolut unerotisch und erinnerungslos. So ist Michaela, Justins Tochter im „Labyrinth“, nicht etwa deshalb zeugnisunfähig, weil sie vorsätzlich lügt, sondern weil sie kein Gedächtnis hat. Die arme und schmachvolle Mita in „Das Dreirad“ denkt zwar wiederholt an Selbstmord, doch hat sie vergessen, warum und wie sie ihn hätte durchführen wollen. Es sind weibliche Schurken, die mit dem oder den „Helden“ verbunden sind, indem sie tyrannisieren oder sich tyrannisieren lassen. Ein Bezugssystem – es ist das einzige bei Arrabal –, das sich dank der Metamorphose, und d. h. auch der persönlichen Ersetzbarkeit der Figuren, selbst erhält.

Und doch kann kaum eine dieser Frauen für ihr Tun und Lassen moralisch haftbar gemacht werden: sie sind „unschuldig“ im Sinn von ungespielt und verspielt naiv, ihrer selbst noch nicht recht bewußt und daher unmündig. Unselbstständig und fatalistisch, wie sie sind (mit Ausnahme des kleinen, biologisch noch nicht zur Frau herangereiften Mädchens in „Feierliche Kommunion“), haben sie gerade durch diese falsche „Unschuld“ ihre Deformation zur Unmenschlichkeit selbst mitverschuldet, indem sie sich kritiklos und mechanisch allen an sie gestellten Anforderungen anpaßten und jede noch so würdelose Art des Gefangenseins in Kauf nahmen, nur um zu gefallen. Die genannte Mita hält beispielsweise eine kleine Notlüge für wesentlich schlimmer

als Beihilfe zum Mord, worum sie – als Gefälligkeit – gebeten worden ist. Das ist eine Tat, die ihr Fassungs- und Vorstellungsvermögen schlechthin überfordert.

Die für Arrabals Frauen charakteristische Haltung, in der sich Anklage gegen selbst-verschuldete Gefangenschaft und Unterwürfigkeit seltsam durchdringen, zeigt sich deutlich in „Fando und Lis“. Der Autor nennt das Stück, das auch von Becketts „Warten auf Godot“ beeinflußt ist, seinen bescheidenen Beitrag zum großen Thema von Romeo und Julia. Während jedoch Shakespeares Liebespaar ein tragisches Ende finden mußte, weil die Gesellschaft es so wollte, können Fando und Lis nicht zueinander finden, weil die Frau gelähmt ist. Lis, die im Kinderwagen transportiert werden muß, fordert ihre Tortur und die weitere Einengung ihrer ohnehin begrenzten Bewegungsfreiheit – zumindest unbewußt – selbst heraus, um auf diese Weise Aufmerksamkeit auf sich zu konzentrieren. Dabei sind diese Frauen intelligenter und vor allem hellsichtiger als die Männer. Doch sie verharren in Inaktivität, die von der freiwilligen Schutzsuche in der Abhängigkeit bis zur unheilbaren Paralyse reicht.

Für alle Arrabalschen männlichen und weiblichen Figuren ohne Alter, die lediglich sexuelle Betätigung als Erwachsene ausweist, manifestiert sich „Liebe“ einerseits als irreale-geistiges, als „platonisches“ Phänomen und andererseits, real, als Gefangen- und Angekettetsein, durch Schläge⁴. Nach der Überzeugung ihres Autors glauben sie nicht an die Existenz der Liebe, halten sie für zu schön. In ihrer Schwäche suchten sie darin Zuflucht, sich selbst die von Kindheit an vermißte Zärtlichkeit zu geben („auto-tendress“). Sie vollführten nur die „Gesten der Liebe“ und – warteten. So etwa Climando in „Das Dreirad“, der alles für Mita tun möchte, besonders wenn er bedenkt, daß er „sehr bald im Himmel mit den Schäfchen und Eselchen glücklich sein“ wird. Daraufhin will Mita auch etwas für ihn tun. Er antwortet: „Dann wäre es besser, wir tun gar nichts, dann brauchen wir uns beide nicht anzustrengen.“ Mita erwidert: „Wie wir uns lieben! Wie wir uns verstehen!“ (ST 59)

Vor allem der „Kaiser von Assyrien“ demonstriert diese schwächliche und doch verzweifelte, sehr leicht mißdeutbare, hoffnungslose Selbstliebe. Eigentlich ist er ein kleiner, unbedeutender Angestellter – wie Kafkas Joseph K. in „Der Prozeß“, dessen Versuchung durch den Größenwahn das Stück zum Thema hat –, der seine Minderwertigkeit überkompenziert, indem er sich zu dem furchterregenden Popanz „Kaiser von Assyrien“ aufbläht, um die bittere Wahrheit nicht wahrnehmen zu müssen, daß er unfähig ist zu lieben. Deshalb fühlt er sich „betrogen“. Schließlich begeht er Mutter- und damit Selbstmord.

