

Fränzi Maierhöfer

Einzelgänger wie alle andern

Rückschau auf Ionesco

Eugène Ionesco, als Sohn eines rumänischen Vaters und einer französischen Mutter 1912 in Slatina, Rumänien, geboren, hält wenig von biographischen Auflistungen, gar nichts von deren Wert für das Verständnis eines literarischen Werks. Der Ruhm des seit 1938 in Paris lebenden und französisch schreibenden Autors, der mit seinen ersten „absurden“ Theaterstücken Begeisterung und heftigen Protest provozierte, gründet sich vorrangig auf seinen direkten und indirekten Einfluß auf das moderne Theater. Nicht weniger aufschlußreich jedoch ist seine Prosa: seine Erzählungen und Aufzeichnungen, Kritiken und Kommentare, auch zu den eigenen Werken.

Inzwischen avancierte der einstige Avantgardist zum Mitglied der Académie Française (1970). Seine Texte sind seit langem Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Auszüge erscheinen auch in deutschen Schulbüchern. Aus dem Verfechter des Theaters des Absurden ist ein moderner Klassiker geworden. Sind seine Texte, Zeugnisse einer abgeschlossenen literarischen Epoche, nun museumsreif?¹

Kleinwahn

Die Protagonisten Ionescos wirken wie vervielfältigte Personifikationen stets des gleichen, in Stücken und Prosatexten variierten Verhaltensmusters². Wie Ionescos Lieblingsfigur Behringer, Protagonist mehrerer bekannter Stücke, sind auch sie nahe Verwandte ihres Autors. Die beste Beschreibung der Ionesco-Typen, deren Verhalten sich bis zur Ununterscheidbarkeit ähnelt, bietet der „Einzelgänger“ im gleichnamigen Roman. Der Einzelgänger ist männlich, fühlt sich „von Geburt an wenig frisch“, dafür dauernd müde und vom Gewicht des eigenen Körpers bedrückt, überdies verängstigt. Er lebt in finanziell gesicherten Verhältnissen und hält sich selbst für ziemlich faul, neidisch und für einen „Undankbaren“. Er sei wie alle andern, bekennt er, „wie alle andern zu unserer Zeit, skeptisch, blasiert, verdrießbar und verdrossen, ziellos lebend, so wenig wie möglich arbeitend – weil man nicht anders kann –, genießerisch ein bißchen: Alkohol, ein gutes Essen, um von Zeit zu Zeit der allgemeinen Bitterkeit und Unlust zu

entfliehen“ (E, V 8). Wehleidig mit Selbstmord liebäugelnd, wohl auch deshalb von diffusem schlechtem Gewissen geplagt, blickt er mit den Augen eines „erschreckten Affen“ (E, V 99; vgl. WS, IV 195) in die Welt, die er ablehnt.

Amédée, der Titelfigur des Stücks „Amédée oder Wie wird man ihn los“, vergleichbar, beanspruchen Ionescos Einzelgänger nur „eine ganz kleine Ecke, zum Leben“ (Am, I 293) und neigen dazu, sich dort zu vergraben, was der „Neue Mieter“ im gleichnamigen Stück hinter einer Barrikade aus Möbeln tatsächlich tut. Jakob in „Jakob oder Der Gehorsam“, der sich mürrisch, doch ohne Gegenwehr dem gesellschaftlichen Anpassungsdruck unterwirft, trägt eine zu enge Jacke.

In Ionescos Welt sind den männlichen Einzelgängern Frauen beigegeben, die, wie König Behringers Gefährtin Marie, ebenfalls unter „Kleinwahn“ (K, III 108) leiden. Nach François Bondy argumentieren Ionescos Frauen „noch sturer“, verkörpern viel öfter als die Männer „gesellschaftliche Konvention und Dummheit“³. Das ist eher untertrieben.

