

Fränzi Maierhöfer

Die Neutralisierung des Chores

Zum Problem der Masse im modernen Drama

„Ungeheuer ist viel, doch nichts ungeheurer als der Mensch.“ So lauten die oft zitierten Zeilen aus dem zweiten Chorlied in der „Antigone“ des Sophokles. Sprecher sind die Alten und Weisen, die Hüter des Gesetzes. Der Chor, den es schon gab, „ehe eine Tragödie war“ (Grillparzer), aus dem die griechische Tragödie hervorging, übersetzt das besondere Geschehen ins Universale, er veröffentlicht und deutet es. Nicht bestimmte Ereignisse, Orte und Personen sind Gegenstand der Chorlieder, sondern das, was die Öffentlichkeit angeht, was ihre Wertvorstellungen berührt und ihr Verhalten beeinflussen kann. Es interessiert nicht etwa das persönliche Schicksal Antigones und Kreons, nicht ihr privates Leiden, sondern die Hybris, die sich im Handeln beider zeigt, ist das Thema des Chores. Die Warnung vor einer der Fähigkeiten, womit das Ungeheuer Mensch sich selbst und das Zusammenleben in der Polis gefährden kann, ist sein Anliegen: „Von allen Glücksgaben ist Einsicht ins Recht die erste. Nie darf gegen Gottes Gebot man freveln . . .“

Die offenkundigen theatralischen (nicht unbedingt die dramatischen) Vorzüge des Chores, nämlich durch Veröffentlichung, Idealisierung und Lyrisierung im Vollsinn des Wortes politische Poesie schaffen zu können, haben immer wieder Dramatiker dazu gereizt, dieses klassische Instrument der Verfremdung ins neuere Drama einzubringen. Bekannt ist Schillers umstrittener Wiederbelebungsversuch in der „Braut von Messina“ (1803). Im Vorwort dazu legt er die Schwierigkeiten des Dramatikers seiner Zeit dar, Poesie zu schreiben und gleichzeitig dem geänderten sozialen Umfeld, dem „Volk“, der „sinnlich lebendigen Masse“ (die in der damals eben abklingenden Französischen Revolution Souveränität und Mitspracherecht verlangt hatte), gerecht zu werden. Die alte Tragödie, so schreibt er, sei schon deshalb öffentlich gewesen, weil sie sich nur mit Helden und Königen abgegeben habe. Der neuere Dramatiker benötige den Chor noch viel mehr, weil er „die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt“. Denn der Palast der Könige sei jetzt geschlossen, die Masse sei, wo sie nicht als rohe Gewalt wirke, zum Staat, „folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden“, die Götter seien in die Brust der Menschen zurückgekehrt.

Der „abgezogene Begriff“ des Staats in Gestalt einer anonymen Verwaltung und die Verhaltensweisen des zur Masse gewordenen Volkes sind eines der

wesentlichen Anliegen der Dramatiker unserer Zeit. Der Einsatz des „demokratischen“ Mittels des Chores liegt nahe. Unter Berufung auf Schiller verwendet beispielsweise Bert Brecht mehrmals in didaktischer Absicht den Chor, vor allem in der „Heiligen Johanna“, der „Mutter“ und dem „Kaukasischen Kreidekreis“. Max Frisch greift in „Biedermann und die Brandstifter“ auf den Chor der antiken Tragödie zurück, angeregt von Friedrich Dürrenmatt. Dessen Stück „Der Besuch der alten Dame“, Camus' „Belagerungszustand“ und Ionescos „Nashörner“ sind Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

Die Bestechlichen

Unmittelbaren Bezug auf die eingangs zitierten Verse des Sophokles nimmt *Friedrich Dürrenmatt* in seiner tragischen Komödie „*Der Besuch der alten Dame*“¹. Zum Schluß des Stücks bilden festlich gekleidete Männer und Frauen, Bürger des Mittelstands, zwei Chöre. Vorsätzlich der griechischen Tragödie formal angenähert, ist dieser Chor als „Standortbestimmung“ (AD 98) in der „Gegenwart“ gedacht. Nach Geschlechtern getrennt deklamiert das Kollektiv der Bürger von Güllen feierlich: „Ungeheuer ist viel . . . Doch nichts ungeheurer als die Armut“ (AD 98). Auch die Güllener – allerdings nicht die Alten und Weisen – übersetzen somit das besondere Geschehen ins Universale, formulieren ihre Wertvorstellungen und komprimieren sie zu einer durch Anklänge an klassische Bildung geformten „Apotheose“ des Wohlstands, der ihnen allein das anonyme Dasein in der Masse Gleichartiger erträglich macht. Für die Güllener sind die „heiligen Güter“ (AD 100) nur noch käufliche Gegenstände.

