

Elisabeth Egerding

Von der Absurdität zur Mystik?

Überlegungen zum Theaterwerk von Eugène Ionesco

Wie wenig sich der französische Theaterautor Eugène Ionesco in ein Schema pressen läßt, wurde im Jahr 1988 anlässlich der Uraufführung der Oper „Maximilian Kolbe“ deutlich, deren Textbuch Ionesco geschrieben hat. Spätestens seit diesem Zeitpunkt muß sich die Literaturkritik fragen, ob und inwieweit die Einordnung Ionescos als Autor des absurden Theaters dem Anliegen und dem Inhalt seiner literarischen Arbeit entspricht.

Seitdem Martin Esslin 1961 in seiner Monographie die französische Theatergeneration der fünfziger Jahre unter dem Titel „Das Theater des Absurden“ zusammengefaßt und dargestellt hat, haftet diese Charakterisierung dem Theaterwerk Ionescos derart an, daß sie sich gegenüber anderen Bezeichnungen wie Avantgarde-Theater, Nouveau théâtre durchgesetzt hat und Ionesco heute neben Samuel Beckett und Arthur Adamov als einer der Klassiker des französischen absurden Theaters gilt. Ausgangspunkt für diese Begriffswahl war für Martin Esslin die Wirklichkeitserfahrung des modernen Menschen, die – so seine Ausführungen – geprägt ist von einem Gefühl der metaphysischen Angst angesichts der Absurdität einer Welt ohne Gott¹. Während nach Meinung Martin Esslins Sartre und Camus diese Existenz Erfahrung in literarischen Formen herkömmlicher Art zum Ausdruck gebracht haben, will er mit der Charakterisierung der französischen Theatergeneration der fünfziger Jahre als absurdes Theater deutlich machen, daß die darunter gefaßten Autoren das Bewußtsein der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins „durch den bewußten Verzicht auf Vernunftgründe und diskursives Denken“² in ihren Stücken darstellen. Somit ist das Theater des Absurden als ein Theater definiert, das die Absurdität der menschlichen Existenz sowohl durch den Inhalt als auch durch die äußere Gestaltung der Stücke zum Ausdruck zu bringen sucht.

Die von Martin Esslin vorgeschlagene Charakterisierung der französischen Theatergeneration der fünfziger Jahre impliziert demnach ein Doppeltes: erstens geht Martin Esslin davon aus, daß sich in den Stücken der Autoren des absurden Theaters die Existenz Erfahrung des modernen Menschen widerspiegelt, zweitens sieht er diese Wirklichkeitserfahrung vom Gefühl der Sinnlosigkeit geprägt. Dies gilt es im folgenden in bezug auf Ionescos Theaterwerk zu untersuchen. In einem ersten Schritt soll dazu Ionescos Wirklichkeitserfahrung genauer beleuchtet werden.

Ionescos Wirklichkeitserfahrung

Ionescos Wirklichkeitssicht ist geprägt von den beiden einander widerstreitenden Gefühlen der Freude und Fülle auf der einen und der bedrückenden Schwere und Hoffnungslosigkeit auf der anderen Seite:

„Zwei Bewußtseinszustände bilden die Grundlagen meiner Stücke; bisweilen dominiert der eine, bisweilen der andere, bisweilen vermischen sich beide. Diese beiden Grundbefindlichkeiten sind: Leichtigkeit und Schwere, Leere und ein Übermaß an Präsenz, irrealer Transparenz der Welt und zugleich deren Undurchdringlichkeit, Licht und dichte Schatten“ (NN 231)³.

In dieser Erfahrung weiß sich Ionesco nicht allein, sondern fühlt sich – wie er wiederholt in seinen theoretischen Schriften zum Ausdruck bringt – mit seinen Mitmenschen verbunden, die an der gleichen inneren Zerrissenheit leiden:

„Indem ich meine grundlegenden Obsessionen zum Ausdruck bringe, bringe ich mein tiefstes menschliches Wesen zum Ausdruck und vereinige mich spontan mit allen Menschen über jegliche Standesgrenzen und Barrieren der verschiedensten Mentalitäten hinweg. Ich bringe meine Einsamkeit zum Ausdruck und hole alle Einsamkeiten ein: meine Freude zu leben und mein Staunen über das Sein sind Freude und Staunen aller, selbst wenn sich jeder im Augenblick weigert, sich darin wiederzuentdecken“ (NN 87).