Schon bei Ionescos erstem Stück, der „Kahlen Sängerin“, fallen die abgrundtiefe Dummlichkeit, absurde Albernheit und stupide Rechthaberei der Frauen auf. Das Stück beginnt mit einem verkappten Monolog der Mrs. Smith. Munter plappert sie Platteiten vor sich hin: „Der Joghurt ist für den Magen ausgezeichnet, auch für die Nieren, den Blinddarm und die Apotheose“ (KS, I 9), und nimmt es offensichtlich als gegeben, daß ihr hinter der Zeitung verschanzter Ehemann nur mit Zungenschmalzen darauf reagiert. Als durch das Wohnzimmer des Ehepaars Amédée und Madeleine ein Leichnam, ein böses Symbol für die „tote Last“ der gemeinsam „verpuschten Jahre“ (Am, I 300), auf die Wohnungstür zuwächst, hat Madeleine nur die Sorge, was die Nachbarn davon denken werden. Ganz selbstverständlich schirmen die Gefährtinnen des Einzelgängers den wohlhabenden Nichtstuer vor den kleinsten Mißhelligkeiten des Alltags ab, versorgen und pflegen ihn neben ihrer Berufsarbeit, ohne viel für sich zu verlangen. Wenn sie ihn verlassen, dann nur, um sich in ein vergleichbares Verhältnis zu begeben und einem anderen Einzelgänger dabei zu helfen, „den Tatsachen aus dem Wege zu gehen“ (K, III 103). Weder sie selbst noch die Einzelgänger schätzen den Wert ihrer Arbeit; hilflos stehen sie der eigenen Unzufriedenheit gegenüber. „Woran denkst du, wenn du den Haushalt machst?“ fragt König Behringer seine Haushälterin/Krankenschwester Julchen. „An nichts, Majestät“, lautet die Antwort (K, III 145).

Neben Julchen betreuen noch zwei andere Frauen den Einzelgänger König Behringer: Marie, die ihm Zerstreuung und Unterhaltung bieten, und Margarete, die ihn das Sterben lehren soll. Frauen als konkrete Personen, die Wert und Würde in sich selber finden, kommen in Ionescos Werk nicht vor. Sie sind zerlegt in verschiedene Funktionen, die den Aspekten der Bedürfnisse und Wünsche der Einzelgänger entsprechen. Ihr Kleinwahn korrespondiert mit dem des jeweiligen Einzelgängers und umgekehrt. Ihre Verdinglichung stellt Ionesco oft drastisch dar. So wird in der „Szene zu viert“ eine hübsche Dame von drei Männern als Spielzeug

herumgestoßen und demontiert. In „Hunger und Durst“ wartet Hans auf eine ihm noch unbekannte Dame, die ihm die Langeweile vertreiben und das Leben lehren soll (vgl. HD, III 221). Eine persönliche Vorstellung von ihr hat er allerdings nicht: „Ich will diejenige, der alle ähneln, die aber nicht gleich denen ist, die ihr ähneln“ (HD, III 225). Den Namen derjenigen, die sein „Obdach“, seine „Zuflucht“ sein soll, hat er vergessen.

Innerhalb des oszillierenden Facettenreichtums der Frauenfunktionen ist die Grenze zwischen Frau und Mutter fließend. Junge Mütter können sich in alte Töchter verwandeln, und es ist nicht verwunderlich, wenn der mit einem Zwillingmädchen verlobte junge Engländer (in HD) sich in der fluoreszierenden Frauenwelt, die seine eigenen verworrenen Wünsche reflektiert, nicht zurechtfindet und die Heirat ablehnt. Bei alledem gibt es Hinweise darauf, daß Frauen die Stärkeren und dem Leben Zugewandteren sind. Denn nichts ist eindeutig im Universum Ionescos.

Die alltägliche Banalität

Die Summe der vom Kleinwahn befallenen konturenlosen Wesen ergibt die Masse der Einzelgänger: „... überall, überall dieselben Leute, einer wie der andere“ (E, V 29). Sie konstituieren eine kleinbürgerliche Gesellschaft austauschbarer amorpher Wesen, in der jeder einmalig und jedermann ist, „jeder einzelne ist die Allgemeinheit“ (E, V 82).