Was war geschehen? In der verarmten Kleinstadt Güllen, der Jauchestadt², die irgendwo in Mitteleuropa liegt, war der wirtschaftliche Aufschwung spurlos vorübergegangen. Dorthin kehrt die alte Dame, Frau Claire Zachanassian, 62, als eine der reichsten Frauen der Welt zurück. Vor etwa 45 Jahren war sie als geborene Klara Wäscher unter Hohn und Spott, hochschwanger und frierend, aus dem Ort und damit aus der bürgerlichen Welt verjagt worden. Der jetzige schäbige Krämer Alfred Ill hatte seine damalige Geliebte ihrem Schicksal überlassen. Nun bietet Claire den Güllenern eine Milliarde, wenn jemand, irgend jemand, Alfred Ill tötet. Sie könne sich, wie sie sagt, nun den Preis für Gerechtigkeit leisten. Die Milliarde bietet sie nicht einer bestimmten Person an, sondern, öffentlich, der Gesamtheit der Güllener.

Daraufhin braucht sie nur zu warten, bis die Fassadenmoral der Güllener abbröckelt und sich unter ihnen eine ähnliche kollektive Übereinkunft in dem entwickelt, was „man“ tut oder nicht, wie die Kollektivmeinung, die einst Klara/Claire in Acht und Bann tat. Mit ihrem Angebot des Wohlstands für alle zielt Claire genau in den Leerraum nicht vorhandener persönlicher Ver-

antwortung, die sich kollektiv als mangelndes Unrechtsbewußtsein manifestiert. Die Güllener, als Kollektiv, töten Ill. „Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt“, kennzeichnet Dürrenmatt unsere gegenwärtige Bewußtseinslage. Mit Einschränkungen läßt sich der Satz auch auf die Güllener anwenden. In der Tat braucht kein einzelner Güllener den Mord durchzuführen, weil er sicher sein kann, daß alle ihn wollen. Da wiederum alle daran beteiligt sind, fühlt sich keiner persönlich schuldig. „Es geht“, wie Dürrenmatt meint, „wirklich ohne jeden.“³

Der Autor hält die Güllener nicht für schlecht, sondern für schwach. Die Verlockung durch den Wohlstand (eine Milliarde!), der nur durch Blutvergießen zu erlangen ist, erweist sich als zu stark. Die Unvereinbarkeit ihres Verlangens nach dem Wirtschaftswunder mit ihren „Idealen“ empfinden die Güllener zwar dunkel, aber sie leiden unter dem Zwiespalt nicht. Bis zum Zeitpunkt des kollektiven Mords ist es ihnen durch einen gleichfalls kollektiven Akt verdrängungsähnlicher Selbstbeschwichtigung und Uminterpretation der „abendländischen Prinzipien“ (AD 66) gelungen, ihr Vorhaben auf der Höhe ihrer Prinzipien zu rechtfertigen. Sie morden „nicht des Geldes . . .“, sondern der Gerechtigkeit wegen“ (AD 93).

Ausschlaggebend aber für die Umsetzung ihres Wunsches nach Wohlstand in die Untat ist die Chancengleichheit für alle, den Mord anonym ausführen und persönlich nicht haftbar gemacht werden zu können. Überdies sind sie gedeckt und gerechtfertigt von der Macht des Geldes, die ebenso anonym, d. h. persönlich unerreichbar ist wie die Masse. Denn die alte Dame, schließlich zu einem „Götzenbild aus Stein“ (AD 100) erstarrend, ist ebenfalls keine Person, sondern eine groteske Montage aus Ersatzteilen, eine repräsentative Funktion des Geldes, „außerhalb der menschlichen Ordnung“ (AD 102).