⁴ Arrabals Stück „Die unmöglichen Liebschaften“ hat die Gegenüberstellung von unwiderstehlicher animalischer Attraktion und „idealer“ Liebe zum Thema.

Das Gefängnis

Alle Figuren Arrabals leben in steter, zunächst nur kindisch anmutender Furcht vor dem Gefängnis. Schon für geringfügige Vergehen droht ihnen Gefängnisstrafe. Wenn etwa Apal und Climando die Miete für das Dreirad nicht bezahlen können, werden sie ins Gefängnis gesteckt. „Das wäre nicht lustig“ (ST 33).

Gefängnis und Gefangenschaft, der Aufenthalt in einem Käfig irgendwelcher Bauart, sind für Arrabals schon im Kindesalter verunstaltete Un-Erwachsene Anlaß zu ständiger Angst vor Beschneidung ihres Bewegungsraums und Objekt nicht einmal verheimlichter Sehnsucht nach Sicherheit und Geborgenheit zugleich. Viloro (in: „Die Tonleiter“) sagt zu seiner Freundin Tasla, die einen gefesselten und geknebelten Mann in einem an ihrem Fahrrad hängenden Käfig zu einer Folterkammer zu bringen hat:

„Sag, Tasla: wenn wir verschwinden, trägst du mich dann in deinem Käfig?

Tasla: Ja, ich leg dich rein.

Viloro: Aber weißt du, Tasla: wenn dich das Fahren anstrengt, löse ich dich von Zeit zu Zeit ab. So bist du dann auch im Käfig.

Tasla: Wie lieb du bist“ (ST 91).

Dabei droht Viloro das gleiche Schicksal wie dem Mann im Käfig, wenn er nicht damit aufhört, immer wieder die C-Dur-Tonleiter auf dem Klavier zu üben. Wenn die „zwei Männer“ auftreten und ihn beobachten, schlägt er die Augen nieder und senkt den Kopf, „in Erwartung der Strafe“ (ST 95).

Die bei Arrabals Figuren häufigen, scheinbar verschämten Gesten eines bei verbotenen Spielen ertappten Kindes wollen ein pervertiertes Schuld bewußtsein verbergen, ja die Sucht, schuldig zu sein, indem die Schuld an einer Tat vorweg- und angenommen wird, die nicht vollbracht worden ist: die fühlbare, zumindest unmittelbar bevorstehende Züchtigung soll das Gefühl des schändlichen Überflüssigseins und der Minderwertigkeit durch Leiden löschen, um den Betroffenen durch Qualen die wahre Scham zu ersparen, wie sie Kafka im letzten Satz des Romans „Der Prozeß“ ausdrückt: „Wie ein Hund!“, sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.“

Das Spiel vom Gefangensein findet im Werk des spanischen Autors auf verschiedenen Schauplätzen statt. Einer davon, der meistbespielte, ist die Familie. Handlungsort des Stücks „Die beiden Henker“ beispielsweise ist ein einziges dunkles Zimmer. Familie und Folterkammer sind räumlich nicht getrennt. Für Vater Jean, der um seiner Ideen willen die „Zukunft seiner Kinder aufs Spiel gesetzt“ hatte (ST 124) und der mit Händen und Füßen an eine Stange gefesselt – „ungefähr so, wie man in Afrika gefangene Löwen und Tiger transportiert“ (ST 118) – zur Hinrichtung geschleppt wird, ist seine Frau die Henkerin.

Auch in weniger extremen Fällen sind Mann und Frau einander Gefängnis, so wie Fando und Lis, die einander wie Puppen zum Spielen benutzen und die sich doch zur Last fallen, weil sie nicht nur Puppen sind. Nach Lis' von ihm verschuldeten Tod führt Fando dann einen Hund an einer Leine aus Bast mit sich.

Im „Autofriedhof“ nimmt die Arrabalsche Vision der Welt als ein groteskes Riesenkonkentrationslager in einer makabren, verrotteten Schrottlandschaft Gestalt an, in einem Haufen von Zivilisationsabfall, in einem Autofriedhof eben, der geführt wird wie ein Luxushotel. Hier fungiert das soziale Leben der Gesellschaft, ihre Regeln und Vorschriften, als Gefängnis. Überhaupt ist die Forderung nach „Friede und Ordnung“ eine der Hauptursachen für die Verwandlung der ehemals paradiesischen Welt in ein einziges ungeheueres Gefängnis. Das „Labyrinth“ z. B. war einst ein Reich der Freude, ein Vergnügungspark, das aus unerklärlichen Gründen vom Keller des Hauses aus mit stickigen, zum Trocknen aufgehängten Decken überschwemmt wurde, deren Anordnung nur einer kennt – Justin, der Vater.