Ionesco räumt ein, es handle sich bei seinen Stücken vielleicht tatsächlich um eine Kritik am Kleinbürgertum, das für ihn allerdings keine an eine bestimmte Gesellschaftsform gebundene Klasse ist, sondern „sich in allen als revolutionär oder reaktionär bezeichneten Gesellschaftsordnungen findet“⁴. Für ihn ist der Kleinbürger „der Mensch der Redensarten, der nicht mehr von sich aus denkt, der vorfabrizierte und damit tote Wahrheiten wiederholt, Wahrheiten, die er von anderen übernommen hat. Kurz, der Kleinbürger sei der geführte Mensch“ (AA, VI 93). Beispiele für führerlose Geführte gibt es in Ionescos Stücken genug. „Der Mann mit den Koffern“, von Schuldgefühlen unklarer Ursache geplagt, wird im gleichnamigen Stück von einem Angehörigen der Staatspolizei gefragt: „Was wünschen Sie?“ „Einen Führer“, antwortet der Mann, der seine eigenen Personalien nicht genau kennt. „Was suchen Sie?“ – „Meinen Weg. Mein wahres Ziel auch“ (MK, IV 231).

Die Suche und Sucht nach Führer und Geführtwerden, die leichte Verführbar- und Fanatisierbarkeit, die Flucht vor der Verantwortung für sich und andere und die beliebige Verwandelbarkeit seiner führerlosen Figuren stellt der Autor wohl am besten in dem bekannten Stück „Die Nashörner“ dar. Nashörner besäßen eine „natürliche Unschuld“, der seine Kleinbürger nachtrauern. Es ist ihre Unfähigkeit

zu widerstehen, die sie schließlich dazu bringt, der Epidemie der „Rhinozeritis“ zu erliegen, ihr Menschsein aufzugeben und sich in anonyme Nashörner zu verwandeln. Auch Behrings ohnmächtiger Widerstand hält die „Herde von Nashörnern“ (N, II 299) nicht auf.

Mit diesem Stück greift Ionesco ebenfalls kein bestimmtes politisches System an⁵. „Kurz und gut, das System bist du“, behauptet Jacques in „Welch gigantischer Schwindel“ (WS, IV 120). Die Concierge im gleichen Stück erklärt: „Die existentielle Kondition erzeugt die schlechte Gesellschaft, die schlechte Wirtschaft, die schlechte Politik“ (WS, IV 182). Von dieser Grundüberzeugung her ist Ionescos unüberwindliche Skepsis allen mehr oder weniger gewaltsamen Systemveränderungsversuchen gegenüber zu verstehen. Das Menschliche stehe über dem Sozialen und nicht umgekehrt⁶. Politisch motivierte Revolutionen, „Explosion(en) unserer Begierden“ (WS, IV 179), stellt er in seinen Texten häufig und immer provozierend lächerlich dar. Vor, während und nach Barrikadenkämpfen und Blutvergießen bleibt das Verhalten seiner entpersönlichten Kleinbürger, von Massakern nah und fern unberührt, völlig gleich: Lust- und teilnahmslos spielen sie weiter mit in ihren alltäglichen und belanglosen Dramen (vgl. E, V 10), lassen sich niederdrücken von der Last der „alltäglichen Banalität“ (T, V 292). Halb bewußtlos erledigte alltägliche Verrichtungen, schlafen, essen, das Zusammenleben mit dem Partner, Haus- oder Berufsarbeit, Nichtstun, bilden die tödliche öde „Alltagshölle“ (E, V 14) ihrer tiefempfundenen Langeweile. Der wohlhabende ER in „Welch gigantischer Schwindel“ unterscheidet sogar Intensitätsgrade der Langeweile. Als er noch arbeiten mußte, langweilte er sich in seiner Freizeit besser.

Herzkrebs

„Nur meine Angst gedeiht und wächst. Banalität ist kein guter Schild, er hindert die Augen nicht am Sehen“, notiert Ionesco (T, V 433). In der Tat mißbrauchen Ionescos antriebsschwache, unsichere und verunsicherte Man-Typen ihr „alltägliches Bagno“ (E, V 14)⁷ als Alibi und zugleich als Versteck. Die Innenaufnahmen dieser Einzelgänger beweisen, daß all ihr Tun und noch mehr ihr Unterlassen („Jedes Handeln geht übel aus“: T, V 405) auf eine einzige Ursache zu reduzieren sind, nämlich auf eine verzehrende, nicht zu bewältigende Lebensangst. Weder ihr Versuch, sich hinter der Mühsal des Alltags zu verbergen, noch der reichlich genossene, vernebelnde Alkohol helfen ihnen zu vergessen, daß sie leben. Am liebsten möchten sie, wie es auch ihr Autor einmal wünschte, ihr Leben in einer Klinik verbringen (T, V 387) und in diesem gefängnisähnlichen „Unterschlupf“ lernen, weder leben noch sterben zu wollen, gar nichts zu wollen. Nicht einmal das Verlangen nach dem Heil hält Ionesco für genügend stark (T, V 418).