Allein Ill gelangt zum Bewußtsein seiner selbst. Das befähigt ihn, seine Schuld anzuerkennen. Dadurch wird er vom beliebigen Sündenbock zur Person. Nur der schäbige Krämer nimmt Gestalt an in der Masse der Ungestalteten. Erst seine Menschwerdung macht – als Kontrast! – das Einbeziehen der vielen Kollektivpartikel ins Drama möglich, und zwar in eine Komödie. „Uns kommt nur noch die Komödie bei“, notiert Dürrenmatt⁴. Denn im Chaos eines moralischen Niemandslands müßte das Pathos eines tragischen Helden lächerlich wirken. Auch Ill ist kein tragischer Held im Sinn eines Repräsentanten oder auch Widersachers eines allen vertrauten Weltbilds und Wertsystems. Er erlangt menschliche Würde, indem er sich *gegen* den allgemeinen Konsensus der unbedenklichen Rechtfertigung jedweden, dem Vorteil aller dienlichen „Leichtsinn“ (AD 103) sperrt und seine persönliche Schuld anerkennt. Ill kündigt damit seine Zugehörigkeit zur Masse auf: „Aber nun schloß ich mich ein, besiegte meine Furcht. Allein. Es war schwer, nun ist es getan. Ein Zurück gibt es nicht. Ihr *müßt* nun meine Richter sein. Ich unterwerfe mich eurem Urteil, wie es auch ausfalle. Für

mich ist es die Gerechtigkeit, was es für euch ist, weiß ich nicht. Gott gebe, daß ihr vor eurem Urteil besteht“ (AD 82).

Ills Haltung gewinnt nur für ihn persönlich Bedeutung. Die Güllener gehen zur Tagesordnung über.

Die Anfälligen

Nicht unmittelbar im Anschluß an die griechische Tragödie, sondern im Zug des Versuchs, alle theatralischen Mittel auszuschöpfen, verwendet auch Camus den Chor, und zwar in seinem Schauspiel „*Der Belagerungszustand*“⁵. Das Stück ist die eigenständige dramatische Bearbeitung des von Defoe angeregten Themas des Ausbruchs der Pest, das Camus schon in dem Roman „*Die Pest*“⁶ bearbeitet hatte. Es zeigt den plötzlichen Einbruch einer unpersönlichen Macht, der Pest, und am Beispiel ihres Umsichgreifens die Möglichkeit eines totalen Machtanspruchs innerhalb einer geschlossenen Gesellschaft, dargestellt durch die Bevölkerung der Stadt Cadix. Mühelos läßt sich der totalitäre Anspruch der Pest, die hier als psychische, nicht als physische, nichtsdestoweniger tödliche Krankheit verstanden wird, in die Praxis umsetzen. Denn die Bewohner der Stadt sind „nicht in Ordnung . . ., nur eingeordnet“ (B 123), sie sind „wohlausgerichtet, reif fürs Unheil“ (B 125).

Wodurch sind sie ausgerichtet – und worauf? Durch unwillkürliche, unreflektierte Anpassung an das, was alle tun. Ohne persönliche Entwicklung und ohne verinnerlichte Wertvorstellungen ihrer Mitglieder ist die Menge der vielen ausgerichtet auf gewohnheitsmäßigen Empfang irgendwelcher obrigkeitlicher Befehle und Parolen. „Es ist nichts geschehen, es wird nichts geschehen“, kommentiert der Chor des Volkes bei seinem ersten Auftreten sein eigenes geschichtsloses Dahinleben und seine übliche Unterwerfung unter die Anordnungen des Gouverneurs der Stadt. Diesmal hat er befohlen, beunruhigende Zeichen am Himmel, das erschreckende Auftauchen eines Kometen, zu ignorieren und weiterhin so zu tun, als sei nichts geschehen. „Wir bleiben brav, da nichts sich jemals ändern wird . . . Wir werden stolz sein auf das Glück der anderen“, beschwichtigt sich der Chor (B 131). Er offenbart damit nicht etwa großmütige Selbstlosigkeit, sondern die Tatsache, daß die Mitglieder, aus denen er sich zusammensetzt, noch gar nicht sie selbst sind.