Unverständlich und bedrohlich wie das Vorhandensein der unüberschaubaren Menge der Decken, verwirrend und unenträtselbar wie ihr labyrinthisches Arrangement sind für Arrabals Figuren alle moralischen Ver- und Gebote, die ihnen von obskuren Instanzen auferlegt worden sind und die sie nur vom Hörensagen zu kennen scheinen. Sie verhalten sich dazu wie Eingeborene den unbegreiflichen Verordnungen einer mächtigen Kolonialherrschaft gegenüber. Climando und Apal etwa verstehen die Sprache des Polizisten gar nicht. Sie hören nur: „Karatschitscho, korotschotscho, tscha, tsche, tschi, karatschi“ (ST 53).

Dennoch ist ihnen allen ein dringendes, wenn auch unbestimmtes Bedürfnis nach Ordnung eigen, das, da jede glaubwürdige Begründung für gerade die ihnen auferlegte fehlt, wiederum Grund und Anlaß zur Bewußtseinsverwirrung und -einengung wird. Auch ein vages, schwaches Gefühl, frei zu sein und unrechtmäßig Gewalt zu erleiden, scheint ihnen eingeboren zu sein. Etienne, der aus der Latrine im „Labyrinth“ fliehen will, gelangt vor den Richter. „Im Prinzip habe ich gegen Ihre Forderung . . ., die mir sehr gerechtfertigt erscheint, nichts einzuwenden“, gesteht der ihm zu. „Aber es gibt ein Detail von äußerstem Gewicht, ich spreche, wie Sie vielleicht angenommen haben, von Ihrer Fessel“ (ST 237).

Noch James Joyces Stephan Dedalus versucht, der „Fessel der Wirklichkeit dieser Welt“ (C. G. Jung), dem Labyrinth menschlicher Existenz auf dieser Erde zu entfliehen, indem er sich Flügel schmieden wollte. Arrabals von Geburt an korrumpte Opfer von Gewaltmaßnahmen sind dazu nicht imstande. Der genannte Etienne etwa will die Fessel an seinem Fuß auf infantile Weise einfach hinwegerklären. Er nennt sie, nachdem er sie vergebens zu verstecken trachtete, seinen „Schmuck“ (ST 237). Das dualistische abendländische Kulturerbe, die Welt in die des „reinen“ Geistes und die der dunklen „schmutzigen“ Erdenschwere zu zerlegen, verführt Arrabals Figuren dazu, sich den heimlich ersehnten Fesseln scheinbar unfreiwillig zu ergeben und losgelöste rote oder blaue Ballons gen Himmel steigen zu lassen – oder sich aus ihrem Elend hinwegzuträumen.

Die bösesten blasphemischen Passagen aus des Spaniers schockierendem Gefängnisstück „Und sie legen den Blumen Handschellen an“ bestehen aus unmittelbar ins Bild umgesetzten Träumen der (politischen) Gefangenen, aus irren und wirren Träumen

Geschundener, die sich als hilflose Objekte der Mächtigen fühlen, welche Bibel und Liebe als „Waffe“ verwenden (V 140), die ihre Opfer schänden, damit die eigene schändliche Selbstgerechtigkeit hinter dem schäbigen Mäntelchen scheinbarer Nächstenliebe verborgen bleibe. Der „Beichtvater“, wohl die übelste Spielfigur in diesem Stück, rechtfertigt die den Eingesperrten auferlegten dantesken Folterqualen mit dem Hinweis, daß Strafe auf Erden besser sei als in der Hölle (vgl. V 135 ff.). Für die Gefangenen, die nicht mehr unterscheiden können, ob sie träumen oder ob sie träumen, daß sie träumen, ist das rigorose Prinzip absoluter Lustfeindlichkeit das einzige Realitätskorrektiv. Der Lautsprecher, der authentische Texte spricht, verbietet sogar, laut zu träumen. Der Flug der Astronauten zum Mond (Apollo XI), der auch einer der überhitzten Fieber- und Fluchträume der Sträflinge sein könnte, ändert nichts an deren erbärmlichem Dahinvegetieren. Das blutbefleckte Laken im Hintergrund der Bühne, vor dem sich der „Beichtvater“, der „General“ als „Christ“ (V 179), der keine Gnade kennt, und der „Bankier“ in einem Becken die Hände in Unschuld waschen, rötet sich.