Ihre Angst, die „Gefahr im Dunkeln“ (T, V 390), erleben seine Figuren als

durchaus ambivalent: „Die Gefahr ist das Leben. Die Angst ist tödlich“ (T, V 390). Einerseits empfinden sie das Leben und unsere Daseinsbedingungen als unzumutbar. Mehrere Textstellen (MB, II 68; HD, III 188) weisen allerdings darauf hin, daß diese Verweigerungshaltung sich erst nach dem unerklärlichen Verlust einer ursprünglich vorhandenen Lebensfreude und eines beglückten Staunens über die Welt entwickelte, ein Vorgang, den der Alte in der 15. Szene des „Großen Massakerspiels“ so beschreibt:

„Zu Anfang hatte mich die Welt in höchstes Erstaunen versetzt... Schließlich, nach dem ‚Was ist das alles?‘, nach dem ‚Was bin ich?‘, ‚Wer bin ich‘, kam das ‚Warum bin ich da, umgeben von alledem?‘. Diese dritte Frage ist schon nicht mehr ganz so rein. Sie war weniger metaphysisch, praktischer, historischer, doch bereits im ersten Staunen war das Gefühl einer Drohung vorhanden, diese Welt und ich selbst beunruhigten mich bis zum Erschrecken. Damit beginnt unser Leben. Es ist spannend, solange die Frage existiert. Dann, wenn man sich nicht mehr befragt, wird es einem lästig. Nur die Drohung bleibt bestehen, die nagende Unruhe. Die Welt wird Gewohnheit und ganz natürlich. Nur noch die Mattigkeit, der Überdruß sind geblieben, und die Furcht, die immer da ist, die allein von Beginn an gedauert hat. Das Leben ist kein Wunder mehr, es ist ein Alptraum“ (GM, III 400).

Andererseits bewerten die Figuren Ionescos ihre Angst als Beweis dafür, nicht nur materiell bedingte Wesen zu sein. Geplagt von einer Art metaphysischer Platzangst, die sie die Enge des Erdenlebens ebenso verabscheuen wie vor der Möglichkeit eines Durchbruchs zur Transzendenz zurückscheuen läßt, stecken sie in dem genannten Zwiespalt, weder leben noch sterben zu wollen und zu können. Als Quelle quälenden Mißbehagens halten sich kreatürliche Todesangst, „Ekel vor der Endlichkeit“ und „Ekel vor der Unendlichkeit“ (T, V 40) in etwa die Waage – bis zu der endgültigen Unterwerfung unter den „Triumph des Todes“ (Ionesco), von dem seine Typen von Anfang an überzeugt sind. Dabei könnten sie, ihrem Bekenntnis nach, nur leben, wenn sie etwas erwarten. Das aber wagen sie nicht, und so verhalten sie sich „wie jemand, der das Große Los gewinnen möchte, ohne ein Lotterielos gekauft zu haben“ (T, V 304).

Die gegenseitige Durchdringung und Bedingung von Angst und Tod in Ionescos Gesamtwerk ist offensichtlich, gewaltsame und absonderlich unnatürliche Todesarten häufig, die Grenze zwischen Mord und Selbstmord kaum zu bestimmen⁸. Behringer läßt sich vom „Mörder ohne Bezahlung“ ebenso ergeben abschlagen wie die Schülerin von ihrem Professor in der „Unterrichtsstunde“ umbringen. Der Leichnam in der Wohnung von Amédée und Madeleine ist vitaler als die Lebenden, die „Reise zu den Toten“ findet unter Lebenden statt.