Immerhin aber bezeichnet Camus diesen Chor zunächst als den des Volkes. Im Unterschied zu den entwurzelten Städtern Dürrenmatts zeigt der Volkschor Camus' ein instinktives Vertrauen in die Kräfte der Natur. Als das Volk von seinen alten Herren im Stich gelassen und damit sich selbst überlassen wird, will es aus der Stadt fliehen, ans Meer, an „das Wasser, das reinwäscht“, zum „Wind, der befreit“ (B 142). Zu lange aber hat das Volk um der Anpassung willen ge-

horcht. Es kann sich nicht mehr retten, es bleibt allein mit der Pest, die sich selbst so vorstellt: „Seht euren wahren Herrscher und lernt die Angst kennen“ (B 183).

Die Pest, eine allegorische Figur im Stil mittelalterlicher Moralityspiele, hat inzwischen viele Deutungen erfahren. Der Text selbst erklärt sich deutlich genug. Demnach ist die Pest eine starre Macht, die sich als perfekte, unabänderliche Organisation manifestiert, deren Recht auf Herrschaft in der Tatsache ihres Funktionierens besteht (vgl. B 144 f.). Sie verlangt totale Anpassung und totale Gleichschaltung. Diesen brutalen Anspruch setzt sie durch, indem sie alle Hoffnung durch Verzweiflung buchstäblich knebelt (vgl. B 172). Möglichen Widerstand unterbindet sie, indem sie jede Verständigung unter den Verwalteten verhindert: sie trichtert ihnen Schlagwörter ein, um sie sprachlos zu machen (vgl. B 154). Über die Masse der Nicht-Personen herrscht sie anonym mittels eines technisch vollkommenen Verwaltungsapparats. „Was ist ein einzelner Mensch in einem Verzeichnis von dreihundertsiebzigttausend Namen, ich bitte Sie . . .“ (B 167 f.)

Die wahre Macht der Pest aber beruht auf ihrem Wissen um das Wesen der Herrschaft der Angst: Als ein einzelner, Diego, aus der Masse der Verwalteten ausbricht, weil er seine Angst überwand und den Knebel der Verzweiflung von sich warf, als das Volk befreit aufatmen könnte, zeigt sich dessen unveränderte Massenpsyche. Es will gar nicht frei sein, sondern verharret in bornierter Rachsucht. Verächtlich stellt die Pest fest: „Ihre Angst gilt ihnen selber. Aber ihr Haß gilt immer den anderen“ (B 176).

Auch Camus' Chor ist gespalten. Doch anders als der Dürrenmatts zerfällt er nicht in zwei gleichermaßen indifferente Gruppen. Das Auftreten der Pest sondert den Chor der Frauen ab. Sie hören nicht auf, den Belagerungszustand als Ergebnis von „Männergeschichten“ (B 171) zu beklagen. Auch die Tat Diegos, der nach seinem Sieg über seine Angst die Befreiung der Stadt durch seinen Tod und damit durch den Verzicht auf die Liebe einer Frau erkauft, kann den Chor der Frauen nicht umstimmen. Vielmehr gilt Diegos Haltung als Beweis dafür, daß Männer Ideen dem Leben vorziehen (vgl. B 185).

In der Tat ändert Diegos Opfer, sein „einsamer, von Ideen umgaukelter, von Worten genährter Tod“ (B 185) nichts. „Gemütlich, blühend und frisch rasiert“ (B 185) kehren die traditionellen Herren zurück. Statt der Pest tritt wiederum Mittelmäßigkeit die Herrschaft an. Der (gesamte) Chor bescheidet sich mit der Feststellung, daß es zwar keine Gerechtigkeit, aber immerhin gewisse Grenzen gebe. „Alles macht weiter, ohne weiterzumachen“ (B 176).