Das Stück, das die Dauermetamorphose der Figuren als Spielprinzip mit einsetzt, zieht die schauerlich-logischen Konsequenzen aus einem Bewußtseinszustand, den falsche Sublimierungsbemühungen, eine allein auf Strafe und Rache, und d. h. auf Angst basierende schein-religiöse Erziehung provozierte. Sicher zielt der Autor speziell auf spanische Verhältnisse. Doch dürfte sein Werk überall dort ein dunkles Echo finden, wo Kultivierung und Menschwerdung mit dem Absondern und Einsperren des animalischen Teils der menschlichen Natur gleichgesetzt wird, wo die Frage Verständnis findet: „Wer hat das Gefängnis erfunden? Die Tiere haben keins“ (V 162). Dort, wo das Befangensein in Angst stärker ist als das Verlangen nach Freiheit, wo Gefangene und Wächter einander benötigen, um nicht frei sein zu können, wo Leiden um des Gelittenhabens und des Leidenmachens willen praktiziert wird, wo des Kaisers von Assyrien bitterböser Satz gilt: „O Menschheit! Christus hätte ein Hund sein sollen!“ (V 48)

Viva la Muerte

„Gibt es hier Tote?“ fragt einer der Sanitäter in „Picknick im Felde“ (ST 17), Arrabals Reaktion auf den Koreakrieg. Die beiden Soldaten Zapo und Zepo haben ebenso ein schweres Bombardement unversehrt überstanden wie Tepan und Frau, die sich – noch einmal erfolgreich – mit einem aufgespannten Regenschirm dagegen geschützt hatten. Weil die Sanitäter hier keine Leichen finden können, wendet sich Tepan erzürnt an seinen Sohn:

„Sag lieber gleich, du willst den Herren nicht helfen, obwohl sie so nett sind.

1. Sanitäter: Schelten Sie ihn doch nicht so! Lassen Sie ihn. Hoffen wir, daß wir bei einem anderen Schützengraben mehr Glück haben, und daß sie alle tot sind.

Tepan: Ich wäre entzückt.

Frau Tepan: Ich auch. Es ist eine wahre Freude, wenn Menschen ihren Beruf ernst nehmen“ (ST 18).

Die unheimliche, bewußt provozierende und nicht nur latent makabre Vermischung von stupid-infantiler Todesverniedlichung und unverhüllter Mordlust ist eine der augenfälligsten Merkmale des Arrabalschen Werks. Seine Figuren, niemals unschuldig rein, unbewußt unsterblich gewesene und nie erwachsen werdende Kinder sind von tödlicher Leidenschaft verdorben und vermögen es, „in aller Harmlosigkeit“ zu töten (ST 47). Einen Menschen umzubringen bedeutet ihnen nicht mehr als eine lästige Spielfigur endgültig zu beseitigen. Der Mord an dem Mann mit den Banknoten (in: „Das Dreirad“) ist nichts anderes als „eine sehr langwierige Art, ihn zu bestehlen“ (ST 39). Als unerzogene, mit und in ihren Ängsten eingesperrte Primitive, die sie sind, setzen sie ihre Gedanken sofort und unreflektiert in die Tat um und machen andere leiden oder töten sie, nur um der Abwechslung willen oder – die übelste Spielart –, um das elende Sterben anderer als Stoff für einen „unerhörten Roman“ zu verwenden, wie der Schriftsteller in „Guernica“ (ST 80).

Grund für den erschreckenden Gefühlsrückstand, welchen sentimentale Verkitschung kaum kaschiert („Ach, wie hübsch ist ein Begräbnis!“ ST 129), sind tiefen Gleichgültigkeit dem eigenen Leben gegenüber, Überdruß am eigenen überzähligen Dasein. Mit ungespielter Selbstverständlichkeit nehmen sie an, jemand, den sie zu töten beabsichtigen, habe selbst „bestimmt auch Lust gehabt, sich das Leben zu nehmen“ (ST 39). Sie alle verhalten sich nach der Maxime: Wenn du dich auf den Tod nicht einrichtest, dann brauchst du das Leben nicht auszuhalten.

Das Nicht-Leben dieser Figuren, die nur so tun, als wären sie, liefert die Erklärung für ihre dauernden Metamorphosen. Da sie kein eigenes Leben leben, müssen sie Rollen spielen, ihre Existenz als eine Serie von Theatercous absolvieren. Unter diesen Umständen kann weder der eigene Tod noch der eines anderen einen Verlust bedeuten. „Wie tapfer du bist!“, sagt Climando zu Mita, die das Tragen von Trauer zum Lachen reizt. „Tapferer als die Legionäre, die sich nichts aus dem Tod machen. Du machst dir sogar nichts aus der Trauer“ (ST 58).