„Das Gefühl der Zeit war sogleich mit dem Gedanken an den Tod verbunden“, schreibt Ionesco (T, V 279). So ist es nur logisch, wenn die Altersangaben der Akteure vage und variabel sind, wenn sie Erinnerungen nachtrauern, die sie aus Mangel an Erleben nicht haben, wenn Tote nicht mehr tot sind. Auch die sinnlosen Zeitangaben der Chronometer in Ionescos Stücken erklären sich aus der Verleugnung des Ablaufs der Zeit und des Nicht-Lebens. Eine Uhr kann beispielsweise siebzehn- oder auch keinmal schlagen.

Eingemauert in der Angst zu sterben, sind diese alterslosen Typen, die überdies meist glauben, als Betrogene geboren zu sein, auch eingeschlossen in sich selbst. „Ich wüßte nicht, was ich anderen zu sagen hätte“, bekennt der Einzelgänger. „Und was andere sagen, interessiert mich auch nicht“ (E, V 50). Unübertroffen in seiner Art ist noch immer der klassisch-absurde Dialog in Ionescos frühem Stück „Die kahle Sängerin“, dem „meistgespielten Drama des 20. Jahrhunderts“⁹. Mr. und Mrs. Smith, Mr. und Mrs. Martin reden, um nichts zu sagen, tauschen sinnentleerte Sätze und Worte aus, um sich schließlich aggressiv nur noch Bestandteile des Alphabets an den Kopf zu werfen: „A,e,i,o,u!“ (KS, I 45).

Vielen Figuren Ionescos ist ein Heilmittel gegen ihr bestenfalls keimhaft vorhandenes Selbstwertgefühl, gegen ihr Leiden am grauen Alltag und gegen ihr Eingeschlossensein in sich selbst halb bewußt. Die Liebe mache alles wieder gut, meint Amédée zu Madeleine, die ihrerseits aber nicht glaubt, daß sich dadurch an ihren Existenzsorgen etwas ändern würde (Am, I 313). „Liebe die Menschen. Wenn du sie liebst, sind sie keine Fremden mehr. Wenn du sie nicht fürchtest, sind sie keine Ungeheuer mehr. Sie fürchten sich auch hinter ihrem Panzer. Liebe sie, und es gibt keine Hölle mehr“, rät Martha der Josephine, für die andere Menschen „leere Dinge in der Wüste“ sind (FG, III 74f.).

Es bleibt bei ungefähren Wunschvorstellungen: „Nur unsere Mittelmäßigkeit macht, daß wir aufgeben“, weiß der Einzelgänger (E, V 11; vgl. auch WS, IV 116). Sie alle scheinen an einer Krankheit zu leiden, die in einem der notierten Träume Ionescos ein Arzt diagnostizierte: „Herz Krebs“ (T,V 338).

Der Alptraum vom Schlamm

„Die Furcht vor dem Tod war mein festester Schild“, klagt Hans in „Hunger und Durst“ nach dem Zusammenbruch all der „Mauern“, die ihn umgaben, seiner Traurigkeit, seiner Sehnsucht, seiner Furcht, seiner Reue, seiner Seelenangst und seiner Verantwortung. Nun stürze sich ungehindert das Leben auf ihn und töte ihn (HD, III 223). Von der Mauer, zu deren Füßen der dritte Teil des genannten Stücks spielt, wird später gesagt, sie bestehe aus „hartgewordenem Schlamm“ (HD, V 230). „Der Schlamm“ ist auch Titel und Motiv eines Fernsehspiels und eines Prosatextes.

Nicht nur Hans ist verfolgt und auf der Flucht vor dem Alptraum, sein Haus stecke halb im Wasser und halb in der Erde, sei voller Schlamm. Das Mißtrauen gegen die Erde, die sie tragen soll, ist allen identitätsschwachen Jedermann-Figuren Ionescos gemeinsam. So kann es Amédée, der seiner Aussage nach nicht mit beiden Beinen auf der Erde steht, passieren, daß ihn wider seinen Willen der Wind wegbläst. Nun steige er zwar, meint seine Frau Madeleine dazu, aber nicht in ihrer Achtung. Behringer im „Fußgänger der Luft“ reißt die Freude über den Anblick

der leuchtend silbernen, den Abgrund überspannenden Brücke vom Boden weg. Auf diese Weise erlernt er das Fliegen wieder. Und zwar fliegt er spontan, aus sich heraus, nicht wie ein Pilot, der ja nicht selber fliege. Von seinem Aus-Flug in die Antiwelt bringt er Visionen von Schlamm und Blut mit. Ohne auf sein Schwindelgefühl zu achten, fliegt auch Choubert, das „Opfer der Pflicht“, kurz vor seinem Sturz in den Papierkorb.