Bei aller Verschiedenheit der Konzeption des Chores in Dürrenmatts „Alter Dame“ und Camus' „Belagerungszustand“ spielen die Chöre doch eine ähnliche Rolle. In beiden Fällen erweist sich der Chor als eine zahlenmäßig überschaubare Menge von anonymen Vertretern der Masse des Volkes, deren Verhaltensweisen durch gezielte Maßnahmen manipulierbar und in Grenzen sogar bere-

chenbar sind. Einerseits tritt der Chor auf als Zeuge und Kommentator des Geschehens, andererseits als davon Betroffener. Keinesfalls handelt er aus eigenem Antrieb und aus eigener Verantwortung. Er greift in das Geschehen nicht aktiv ein, er reagiert nur darauf, ohne dadurch seine substantielle Indifferenz zu verändern. In beiden Stücken ist daher die Gestaltung des Chores (und d. h. hier des Kollektivs der Geschichtslosen) nur insoweit möglich, als er als Vorbedingung und Folie für das Handeln eines einzelnen dient. In beiden Fällen geht der nicht (mehr) zur konformen Masse Gehörende zugrunde, ohne als Katalysator auf das Verhalten des Kollektivs einzuwirken. Eine Katharsis des Chores durch Mitleid und Furcht ist ausgeschlossen, da die Bereitschaft zur Identifikation mit den genannten einzelnen – Ill bei Dürrenmatt, Diego bei Camus – wiederum den einzelnen, sich Identifizierenden, aus dem Chor herauslösen, nicht aber den Chor als Kollektiv betreffen und verändern würde. Die Idee der Gerechtigkeit, Hauptanliegen der beiden ansonsten so verschiedenartigen Stücke, bleibt für die Chöre eine vage Abstraktion, die Wirklichkeit nur im Wirkungsbereich damit zusammenhängender, meist unangenehmer Maßnahmen gewinnt.

Eine Analyse des Verhaltens einzelner Chormitglieder liefern die genannten Stücke nicht. Das verbieten ihr Aufbau und ihr theoretisierender Ansatz. Sowohl Dürrenmatt als auch Camus (auf deren jeweilige Weltsicht hier nicht näher eingegangen werden kann) geben Bilder einer Realität, die trotz aller Fremdheit und grotesken Verzerrung immer noch rational erklärbar ist.

In der Welt Ionescos hingegen, dem Autor der „Nashörner“, dem die Wirklichkeit „das ununterbrochene Zerreißen des Schleiers der Erscheinung“⁷ ist, greifen vernunftgemäße Erklärungsversuche nicht mehr.

Die Fanatisierbaren

In *Eugène Ionescos* Dreiakter „*Die Nashörner*“ („*Rhinocéros*“)⁸ tritt kein Chor mehr auf, er hat sich erübrigt. Denn das Stück, „eine ziemlich objektive Beschreibung eines Prozesses der Fanatisierung“ (AA 205) in Form einer überzeugenden und zugleich poetischen Parabel von der Entindividualisierung des Menschen unserer Tage und vom Ausbruch eines Massenwahns, spielt innerhalb der Masse, die in den vorgenannten Stücken vom Chor repräsentiert wird. Der Autor bringt eine gezielte Auswahl von Man-Typen auf die Bühne und läßt sie ihre latente Bereitschaft vorspielen, sich der Masse der Mans, der sie angehören und die sie bilden, bis zur Aufgabe ihres Menschseins anzupassen. Verschiedene scharf umrissene Figuren liefern verschiedene Versionen konformen Verhaltens. Der Ansatz zu diesem Stück, das Ionesco auch eine „Beschreibung eines irgendwo stattfindenden Nazifizierungsprozesses“ (AA 202) nannte, liegt wahr-

scheinlich in einer Erzählung des Schriftstellers Denis de Rougemont (AA 193). Dieser hielt sich 1938 während einer Nazi-Kundgebung in Nürnberg auf und wurde, obwohl zunächst als Außenstehender beobachtend, von der um sich greifenden Hysterie beim Erscheinen des „Führers“ elektrisiert und beinahe mitgerissen. Rougemont berichtet, er habe sich in der Menge nicht wohl, vielmehr schrecklich einsam gefühlt. Beim Ausbruch des Massenwahns habe er erfahren, was heiliger Schauer sei. Er habe widerstanden, weil sein ganzes Wesen sich sträubte. Argumente seien ihm keine eingefallen.