Während jedoch viele seiner Mitmenschen dieses Gefühl und die daraus resultierende Angst zu verdrängen suchen, lehnt Ionesco eine solche Flucht vor den eigentlichen Problemen des menschlichen Lebens entschieden ab. Sein literarisches Arbeiten versteht er geradezu als einen Aufruf, den prinzipiellen Fragen des Lebens wieder den ihnen angemessenen Stellenwert zu geben. In dieser Zielsetzung sieht er auch den entscheidenden Unterschied zwischen seinen Stücken und denen eines – seiner Meinung nach ganz auf die Unterhaltung ausgerichteten – Boulevardtheaters, das nur dazu beitrage, die Ängste der Menschen zu verdrängen und sie in einer falschen Sicherheit zu wiegen. Ein Vorwurf, den Ionesco in ähnlicher Weise auch dem politischen Theater (insbesondere Brecht) macht, das, insofern es den Menschen auf seine Sozialität reduziere, die wesentlichen Fragen nach dem Woher und Wohin des Lebens ausklammere und damit das menschliche Leben seiner eigentlichen Tiefe beraube:

„Der Brechtsche Mensch ist platt, er hat nur zwei Dimensionen, nämlich jene, die sich auf seine Oberfläche beschränken: er ist nur ein soziales Wesen; ihm fehlt die Tiefendimension, die metaphysische Dimension“ (A 193).

Die Suche nach dieser Tiefendimension der Wirklichkeit prägt Ionescos Leben seit seiner frühen Kindheit, das heißt, seit dem Zeitpunkt, als ihm plötzlich die Todesverfallenheit des Menschen bewußt wurde und er einsehen mußte, daß jeder Mensch und somit auch seine Mutter sterben muß:

„Eines Tages habe ich meine Mutter gefragt: Werden wir alle sterben? Sag mir die Wahrheit! Sie sagte mir: Ja. Ich muß wohl vier oder fünf Jahre alt gewesen sein. Ich bekam große Angst; vor allem deshalb, weil ich dachte, daß sie sicher eines Tages sterben werde.“⁴

Diese Einsicht, die seit seiner Kindheit ein jähes Ende setzte, da er nun das Leben nicht mehr in seiner unendlichen Fülle vor Augen hatte, sondern nur noch in

seiner Begrenztheit, ließ in ihm die Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Zeit der Selbstvergessenheit, der Erfüllung der Kindheit aufkommen. Todesangst und Sehnsucht nach einem Leben der Fülle prägen somit seit diesem Zeitpunkt nicht nur sein Leben, sondern schlagen sich auch in seiner literarischen Arbeit nieder. Seine Theaterstücke sind – wie Ionesco wiederholt bemerkt – nichts anderes als die Darstellung seiner inneren Verfassung, das heißt seines Hin- und Hergerissenseins zwischen Licht und Dunkelheit, Freude und Hoffnungslosigkeit.

Da sich Ionesco jedoch mit dieser Erfahrung der inneren Zerrissenheit nicht zufriedengeben kann und will, sind er und – wie im folgenden noch zu zeigen sein wird – mit ihm die Figuren seiner Stücke auf dem Weg der Suche nach jener Fülle, die keine Grenzen kennt. Insofern aber Ionesco bislang bei seiner Suche noch an kein Ziel gekommen ist, irrt er (und infolgedessen auch seine Figuren) ohne Orientierung im Dunkeln einer Welt umher, die – selbst ohne Ziel – dem Menschen keine Hilfe bieten kann. An diesem Punkt setzt auch Ionescos Kritik an Theologie und Kirche an, denen er vorwirft, dem Menschen die Antwort auf die Sinnfrage schuldig geblieben zu sein. Den Grund dafür sieht er in der Tatsache, daß sich die Kirche zu sehr in der Welt eingerichtet habe, anstatt als Gegenüber der Welt Leitlinie sein zu können:

„Sie (die Kirche) muß Anleitung zu Gebet und Meditation geben. Sie scheint nur noch Politik und Demagogie zu betreiben ... sie macht Zugeständnisse an die Welt, substantielle, grundlegende, totale Zugeständnisse. Die Welt verliert sich, die Kirche verliert sich in der Welt“ (A 240f.).