Sein Fall sei den Psychotherapeuten durchaus bekannt, berichtet der Einzelgänger. Ihm komme die ganze Welt wie Schlamm vor, aber auch wie reiner See und Schnee. Normale Menschen seien zwischen beiden. Er aber könne nur im Zustand der Gnade leben, alles andere sei unzumutbar. Er kenne keine Mitte zwischen „Gnade und Scheiße“ (E V, 77).

Der Drang vieler Figuren Ionescos, sich „anderswo“ hinzuzusetzen, ist damit zureichend begründet. Der Einzelgänger behält von seinen häufigen geistigen Ausflügen ins „Anderswo“ stets Erinnerungen an eine Welt des Lichts zurück. Der „Mann mit den Koffern“ spielt sogar „nirgendwo“ (MK, IV 211).

Zustand und Funktion des Traums, des Halb-, Tag- und Nachtraums, kommen bei Ionesco, der einzig dem Traum wahre Hellsichtigkeit zumißt, fundamentale Bedeutung zu. „Hätten wir immerzu das deutliche Bewußtsein, das wir im Traum haben, könnten wir nicht weiterleben“, bekennt Behringer im „Fußgänger der Luft“ (FG, III 25). Die oft drastische Bildhaftigkeit der Ionescoschen Texte erklärt sich wesentlich durch die Beachtung, die der Autor dem Traum als Äußerung des Unbewußten zuwendet. Man solle gar nicht versuchen, Träume zu beschreiben, meint er. „Ein Traum ist nicht Rede, er ist Bild“ (T, V 446).

Handelt es sich bei diesen Texten, insbesondere bei den Theaterstücken, um von innen nach außen und auf die Bühne projizierte Alp- und Wunschträume, um verobjektivierte Zwangsvorstellungen auch, so wird deren Verständnis oft dadurch weiter erschwert, daß die Bühnenfiguren ihrerseits ihr Innenleben durch wiederum unmittelbar verbildlichte Träume verfremden. Der Tagtraum Amédées und Madeleines von sich als jungverheiratete Doppelgänger Amédée II und Madeleine II, die mit den „Stimmen leidender Tiere“ sprechen (Am, I 306), und Chouberts, des genannten „Opfers der Pflicht“, erzwungener Abstieg in den Schlund seiner Erinnerungen sind nur zwei Beispiele. Die „ungeheure Mauer“, die immer wieder in Ionescos Werk auftaucht, beschreibt er selbst als eine seiner Traumerscheinungen, die ihn aber fragen läßt, wie er sie real erklettern oder zum Einsturz bringen könne (T, V 346). Besonders in seinem „Tagebuch“ setzt sich Ionesco ebenso intensiv mit seinen Träumen wie mit seiner Angst auseinander. Sie rühre daher, daß er die Erde, seine Mutter, verlassen habe (T, V 341). „Für mich ist die Erde nicht die Nährmutter, sie ist Schlamm, Zerfall, sie ist der Tod, der mich entsetzt. Keller, Innenräume sind für die andern Nester, Unterschlupf. Für mich sind es Gräber. Die Erde ist für mich nicht Sicherheit, sie ist Zersetzung. Dagegen wehre ich mich“ (T, V 445).

Die ungewollte Botschaft

Nur durch einen Text, seine „Beichte“, lerne man einen anderen kennen. Darin liege immerhin eine Rechtfertigung der Literatur, meint Ionesco (T, V 384). Über Motiv, Art und Weise seines Schreibens, über Literaturkritik und deren oft ideologisch bedingte Voreingenommenheit, über die Werke anderer Schriftsteller hat sich Ionesco ausführlich und scharfsinnig, doch nicht immer widerspruchsfrei geäußert, stets aber seiner Forderung nach unbedingter Aufrichtigkeit des Autors gehorchend. Er wich auch nie der Kritik an seiner Weltsicht aus. „Man sagt oft, daß ich zuviel von meiner Angst spreche. Ich glaube vielmehr, ich spreche von der Angst der Menschen, die sie mit untauglichen Mitteln zu zerstreuen suchen“ (AA, VI 486).