Damit ist die Fabel der „Nashörner“ bereits umrissen: Ohne Vorwarnung, ohne öffentlichen Alarm und auch ohne Zeichen am Himmel taucht in einer Kleinstadt plötzlich ein Nashorn auf. Die Dickhäuter werden immer mehr. Die Bürger der Stadt laufen erst einzeln, dann in Scharen zu den von ihnen zuerst abgelehnten Nashörnern über. Nur einer, Behringer, Ionescos Lieblingsfigur, der er sich brüderlich verbunden fühlt, widersteht. Auch er hat keine „intellektuellen“ Gründe.

Immerhin ruft das Erscheinen der Nashörner einige Aufregung unter den Leuten hervor: „Oh!“ – „Ah!“ – „Das ist die Höhe!“ (vgl. N 165f.) Zur Selbstbesinnung bringt die Bürger der Stadt das unerklärliche Ereignis keineswegs. Vielmehr rührt es an ihre verborgene Angst vor allem Unerklärlichen, vor allem vor sich selbst. Der Herausforderung der Angst suchen sie zu entgehen, indem sie sich der Anonymität des Nashorntums unterwerfen. Ihre Bereitschaft zum Konformismus ist der Keim zu der ansteckenden Krankheit der „Rhinozeritis“ (N 221). (Für Ionesco sind nämlich Kollektivhysterien soviel wie Epidemien, deren Alibi die Ideologien sind.)

In der Sprache des Stücks heißt das: die Leute versuchen, ihre innere Leere hinter der Uniform der dicken Nashornhaut zu verstecken. Die Symptome, die den Ausbruch der Epidemie anzeigen, sind ebenso lächerlich wie ernst. Als das erste Nashorn auftaucht, sehen sich die Bürger veranlaßt, tradierte und bornierte Vorurteile auszusprechen und sich von ihrer Angst und ihrem Schrecken durch eine abstruse Diskussion über das Rassenproblem abzulenken. Die feierliche Beerdigung einer totgetrampelten Katze bietet die Gelegenheit, sich einer verlogenen und sentimental Humanitätsduselei hinzugeben. Das Stück enthält ein ganzes Spektrum von Anpassungsvorgängen, an Begründungen und Rechtfertigungsversuchen konformen Verhaltens.

Da ist beispielsweise der Sozialist Wisser, der die „nashornige Augenscheinlichkeit“ (N 203) zunächst schlichtweg leugnet, dann eine andre Partei obskurer Machenschaften bezichtigt, die er schon aufdecken werde, um anschließend zu den Nashörnern überzulaufen. „Man muß mit der Zeit gehen! Das waren seine letzten menschlichen Worte“ (N 233). Da ist der „Logiker von Beruf“ (N 185), dessen Kopf ein Strohhut zierte. Getreu seiner Überzeugung: „Die Angst ist irrational! Die Vernunft muß sie überwinden“ (N 166), macht er sich an die

methodisch exakte Formulierung der Frage, ob es sich um afrikanische oder indische Nashörner handle. Immerhin ist er, ausnahmsweise, als Nashorn noch identifizierbar. Sein Strohhut, aufgespießt auf dem Nashorn, verrät ihn. Da ist vor allem Behrings vermeintlicher Freund Hans, der hinter der Maske eines stets frisch gewaschenen, ordentlich frisierten Biedermanns einen beängstigend harten und wilden „Menschenfeind“ (N 212) verbirgt. Seine Verwandlung zum Nashorn wird im zweiten Akt auf offener Bühne gezeigt. Hans nimmt die Gelegenheit wahr, seiner bössartigen Zerstörungswut und Menschenverachtung unter Berufung auf die „Natur“ (N 214) freien Lauf zu lassen. „Unsere Moral ist widernatürlich.“ – „Das Humane ist überholt!“ (N 214 f.)

Trotz der guten Ratschläge der ehemaligen Kollegen ihres Mannes – „Wenn Sie sich scheiden lassen wollen . . . jetzt haben Sie einen guten Grund!“ (N 201) – läuft Frau Ochs ihrem Mann zu den Nashörnern nach, weil sie ihren Liebling nicht „so“ lassen könne. Daisy, Behrings heimliche Liebe, schließt sich den Nashörnern an, weil es ihrer Meinung nach die Welt ist, „die recht hat“ (N 245).