Aus diesem Grund fühlt sich Ionesco mehr zur Mystik eines Meister Eckhart oder eines Johannes v. Kreuz hingezogen, da diese sich nicht wie die Kirche in der Geschichte verlieren, sondern sich mit den eigentlichen Fragen des Glaubens mit Gebet und Meditation beschäftigen und somit die existentiellen Erfahrungen des Menschen bei der Gottsuche, nämlich einerseits die Dunkelheit der Gottferne und andererseits das plötzliche Aufbrechen der Seinsgewißheit zum Ausdruck bringen. Auch wenn Ionesco weit mehr von der Erfahrung der Dunkelheit einer abgründigen Existenzangst geprägt ist, lebt in ihm dennoch zugleich die Hoffnung, irgendwann dieses Dunkel durchstoßen und das Leben in seiner Fülle erfahren zu können. Diese Hoffnung wird nicht nur von der Erfahrung seiner frühen Kindheit und der Zeit in La Chapelle-Anthenaise genährt, sondern auch von jenem „Augenblick der Gnade“, während dessen sich ihm im Alter von 17/18 Jahren plötzlich um die Mittagszeit das Universum in seiner ganzen Tiefe auftat und in ihm ein Gefühl von Geborgenheit aufkommen ließ, das seine Angst vor dem Tod vertrieb:

„Ich hatte das Gefühl einer schützenden und beruhigenden Gegenwart: Ich werde keine Angst mehr vor dem Tod haben, sagte ich mir, ich werde nie mehr Angst haben, ich war nicht mehr allein“ (Q 117).

Obwohl Ionesco in dieser Erfahrung eine gewisse Affinität zur Mystik sieht, hält er sich dennoch nicht für einen Mystiker. Dies mag darin begründet sein, daß

er sich zwar wie die Mystiker auf der Suche nach Gott weiß, aber im Unterschied zu diesem immer wieder sein Ziel, nämlich den Weg zu Gott, aus den Augen verliert und statt dessen um sich und seine Probleme kreist:

„Ich, der ich mich auf der Suche nach dem Absoluten glaubte ... Vergebliche Suche, vielleicht oder sicherlich, aber notwendige Suche. Ich wollte schreiben, weil ich mich für göttliche Dinge interessierte“ (Q 103).

Dennoch resigniert Ionesco nicht oder richtet sich wie viele seiner Mitmenschen in der Faktizität ein, sondern hält die Frage nach dem Sinn des Lebens offen und bleibt somit trotz aller Desorientierung auf dem Weg der Suche nach Gott, dessen Anwesenheit er zwar in seinem Inneren spürt, zu dem er aber bislang noch keinen richtigen Zugang gefunden hat.

Diese Suche Ionescos, zu der er auch seine Mitmenschen anregen möchte, schlägt sich – wie im folgenden exemplarisch anhand seines Stücks „La soif et la faim“ („Durst und Hunger“) aufgezeigt werden soll – auch in seinem literarischen Arbeiten nieder.

„La soif et la faim“ – ein Weg der Suche

Die erste Episode des Stücks, die „La fuite“ („Die Flucht“) überschrieben ist, beginnt mit einem Gespräch zwischen den beiden Hauptfiguren Jean und seiner Ehefrau Marie-Madeleine. Während sich Jean über die schlechten Wohnverhältnisse beklagt – das Wasser quillt aus allen Ritzen hervor und läßt den Putz von den Wänden bröckeln, die Räume sind dunkel und unwirtlich –, versucht Marie-Madeleine, ihren Mann davon zu überzeugen, daß man mit der entsprechenden Einstellung aus jeder Situation etwas Positives machen kann. Aus diesem Grund stören sie auch die zunehmend an den Wänden auftretenden Feuchtigkeitflecken nicht, die Jean als Zeichen für die Präsenz längst verstorbener Hausbewohner deutet; vielmehr freut sie sich über die Gemeinschaft mit ihrem Mann und ihrer Tochter Marthe, die in der Wiege liegt.