Alle seine Texte, Bestandteile seiner „Beichte“, ob Theaterstücke, Prosa oder kritische Aufzeichnungen, gleichen sich in Tonlage und Diktion, legen auf subjektive Art ein in geschlossenen Texten ausformuliertes objektiviertes Zeugnis ab von einer Forschungsreise im Finstern auf der Suche nach dem Licht, dem verlorenen paradiesischen Licht seiner Kindheit. „Was nicht Licht ist, ist Angst, ist Finsternis. Ich schreibe, um dieses Licht wiederzufinden und weiterzugeben“ (AA, VI 486). Sein Behringer im „Fußgänger der Luft“, selbst Schriftsteller, gesteht sogar zu, daß seine Werke eine Botschaft enthielten. „Eine ungewollte, leider“ (FG, III 13).

Nur selten berichtet die Botschaft vom schwachen und eher traumhaften Aufscheinen des gesuchten Lichts, so etwa, wenn dem gefangenen Hans am Ende von „Hunger und Durst“ eine schwebende Himmelsleiter erscheint. Bedrückende Bilder überwiegen. Sie zeigen Menschen einer „übersozialen“ Gesellschaft, deren Ängste und Sehnsüchte sich ähneln, die an ihrer trostlosen Langeweile leiden. Langeweile sei ein Symptom der Sicherheit, behauptet Ionesco. Der Scheinsicherheit müßte es wohl heißen. Denn sie gehören einer Wohlstandsgesellschaft an, die zu beschreiben sich Ionesco schon in der „Kahlen Sängerin“ (1948–1949) erfolgreich bemühte. Dabei handle es sich um eine „perfekte Gesellschaft, das heißt eine Gesellschaft, in der alle verwaltungstechnischen, ökonomischen und politischen Probleme gelöst sind. Dann erst können die fundamentalen Probleme auftauchen“ (T, V 313).

Dazu gehört auch die wieder ins Gedächtnis zurückzurufende Frage nach dem Bösen und warum es sich in das existentielle Wunder füge. Alles mit der Erbsünde erklären zu wollen sei ebenso unbefriedigend, wie alles auf den Klassenkampf zurückzuführen (AA, VI 491).

Dazu gehört, gleichgewichtig, die Frage nach dem Sinn des menschlichen Lebens, des gesamten Universums. Niedergedrückt und beinahe schon genüßlich müde von der „Gewißheit“ oder der „Beinahe-Gewißheit, daß alles umsonst ist“ (T, V 292), bewegen sich Ionescos ichschwache, wegweiserlose seelisch Behinderte

in diesem Raum des Beinahe, in dem zwar von Gott die Rede ist, in dem er aber nicht vorkommt. Dort sind die Dinge lebendiger als die Menschen und übernehmen oft deren nicht ausgeübte Initiative, was beispielsweise in Form des sogenannten Requisitenballetts geschehen kann. Ionescos Behinderte ziehen es vor, ihrem Kleinwahn zu huldigen, der sich bei näherem Hinsehen als verkappter Größenwahn des Sich-nicht-Fügens entpuppt. Denn wie der Einzelgänger lehnen auch die anderen Typen das Leben ab, weil sie „die Sonne nicht versetzen, den Tod nicht verschieben können“ (E, V 117). Verschanzt hinter der Beschäftigung mit alltäglichen Banalitäten, verharren sie im Beinahe-Raum des Unpersönlichen, Unvertrauens und Beinahe-Glaubens. Ein Verhalten, das Ionesco als metaphysische Unzulänglichkeit zu umschreiben versucht.