Als Komplizen einer scheinbar die etablierte Gesellschaftsordnung erhaltenden Moral, welche den Eros als sexverdächtig unnachsichtig bekämpft, werden sie Opfer einer vehementen Triebverkehrung zu böswilliger Zerstörungswut. Ihr Todestrieb, in arrabalisch-sadistischer Version ihr Tötenstrieb, dient ihnen zugleich zur Leidabwehr. Aus Angst vor Schmerz spielen sie Leiden und Tod, ziehen es notfalls vor, als „Überbleibsel . . . wie ein verdorbenes Beefsteak“ weiterzuexistieren (G 20), um nicht sterben zu müssen, und erhoffen sich wie der „Geistliche“ in den „Blumen“ ein so langes Leben, bis sie „vor Nichtsterbenkönnen“ sterben (V 137).

Der zum Zerstörungstrieb pervertierte Eros zeitigt tödlich unlustige Kinderspiele, deren Kennzeichen die Wiederholbarkeit ist. Auch das Töten beliebiger anderer lässt sich wiederholen, nicht aber das eigene Sterben. „Heute wirst du mich töten“, fordert der Kaiser von Assyrien vom Architekten als Vollendung einer schauerlichen Spiel-

sequenz, in deren Verlauf die beiden um ihre (gespielte) Kreuzigung losen, sich der Kaiser einen seinen Körperperformen nachgebildeten Popanz als Ersatz-Partner fertigt, und die in einer zunächst ebenfalls gespielten, dann in bitteren Ernst sich wandelnden Gerichtsszene endet. „Du hast mich zum Tode verurteilt und wirst den Spruch vollstrecken.“ „Aber Sterben ist kein Spiel wie die andern“, antwortet der Architekt: „es ist unwiderruflich!“ (V 84). Der Kaiser aber verlangt seine Strafe und wünscht von dem Partner aufgegessen zu werden, um mit ihm „vereint“ und relativ unsterblich zu sein. Mit dieser Dokumentation des Fressens und Gefressenwerdens, der Bemächtigung also, endet das Spiel vom Größenwahn von Kafkas Joseph K., das, mit vertauschten Rollen, sofort wiederholt werden kann und das damit den Tod für ebenso „nichtig“ erklärt wie die Welt, in der die beiden zu existieren vermeinen (vgl. V 27).

Anti-Auto-Sacramentale

Erst nach seinem Sanatoriumsaufenthalt begann Arrabal seine Zeit zu entdecken, sich kritisch mit ihren kulturellen Strömungen auseinanderzusetzen. Um der naheliegenden Gefahr vorzubeugen, seine Figuren für das damals noch avantgardistische Theater des Absurden vereinnahmt zu sehen, ersann er den „panischen Menschen“. Im Februar 1962 gründeten er und seine Freunde die „panische“ Bewegung, deren erste Texte nach der entscheidenden Begegnung Arrabals mit André Breton in dessen surrealistischer Revue „La Brèche“ erschienen. 1963, anlässlich einer Aufführung von „Fando und Lis“ in Sydney, berief der Autor dort eine „Konferenz“ über den „panischen Menschen“ ein. Dazu meint Gille allerdings, der Spanier habe das auch deshalb getan, um den Akademikern seiner Zeit Gelegenheit zu geben, Geheimnisse zu enträtseln, wie einst sein Landsmann Lope de Vega mit seiner „Arte nuevo de hacer comedias“ (1609).

Die „panische“ Bewegung (abgeleitet von griech. *pan* = alles), mehr eine Ästhetik, eine Theatertheorie im besonderen, als eine Philosophie, will eine neue, pluralistische Moral verkünden, insofern sie eben keine proklamiert. Ihre Freiheit ist „schwarz“, so, wie sie Antonin Artaud beschrieb und beschwore, der, laut Arrabal, „alles vorhergesehen“ und sogar vom Kaiser von Assyrien gesprochen hatte:

„Das Theater wird erst dann wieder es selbst werden, das heißt ein echtes Illusionsmittel darstellen können, wenn es dem Zuschauer der Wahrheit entsprechende Traumniederschläge liefert, in denen sich sein Hang zum Verbrechen, seine erotischen Besessenheiten, seine Wildheit, seine Chimären, sein utopischer Sinn für das Leben und die Dinge, ja sogar sein Kannibalismus auf einer nicht bloß angenommenen und trügerischen, sondern inneren Ebene Luft machen.“⁵

Auch Arrabal ist der Meinung, das Theater müsse in Worten und Bildern, in Situationen ausdrücken, was man bisher nicht zu sagen wagte. Gerade deshalb hält er sich

⁵ A. Artaud, Das Theater und sein Double (Frankfurt 1969) 98.

für einen Optimisten und das, obwohl er es ablehnt, als positiver Held in seinen Stücken anwesend zu sein, und es vorzieht, als „Kollaborateur“ der dunklen Mächte, der Dämonen, mitzuwirken. Diejenigen seien glücklich zu preisen, die schön finden können, was dunkel ist. Denn wenn das allumfassende „panische“ Theater den Menschen in seiner Ganzheit, samt seinen sorgsam verborgenen Schattenseiten, ergreife und ans Licht bringe, könne nunmehr zerstört werden, was bisher zerstört hat, „und wie die Pest ist auch das Theater zur kollektiven Entleerung von Abszessen da“ (Artaud).