Wie die in der freien Natur auftretenden Unpaarhufer gleichen Namens besitzen die Nashörner – die für Ionesco real sind – eine dicke, jedoch sehr empfindliche Haut, sind feige und als Einzelexemplar relativ harmlos, aber sinnlos reizbar und leicht zu übertölpeln. Ionesco schreibt ihnen eine gefährliche Verbindung von Treuherzigkeit und Grausamkeit zu. Mit bestem Gewissen brächten sie jemanden um, der nicht so denkt wie sie (AA 201). Ein Nashorn könne sich nämlich nur mit einem Nashorn verständigen, da es nicht denke, sondern „intellektuelle“ (AA 215) Schlagwörter aufsaugt. In Gefangenschaft passen sich Nashörner – die Ionescos und die natürlichen – leicht an, bis auf wenige störrische Ausnahmen.

Eine dieser Ausnahmen ist Behringer. Als einziger fürchtet er die Ansteckung, will nicht Nashorn werden. Sein Widerstand ist gefühlsmäßig. Seine Gründe kann er – zumindest im Augenblick – nicht rationalisieren. Das „beweist, daß sein Widerstand echt ist und aus seiner Tiefe kommt“ (AA 194). Vielleicht ist er „allergisch“. Ganz sicher ist Behringer, der es, wie sein Autor, niemals ganz geschafft hat, sich ans Dasein zu gewöhnen, kein Intellektueller, auch kein „Held“, der sich für irgendeine Idee oder die Gemeinschaft opfert. Er ist ein Durchschnittsmensch, unentschieden und hilflos, der ohnmächtig die Verwandlung seiner Welt mit ansehen muß. Er selber weiß nicht, ob er recht hat oder nicht. Wahrscheinlich wehrt er sich aussichtslos. Der Schluß des Stücks bleibt zwar offen, läßt sich aber mit ziemlicher Sicherheit voraussagen.

Wo bleiben die Helden?

Es waren die Taten der Helden, die der Chor der antiken Tragödie an den damals gültigen Wertvorstellungen maß, die er deutete und vor deren möglichen Folgen er warnte. Die Wechselbeziehung zwischen Chor und Hauptfiguren ist in den besprochenen Stücken in aufschlußreicher Weise verändert: sie ist entpolarisiert. Sind denn Ill, Diego, Behringer „Helden“? Sind sie außergewöhnliche Menschen, die wegen ihrer tapferen Taten und ihres besonderen Schicksals aus der Menge hervorragen? Verwirklichen sie deren Zielvorstellungen, repräsentieren sie gültige Werte, durchleiden sie beispielhaft Konflikte? Oder sind sie wenigstens der Handlungsmittelpunkt?

Zweifellos verursacht Ill die Rückkehr der „Alten Dame“, der er einst die Richtung ihres Lebens aufzwang. Die Möglichkeit zur Durchführung ihrer Rache aber gewährt die Macht des Geldes und die Masse der Güllener, die Ill zunächst in den Vordergrund schieben, dann verraten und verkaufen, wie ihr Vorteil es gebietet. Zweifellos auch beweist Ill bewundernswerten Mut, indem er seine Angst überwindet. Ist er deshalb ein Held? Kann oder könnte er einer sein in einer Welt, in der, wie Dürrenmatt meint, auch Antigone keine Chance zum Heldentum mehr hätte, da ihr Fall von Kreons Sekretären erledigt würde?

Auch Diego besiegt seine Angst und vertreibt dadurch die Pest aus seinem Lebensbereich. Ist er ein Held? Auch er, der im Unterschied zu Ill vom Verlangen nach Liebe und Glück beseelt ist, antwortet auf eine anonyme Bedrohung. Weder von ihm noch von Ill geht eine zielgerichtete Handlung aus. Beide wehren sich *wogegen*, treten nicht *wofür* ein. Das Mißverhältnis zwischen der monströsen, persönlich ungreifbaren Bedrohung und den Möglichkeiten eines einzelnen ist zu groß. Der Widerstand allein verbraucht ihre ganze Kraft. Der Widerhall bei der Masse der vom Chor Vertretenen bleibt aus. Daher ist die Wiederkehr der Pest wahrscheinlich, ihre Macht ist nicht prinzipiell gebrochen. Diegos Tod wirkt wie ein tragischer Unglücksfall.