Während also Marie-Madeleine am Ziel ihrer Wünsche angekommen ist und das Gefühl hat, das Glück in ihren Händen zu halten, kann Jean seiner augenblicklichen Lebenssituation nichts Positives abgewinnen. Im Gegenteil: Sein Wunsch aufzubrechen wird immer stärker. Dabei geht es Jean – wie aus dem Gespräch mit seiner Frau schließlich deutlich wird – um weit mehr als um die äußere Beschaffenheit ihres Lebensraums; denn dieser spiegelt nur die Perspektivenlosigkeit eines Lebens wider, das von der Vergänglichkeit geprägt ist und somit jegliche Zukunftsorientierung verloren hat. Jean bricht deshalb auf, um nach jener Welt zu suchen, in der der Tod keine Macht mehr hat und somit das Leben in seiner Fülle erfahren werden kann. Von diesem Entschluß kann ihn auch die Liebe zu seiner Frau nicht zurückhalten: Er reißt aus seinem Herzen einen Rosenzweig, das Zeichen seiner Liebe, wischt sich die Blutstropfen ab, die er dabei vergießt,

und verläßt das Haus, in dem Marie-Madeleine mit der gemeinsamen Tochter Marthe zurückbleibt.

Mit dem Weggang Jeans verliert auch für Marie-Madeleine die Wohnung die von ihr bislang erfahrene Atmosphäre der Geborgenheit, so daß sie über die plötzliche Unwirtlichkeit des Raums erschrickt. Doch dieses Gefühl ist nur von kurzer Dauer. Plötzlich öffnet sich die Mauer, und Marie-Madeleine sieht in einem blühenden, sonnendurchfluteten Garten eine silberne Leiter, die in den unendlichen Himmel hineinragt. Da die Leiter – nicht nur in der christlichen Tradition (vgl. z. B. die Jakobsleiter, Gen 28,11ff.) – ein Symbol für den Aufstieg des Menschen zum Himmel, zu Gott ist⁵, bekommt somit der geschlossene, zur Vergangenheit hin orientierte Lebensraum eine neue, meta-physische Perspektive. Angesichts dieser neuen Wirklichkeit fühlt sich Marie-Madeleine in ihrer Lebenseinstellung bestätigt und überlegt, ob Jean nicht doch dageblieben wäre, wenn er um diese Wirklichkeit gewußt hätte, die sie schon vor seinem Weggang irgendwie geahnt hatte.

Die zweite Episode („Le rendez-vous“) führt auf eine Hochebene. Vor den Toren eines Museums erwartet Jean, der aus der Perspektivenlosigkeit seines Lebensraums geflohen ist, die Begegnung mit einer „elle“, einer „sie“. Von den Museumswächtern nach einer genauen Beschreibung dieser „elle“ befragt, kann er keine konkreten Angaben machen und greift deshalb zu Metaphern:

„Man möchte meinen, eine Kapelle oben auf einem Hügel, nein, ein Tempel, der plötzlich im Urwald auftaucht, nein, sie ist selbst ein Hügel, ein Tal, ein Wald, eine Lichtung“ (IV,109).

Interessant sind bei dieser Abfolge von Bildern die Bereiche, aus denen diese gewählt sind. Mit der Charakterisierung seiner „elle“ als Kapelle, Tempel auf dem Berg greift Jean christliche Symbole auf, so daß bezüglich dieser „elle“ beim Zuschauer/Leser eine Assoziation mit dem Göttlichen hervorgerufen wird. Insofern aber wahllos weitere Bilder hinzugefügt werden, die anderen Vorstellungsbereichen entnommen sind, wird diese Assoziation wieder aufgehoben und somit jede Eindeutigkeit hinsichtlich eines möglichen Ziels von Jeans Suche ausgeschlossen.