Arrabals und seiner Mitstreiter Definition des „Panischen“ ist weder exakt noch überzeugt sie logisch. Das gleiche gilt für die Schlüsselwörter „alltäglich“ (quotidien) und „eintätig“ (éphémère), denn die damit bezeichneten Begriffe überschneiden sich. Arrabal hält sein Theater für alltäglich. Weder enthalte es große historische Ereignisse noch sei es „politisch“. Das Alltägliche sei auch zufällig und vorübergehend, von kurzer Dauer, das Leben – demgemäß das Theater – eine Art Happening, das zwar als Vorgang wiederholbar sei, niemals aber identische Vorgänge repetieren könne. „Das Ephémère ist eine Art total wiederholtes auto sacramentale“ (Arrabal).

Damit ist der Anschluß an die spanische Tradition vollzogen: „auto sacramentales“ (von lat. *actus* = Handlung) sind meist einaktige Stücke mit allegorischen Figuren. Das Mysterium der Eucharistie und die Erlösung stehen im Mittelpunkt. Als eines der bedeutendsten „autos“ gilt Calderons „Großes Welttheater“, in dem der „Meister“ (El Autor) sich aus eigener Macht ein Fest gibt, die Welt ein Schaugerüst darstellt, worauf die „Menschen in ihren von Gott zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen“ (Hofmannsthal).

Das barocke Erbe ist bei Arrabal, der auch Opern schrieb und schreibt, unüberschbar und von ihm selbst bezeugt und gewollt. Der „Kaiser von Assyrien“ trägt – in dem mehrfach genannten, den Surrealisten gewidmeten „auto“ – einen Koffer voll moderner „barocker“ Kleider mit sich, um im Lauf der Ver- und Entkleidungsszenen die jeweiligen Rollen wechseln zu können. Das kleine Mädchen in „Feierliche Kommunion“ wird gerade „ungeheuer pompös“, barock also, eingekleidet.

Arrabal hält sich zunächst an das herkömmliche Verständnis von „barock“ im Sinn von Übermaß und Maßlosigkeit und bezieht die für ihn alltägliche Anhäufung des Schrecklichen mit ein. Seiner Meinung nach ist die gegenwärtige Krise des Theaters nicht auf ein Zuviel des Gezeigten zurückzuführen, sondern auf einen Mangel. Deshalb will das „panische“ Theater auch allumfassend im Einsatz seiner Mittel sein, um die Aufmerksamkeit und Sensibilität der Zuschauer durch visuelle und akustische Sensationen zu fesseln.

Zum barocken Element zählen auch die Zentralbegriffe des Arrabalschen Theaters: „Zeremonie“ und „Ritus“. Für des Spaniers Figuren ist die Zeremonie eine Erscheinungsform des Grotesken, das wiederum eine „normale“ Ausdrucksform des Lebens darstelle. Mit fast zärtlichem – wenn auch verstecktem – Bedauern erinnert sich der Kaiser von Assyrien an die religiösen Rituale und Zeremonien seiner Kindheit, die

ihm nun nicht mehr helfen. Als alltäglicher Mensch, als kleiner Büroangestellter, der er eigentlich ist, als unbedeutendes Rädchen im Getriebe einer bürokratischen Hierarchie braucht er Zeremonien und Rituale, um sein Ordnungsbedürfnis zu befriedigen. Er suggeriert sich damit die Größe und Bedeutung, deren er bedarf, um sein vergebliches und verzweifeltes Verlangen nach Liebe zu überspielen. So zelebriert er mit dem Architekten eine Art Kinospiel, in dem er seine perversen Träume von seiner eigenen Wichtigkeit in Bildern beschreibt. Als dann der – zunächst simulierte – Prozeß das sehr barocke und sehr spanische Täuschungs- und Verwechslungsspiel von Sein und Schein ent-täuscht, ist der Kaiser am Ende. Er kann nicht mehr weiterspielen, denn er hat preisgegeben, wer er ist: ein kafkaesker Niemand, der in falscher Selbsteinschätzung die doch unerträgliche Einsamkeit sucht („Aber wie fange ich es an, ganz allein die Menschheit zu erlösen?“, V 23) und seine hybride, durch lebenslange Einübung ins Unglücklichsein geförderte Selbstkreuzigungsattitüde vollendet. „Ich weiß, ich bin schuldig . . . Ich möchte mein verpfusches Leben, das nur Versagen kennt, keine Minute länger ertragen“ (V 82). Er befiehlt einen wahrhaft kannibalischen Akt: er befiehlt, seine Leiche aufzuessen. Der Architekt, seinerseits eine Allegorie für den guten, aber noch ungetauften Wilden, der magische Gewalt über die Natur ausübt, verliert durch den Gehorsam dem kaiserlichen Befehl gegenüber seine wahre Autorität. Er verwandelt sich in den Kaiser – „Vive moi!“ (V 91) –, dem die Tiere (= Instinkte) nicht mehr gehorchen. Er muß sie nun dressieren (vgl. V 89).