Und Behringer, den Ionesco einen „Helden wider Willen“ nennt? Er ragt keinesfalls durch besondere Merkmale aus der Menge der potentiellen Nashörner hervor. Vielmehr unterscheidet er sich von ihnen durch eine Art Defizit: Ihm fehlt jede „Anlage“ (N 226) zur Verwandlung in einen Dickhäuter. Denn er kann nicht gleichgültig bleiben, er fühlt sich beteiligt an allem, was geschieht. Aber orientierungslos und hoffnungslos vereinzelt, wie er ist, fehlt ihm jede Möglichkeit zur Mitbestimmung. Sein Untergang setzt das hier angesprochene Problem ins Bild: „Ich bin der letzte Mensch . . . Ich kapituliere nicht!“ ruft er und nimmt ein Gewehr in die Hand (N 249).

Aussichtslos wehrt er sich gegen den Moloch der Überzahl, den die Nashörner repräsentieren. Sie folgen dem Glauben an das Mengenwachstum, an den Wert der Massenproduktion. Auch sie sind ja austauschbar und leicht zu er-

setzen. Verzweifelt und verunsichert wegen des Verlusts des menschlichen Gesichts kann Behringer daher die beziehungsreiche Frage stellen: „Wem bin ich denn noch ähnlich?“ (N 248)

Noch deutlicher spricht Behringer in einem anderen Stück Ionescos, in „Mörder ohne Bezahlung“, die verheerenden Folgen des Glaubens an die Quantität um jeden Preis aus. Vergeblich fleht er den Mörder an, der aus purem Vernichtungswillen tötet: „Wenn ein einziger Christus Ihnen nicht genügt, verpflichte ich mich feierlich, Bataillone von Rettern auf Kalvarienberge steigen zu lassen, einzig für Sie, und sie kreuzigen zu lassen, aus Liebe zu Ihnen!“⁹

Behringer kann den Wert eines einzelnen Menschen nicht „vernünftig“ begründen, auch nicht seinen eigenen. Trotzdem will er ein Mensch bleiben, wenn auch der letzte unter lauter Nashörnern. Sein Ende legt die Vermutung nahe, die Tragödie sei im Chor, aus dem sie einst hervorgegangen war, untergegangen. Vielleicht ist Behringer doch ein Held?

ANMERKUNGEN

¹ F. Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame* (AD) (Zürich 1956).

² Der fiktive Ortsname ist wahrscheinlich abgeleitet von alemannisch „gülle“ = Wasserlache, Tümpel, auch Kotlache und Ansammlung von Jauche.

³ F. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, in: *Theaterschriften und Reden* (Zürich 1966) 122.

⁴ Ebd. Dürrenmatt ist der Meinung, unserer gegenwärtigen Bewußtseinslage und Verhaltensweise sei die Tragödie nicht mehr angemessen.

⁵ A. Camus, *Der Belagerungszustand* (B), in: *Dramen* (Hamburg 1962).

⁶ A. Camus, *Die Pest* (Innsbruck 1948, auch rororo 15). Die Anregung dazu stammt von Daniel Defoes „*Journal of the Plague Year*“ (1722). Auf die gleiche Quelle geht Ionesco mit seinem „*Massakerspiel*“ zurück. S. dazu meine Beiträge: *Moderne Totentänze*, in dieser Zschr. 192 (1974) 181–191, und: *Man stirbt*, in: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, hrsg. v. H. H. Jansen (Darmstadt 1978) 225–233.

⁷ E. Ionesco, *Argumente und Argumente* (AA) (Neuwied 1962) 132.

⁸ E. Ionesco, *Die Nashörner* (N), in: *Theaterstücke* (Darmstadt 1964).

⁹ E. Ionesco, *Mörder ohne Bezahlung*, ebd. 154.