Die Wächter geben sich allerdings mit diesen Metaphern nicht zufrieden, sondern versuchen, durch wiederholtes Nachfragen zu einem klaren Bild von dieser „elle“ zu kommen. Dabei stellt sich heraus, daß diese „elle“ Jean eine Freude im Leben vermittelt hat, die er vorher noch nie gekannt hat. Deshalb trifft es ihn auch um so härter, als er schließlich einsehen muß, daß das erhoffte Treffen nicht zustande kommt. Hunger und Durst und das Gefühl von Kälte gewinnen wieder – wie schon in der ersten Episode – Herrschaft über ihn. Glaubte Jean in der ersten Episode, die Geschlossenheit seines alltäglichen Lebensraums verhindere ein Leben in Fülle, so muß er nun einsehen, daß er auch hier – an einem Ort der Weite und des Lichts – das Gesuchte nicht finden kann. Deshalb bricht er erneut auf, um an einem anderen Ort nach dieser „elle“ zu suchen.

Angesichts dieser intensiver Ausrichtung Jeans auf diese „elle“ hin stellt sich

für den Zuschauer/Leser die Frage, wer oder was damit gemeint ist. Analysiert man, wie Jean Erfahrungen beschreibt, die von ihm als positiv empfunden wurden, so fallen besonders die beiden Begriffe „présence“ (Fülle) und „joie“ (Freude) auf. Da diese beiden Substantive im Französischen feminin sind, könnte man in dieser erwarteten „elle“ die Personifizierung einer (mittels dieser beiden Begriffe wiedergegebenen) Erfahrung von Wirklichkeitsfülle sehen, vergleichbar mit dem Erlebnis, das Jean in der vierten Episode den Mönchen erzählt. Während dieses Erlebnisses tat sich ihm plötzlich – ähnlich wie Ionesco im Alter von 17/18 Jahren – an einem nicht mehr genau datierbaren lichterfüllten Tag das Universum in seiner Fülle auf, so daß er mit großer Freude erfüllt wurde. Dieses Erlebnis ist auch der Grund dafür, daß sich Jean im Gegensatz zu seiner Frau nicht mit dem geschlossenen Raum der Alltäglichkeit zufriedengeben kann, sondern nach einer Wiederholung dieser – die Faktizität transzendierenden und somit metaphysischen – Erfahrung sucht.

Bei dieser Suche stößt Jean auf der in der in der dritten Episode dargestellten Etappe seines Weges auf eine – schon in der Episodenüberschrift („Le pied du mur“, „Fuß der Mauer“) angekündigte – Mauer, die seinen Weg kreuzt. Vor dieser Mauer spielen sich alle möglichen, auf den Zuschauer/Leser ziemlich absurd wirkenden Begegnungen ab: Ein Ehepaar schützt sich vor dem aus dem Boden aufsteigenden Regen; eine englische Zwillingsschwester verwandelt sich in eine Katze; ein Rabbi tritt auf, der seine Schüler das Kommunistische Manifest in hebräischer Sprache auswendig lernen läßt, um auf diese Weise sowohl dem jüdischen Glauben als auch dem atheistischen Land, in dem er lebt, gerechtzuwerden. Jean steht dem ganzen Geschehen unbeteiligt gegenüber, da die Überwindung der Mauer sein ganzes Interesse gefangen hält. Als sich diese schließlich wie von selbst öffnet, liegt vor ihm eine morastige Ebene, die von einem grauen Himmel überspannt ist. „Grauer Himmel“ und „Schlamm“ sind in Ionescos Werk Metaphern für das Gefühl der Schwere, der Hoffnungslosigkeit: Das Versinken im Schlamm, das Ionesco eindrucksvoll in seinem Film „La vase“ beschreibt, stellt demnach die Gegenbewegung dar zu den – teilweise als Flug dargestellten – Bemühungen von Ionescos Figuren, die bedrückende Perspektivenlosigkeit des alltäglichen Lebens hinter sich zu lassen und nach einer die Faktizität übersteigenden metaphysischen Wirklichkeit zu suchen⁶.

Dabei fällt auf, daß in den Theaterstücken Ionescos immer nur die männlichen Figuren von einer metaphysischen Unruhe erfaßt werden, während sich die Frauen mit dem kleinen Glück des Alltags zufriedengeben⁷.