Auch der 1967 geschriebene „Garten der Lüste“ ist ein „modernes auto sacramentale“ (Gille), eine Bezeichnung, die sich mit gleichem Recht auf das „Gebet“ und „Feierliche Kommunion“ anwenden ließe. Hieronymus Bosch, dessen „Garten der Lüste“ dank der Vorliebe Philipps II. für den Maler des Grotesken im Prado zu Madrid hängt, taucht seit 1958 im Werk Arrabals auf. In seinem „Garten“ verwendet der Autor abwechselnd die Schreckensvisionen Boschs und Auszüge aus Comic strips gleichwertig als Bilder einer kranken, gewalttätigen Welt, die sinnlose Quälereien und quälende Sinnlosigkeit mit der gleichen rätselhaften Gleichgültigkeit erträgt. Laís, die weibliche Hauptfigur des Stücks, die sich zeitweilig als Braut Frankenstein's fühlt, hat genausowenig eine Zukunft vor sich wie der Kaiser (der „immer Bosch“ träumt, V 29). Beide können dem Labyrinth ihrer sadistischen – für Arrabal identisch mit „katholischen“ – Erinnerungen nicht entfliehen. Hieronymus Bosch erweist sich einmal mehr als Graue Eminenz der modernen Literatur. Sie präsentiert Figuren, welche, wie der Kaiser von Assyrien, in einem umgekehrten „auto“ mitzuspielen scheinen.

Theater ohne Tabu?

Das Theater Arrabals, das er selbst für „antireligiös bis zum Mystizismus und religiös bis zur Blasphemie“ hält, schreckt vor keiner Schocktherapie, nicht einmal vor der Nekrophilie, auch vor keiner Geschmacklosigkeit zurück. Dabei kann es, auch

formal, die Gefahr des Manierismus und der allegorischen Überladenheit nicht immer vermeiden. Die naheliegende Frage, ob es denn „erlaubt“ sei, jedwedes Tabu zu verletzen, erweist sich angesichts dieses radikal „panischen“ und doch auch poetischen und traumhaften Theaters als von falschen Voraussetzungen aus gestellt. Das alte Wort „Tabu“, das eine Art Schutzfunktion bezeichnet, kann nach Meinung S. Freuds („Freud, steh mir bei!“, V 22) von uns nicht richtig übersetzt werden, weil uns der dazugehörige Begriff verlorengegangen sei. Statt dessen gehe uns Heutigen die Bedeutung des Tabus in zwei entgegengesetzte Richtungen auseinander: „Es heißt uns einerseits: heilig, geweiht, andererseits: unheimlich, gefährlich, verboten, unrein. Der Gegensatz von Tabu heißt im Polynesischen ‚noa‘ = gewöhnlich, allgemein, zugänglich. So haftet am Tabu etwas wie der Begriff der Reserve, das Tabu äußert sich auch wesentlich in Verboten und Einschränkungen.“ Unsere Zusammensetzung „heilige Scheu“ decke sich oft mit dem Sinn des Tabus.

Die Arrabalschen Figuren zeigen eindringlich, daß sie sich eher als unwillentlich freiwillige Opfer von Tabuierungsmaßnahmen fühlen denn als deren Schützlinge. Für sie sind die ihnen bekannten, nicht hinterfragbaren Lebensformen und Verhaltensnormen ein Selbstzweck, der sich selber schützt. Denn der „Meister“ des „Großen Welttheaters“, der die Rollen verteilte und das Spiel der Schauspieler rügte oder rühmte, ist aus ihrem Gesichtskreis verschwunden. Ohne Orientierung sind sie obskuren Gewalten, ihren eigenen Obsessionen, den Schüben des (noch kollektiven) Unbewußten ausgeliefert. Sie spielen Theater ohne Publikum und Regisseur, ja ohne genauere Rollenanweisung. Von permanenten Inquisitionsmaßnahmen verängstigt und infantil geblieben, wagen sie es nicht, den wahren Tabubruch zu begehen, den Weg zu höherem Bewußtsein einzuschlagen. Den Ort Tar, auch eine Chiffre für Bewußtsein und Gewissen (in: „Fando und Lis“), hat noch niemand erreicht, und es ist mehr als fragwürdig, ob je ein Mensch den Weg dorthin ernstlich suchte.