Die Lektüre dieser absurd-realen Texte wird nur erträglich, bisweilen sogar vergnüglich, durch Ionescos starken Sinn für Humor, den er mit Freiheit gleichsetzt, und der integraler Bestandteil seiner „Botschaft“ ist. Ernsthaftigkeit sei tödlich. Allerdings dürfte der Ionescosche schwarze Humor nicht jedermanns Sache sein, zumal er mitunter aus purem Spaß am Spiel in blanken Blödsinn umkippt. Doch erklären sich auch gelegentliche Übertreibungen aus dem Bedürfnis, der unerträglichen Vorstellung einer unwiderruflichen Vergänglichkeit die Balance zu halten, da weder Ionesco noch seine Figuren eine Antwort auf die zentrale Frage der ungewollten Botschaft finden: „Allmählich, ganz allmählich schwinden wir dahin, lösen uns auf, vergehen. Was bleibt, wird auf die Schaufel gekehrt und zum Müll geschüttet. Wird jemand kommen, uns auflösen und wieder zusammensetzen?“ (AA, VI 244)

ANMERKUNGEN

¹ Zit. wird nach: Eugène Ionesco, Werke, hrsg. v. F. Bondy und I. Kuhn (München 1985). Die Kürzel bezeichnen: AA: Argumente und Argumente, Am: Amédée oder Wie wird man ihn los, D: Delirium zu zweit, E: Der Einzelgänger, FG: Fußgänger der Luft, GM: Das große Massakerspiel, HD: Hunger und Durst, J: Jakob oder der Gehorsam, K: Der König stirbt, KS: Die kahle Sängerin, MB: Mörder ohne Bezahlung, MK: Der Mann mit den Koffern, N: Die Nashörner, T: Tagebuch, WS: Welch gigantischer Schwindel. Die römische Ziffer bezieht sich auf den jeweiligen Band der Gesamtausgabe.

² Die Diskussion um Form und Struktur von Ionescos „Anti-Stücken“ wiederaufzunehmen ist hier nicht der Ort. Auch die ohnehin unscharfe Unterscheidung zwischen den früheren Man-Stücken und dem folgenden Theater in der ersten Person mit graduell profilierten Hauptfiguren fällt bei der vorliegenden Untersuchung nicht ins Gewicht.

³ F. Bondy, Ionesco (Reinbek 1975) 52.

⁴ J. Bessen kritisiert den Mangel an „gesellschaftskritischer Intention“ bes. der frühen Stücke, deren „gesellschaftstranszendente Thematik“ überhaupt als Beitrag zur Erhaltung der herrschenden bürgerlichen Ideologie. „Was man als Praxis einer als bürgerlich definierten Gesellschaft zu interpretieren geneigt ist, wird ... gelegentlich als transhistorisch ausgegeben; Historisches wird umgebogen in eine anthropologisch und ontologisch bedingte Qualität.“ Vgl. J. Bessen, Ionesco und die Farce. Rezeptionsbedingungen avantgardistischer Literatur (Wiesbaden 1978) 65.

⁵ Vgl. F. Maierhöfer, Das Problem der Masse im modernen Drama, in dieser Zschr. 197 (1979) 743–752.

⁶ Ionesco wendet sich gegen den „sozialen Konformismus“, gegen die „Welt der Entfremdung, die den Menschen seiner dritten Dimension beraubt“. In dieser Hinsicht sei die „sogenannte sozialistische Welt bisher persönlichkeitsfeindlicher als die bürgerliche“ (T, V 313). Von einem ganz anderen Ansatz her versucht E. Stubbe zu beweisen, daß Ionesco, der sich konsequent gegen Entpersönlichung wendet, von der Lehre Buddhas beeinflusst sei: E. Stubbe (Schlögl), Das Wunder der Alltäglichkeit. Studien zum Aufbau des dichterischen Werks von Eugène Ionesco (Wien 1980) 94 ff.

⁷ Bagno wurden die in franz. Hafenstädten bestehenden Strafanstalten (bis 1854), zunächst nur für Schwerverbrecher, genannt.

⁸ Vgl. F. Maierhöfer, Man stirbt. Zum Verständnis des Todes im dramatischen Werk Ionescos, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst, hrsg. v. H. H. Jansen (Darmstadt 1978) 225–233.

⁹ W. Floeck, Zwischen Absurdität und politischem Engagement. Tendenzen des französischen Theaters der fünfziger und sechziger Jahre, in: Universitas 42 (1987) 586. Nach Ionesco werden „Die kahle Sängerin“ und „Die Unterrichtsstunde“ in einem kleinen Pariser Theater seit 30 Jahren en suite gespielt (Zeit-Magazin 1987, Nr. 24, 39).