Die vierte Episode beginnt mit Jeans Ankunft in einem Gebäude, das, so die Regieanweisung, eine Mischung aus Kloster-Kaserne-Gefängnis sein soll. Obwohl sich Jean über manche Eigenarten der „Mönche“ wundert, zum Beispiel daß sie das Tragen des Habits damit begründen, man würde auf diese Weise das Beschmutzen der Kleidung verhindern, denkt er dennoch nicht weiter über die ver-

schiedenen Eigentümlichkeiten nach, sondern ist froh, nach einer langen Wanderschaft etwas Ruhe zu finden. Die „Mönche“ sind auch sehr darum bemüht, ihren Gast mit Speise und Trank zu versorgen und ihm alle möglichen Bequemlichkeiten zu bieten. Die von dem Bruder Tarabas angebotene Fußwaschung erinnert in ihrer Gestaltung an die Fußwaschung im Johannesevangelium (Joh 13,1-11). Doch insofern Frère Tarabas diesen Dienst als Serviceleistung seines Hauses betrachtet, wird dieser biblische Zusammenhang sofort wieder aufgehoben⁸.

Während die „Mönche“ Jean mit allerlei Speisen versorgen, fragen sie ihn nach seinen Reiseerlebnissen. Die von Jean in diesem Zusammenhang gemachten Äußerungen erschöpfen sich allerdings in belanglosen Aufzählungen, was die „Mönche“ zunehmend verärgert. Obwohl sie immer wieder versuchen, durch genaues Nachfragen Jean zu präziseren Äußerungen zu bewegen, können sie von ihm nichts Näheres über seine zurückgelegte Wanderung erfahren. Schließlich wird deutlich, daß die „Mönche“ Jeans Reisebericht als Gegenleistung für die Bewirtung gedacht hatten. Da dieser aber offensichtlich ihre Erwartungen nicht erfüllt hat, muß Jean auf andere Weise seine Rechnung begleichen. Doch bevor sie bereit sind, genauere Angaben über die Art der erwarteten Gegenleistung zu machen, zwingen sie Jean, den es inzwischen immer stärker zum Weitergehen drängt, ein von ihnen inszeniertes Theaterstück anzusehen, in dem die Umerziehung zweier Menschen dargestellt wird: Ein Atheist namens Brechtoll, der in einem Käfig gefangengehalten wird, muß, um sein Essen zu bekommen, das Vater-unser beten, während sein gottgläubiger Mitgefangener dem Gottesglauben abschwören muß, um seine Essensration zu erhalten.

Obwohl Jean innerlich sehr an diesem Spiel der „Mönche“ beteiligt ist, vergißt er über der Aufführung seinen Aufbruch nicht, sondern meldet gleich am Ende der ersten Szene des Spiels erneut seinen Wunsch an, die noch ausstehende Rechnung zu begleichen, um dann endlich weiterziehen zu können. Widerwillig nennen die „Mönche“ schließlich die von Jean erwartete Gegenleistung: Er soll sie bei Tisch bedienen. Dazu wird ihm, obwohl sich Jean entschieden dagegen wehrt, als Zeichen seiner Eingliederung der Habit übergezogen. Eine an der Wand erscheinende unendliche Zahlenreihe, die seine Dienstjahre anzeigt, gibt ihm zu verstehen, daß dieser Dienst von unendlicher Dauer sein wird. In diese hoffnungslose Situation bricht – wie am Ende der ersten Episode bei Marie-Madeleine – eine völlig neue Erfahrung: Jean sieht durch die Gitter des Kloster-Kaserne-Gefängnisses seine Frau Marie-Madeleine und seine inzwischen fünfzehnjährige Tochter Marthe in dem Garten, den Marie-Madeleine nach Jeans Weggang ebenfalls durch die Mauern hindurch gesehen hat. In diesem Augenblick erkennt er, daß die Gemeinschaft seiner Familie der Ort ist, an dem sein Suchen an ein Ziel kommen und somit seine Sehnsucht ihre Erfüllung finden kann. Obwohl Jean noch in der Abhängigkeit der „Mönche“ steht und nicht weiß, ob und wann sein Dienst bei ihnen enden wird, ist er dennoch zusammen mit Marie-Madeleine voll

Zuversicht, bald mit seiner Familie vereinigt zu sein. Mit dieser offenen Situation endet das Stück.