Sogar die kümmerlichen Restbestände christlich-abendländischen Vokabulars wirken auf diese Figuren ausschließlich bedrohlich, einschüchternd und abschreckend. „Gutsein“, eines ihrer Hauptanliegen, bedeutet für sie, „daß man sein soll wie die Kindlein“ (ST 108), „so sein wie das Kind in der Krippe“ (ST 111) – ein Unterfangen, dem sie sich schon aus Altersgründen nicht gewachsen fühlen. Irritiert und auch traurig resignieren sie und verfallen in kitschige Begeisterung dafür, was sie für Engelsreinheit halten. „Gott“ ist für sie ein Pseudonym für die Rechtfertigung nicht zu rechtfertigender Grausamkeiten, ein repräsentativer Sammelname für von irgendwo oben her verfügte repressive Maßnahmen und Strafen. So haben Lira und Fanchou (in: „Guernica“) zwar, um „fortschrittlicher“ zu sein, den Glauben aufgegeben, nicht aber ihre Angst verloren: „Schön sehen wir aus: Jetzt wirst du sterben und kommst in die Hölle. Für immer? Gewiß, für immer. Und diese Qualen! Du wirst was erleben. Er versteht seine Sache. Wer: er? Gott natürlich“ (ST 75).

Im Namen dieses Schreckengötzen kann kein Tabu gebrochen werden, und auch nicht wider ihn. Er ist keine Person, sondern eine Art Kollektivpopanz. Weiterhin

wäre eine Tabuverletzung, im positiven wie im negativen Sinn, eine moralische Tat, die Selbst-Bewußtsein voraussetzt. Arrabals Figuren befinden sich im Vorraum dazu, im Bezirk des Noch-Nicht. Sie überschreiten die Schwelle nicht, wollen aus dem „Paradies der Kollektivpsyche“ (C. G. Jung) nicht vertrieben werden. Hingegen haben sie es darauf abgesehen, die Möglichkeit des Vorhandenseins eines Tabus zu *verleugnen*. Sie töten und schänden und sagen dazu: „Harmlose Kinderspiele waren das!“ (V 63) Die Männer stellen ihre Frauen aus, bieten sie als Spielzeug an. Mit dieser Zurschaustellung und Preisgabe des Intimlebens – für sie alle der Inbegriff aller Nicht-Engelsreinheit – wird das, was sie tun, allgemein zugänglich, gewöhnlich, „noa“, kollektiv und unpersönlich. Harmlose Kinderspiele eben.

Und wo steht der Autor? Sicher setzt seine These „Lieber schmutzig als leer“ Optimismus und auch Mut voraus. Andererseits ist des Spaniers berechtigte Abwehrhaltung von bloßem Trotz und purer Lust, konträr zu handeln, kaum noch zu unterscheiden. Sein Ekel vor der Faszination der Widerwärtigkeit des „Gutseins“ als einzige „reine“ Alternative in einem unmenschlich-statischen System moralischer Schwarz-Weiß-Malerei, dazu der Verlust der Glaubwürdigkeit der Scholastik für ihn, weisen ihn als ein Opfer der „Konfusion“ aus, wie er es nennt. An einen Gott des Schreckens und der Rache, den er, wie gesagt, wie allen Sadismus für „katholisch“ hält, glaubt er nicht mehr. Einen Gott der Liebe sucht er. Geblieben ist ihm das „Gefühl der Sünde“, verbunden und bedingt davon, nicht normal, d. h. seelisch krank zu sein, nicht etwa davon, außenregulierte Verhaltenssolls nicht erfüllt zu haben.

Bisher also war der Autor seinen Figuren sehr nahe verwandt. Solange er nur seiner „Inspiration“ folgte, dürften die glatte, oft fast schulbuchhaft unpersönliche, dann wieder gewollt manieristische Sprache, die eindringliche und plastische Bildhaftigkeit (Arrabal malt auch), die mathematisch exakte Formgebung und sensibel rhythmisierte Anordnung seiner „umgeschriebenen“ Alpträume für ein – allerdings nicht überempfindliches – Publikum genügend Tabufunktion übernommen haben. Einmal aber werden auch Arrabals Kindheitserlebnisse aufgearbeitet sein. Sie sind es vielleicht schon. Sein (in deutscher Übersetzung) jüngst erschienenes Werk „Der Tausendjährige Krieg“ zeigt den Autor in einer Krise und – wie seine Figuren – auf dem Rückzug zu einem „erhebenden kollektiven Abenteuer“.

Es bleibt abzuwarten, ob der nun 41jährige Fernando Arrabal durch diese auch modisch bedingte Phase hindurch seinen eigenen weiteren Weg findet.