Von der Absurdität zur Mystik?

Wie schon in seinen vorangegangenen Stücken entläßt somit Ionesco auch in „La soif et la faim“ den Zuschauer, ohne ihm eine Lösung der im Stück dargestellten Problematik mit auf den Weg zu geben. Auch wenn er diesen offenen Schluß seiner Stücke mit seiner Theaterkonzeption begründet, indem er darauf hinweist, daß das Formulieren von Lebensweisheiten und Sinnentwürfen die Aufgabe von Religionsführern sei und der Theaterautor sich auf die Wiedergabe von Erfahrungen zu beschränken habe, so liegt der eigentliche Grund dafür doch tiefer.

Betrachtet man – und damit kommen wir an den Ausgangspunkt unserer Überlegungen zurück – Ionescos Wirklichkeitserfahrung, so läßt sich bei Jean vieles von dem wiederfinden, was auch Ionescos Leben prägt. Wie Jean kann sich auch Ionesco nicht mit der Perspektivenlosigkeit des alltäglichen Lebens zufriedengeben, sondern sucht, die Faktizität übersteigend, nach einem allumfassenden Sinnhorizont. Da diese Suche Ionescos bislang aber noch nicht zu dem erhofften Ziel geführt hat, bleibt auch den Figuren seiner Theaterstücke jene Erfahrung von Fülle versagt, auf die ihr gesamtes Streben gerichtet ist. Dennoch resigniert Ionesco nicht, sondern schickt seine Figuren immer wieder auf die Bühne, um im literarischen Durchprobieren von verschiedenen Modellen von Daseinsbewältigung über alle Rückschläge, Widersinnigkeiten und Gebrochenheiten hinweg nach dem in seiner Kindheit schon einmal erfahrenen Paradies und somit nach einem Leben zu suchen, in dem der Tod endgültig überwunden ist. Diese – im ursprünglichen Sinn des Wortes – metaphysische Dimension des Theaterwerks Ionescos, eines Theaters, das sich nicht damit begnügt, die Faktizität der Wirklichkeit mit all ihrer Gebrochenheit darzustellen, sondern nach Wegen sucht, diese Wirklichkeit auf einen allumfassenden Sinn hin zu übersteigen, gilt es bei jedem Versuch der Einordnung des Theaterwerks von Ionesco zu berücksichtigen.

Somit könnte man, ausgehend von den beiden Aspekten, nämlich einerseits der Thematisierung der Erfahrung von Absurdität angesichts der Perspektivenlosigkeit einer Welt ohne Gott und andererseits der Darstellung der Sehnsucht, diese Sinnlosigkeit zu überwinden – ein Bemühen, das sich in den Stücken Ionescos in verschiedenen Formen von Transzendenzbewegungen niederschlägt – Ionescos Theaterwerk als ein Theater der Schweben zwischen Leere und Fülle, Sinn und Sinnlosigkeit und infolgedessen als ein Theater der absurden Transzendenz bezeichnen.

Bezüglich der Ausgangsfrage dieses Beitrags ergibt sich somit folgendes: Ionesco ist insofern ein Mystiker, als er sich über alle Widerwärtigkeiten hinweg im-

mer wieder neu auf die Suche nach Gott macht mit dem Ziel, irgendwann Gott so sehr lieben zu können, daß er sich nichts sehnlicher wünscht, als mit ihm zu verschmelzen – ein Gedanke, der wiederholt in der Mystik auftaucht⁹. Zugleich unterscheidet sich Ionesco aber auch insofern von der Mystik, in der Sprache und Erfahrung unlösbar miteinander verbunden sind, als er sein literarisches Arbeiten als einen Versuch begreift, schreibend nach jener Erfahrung Gottes zu suchen, von der die Mystiker in ihren Schriften schon sprechen. Wie sehr Ionesco darunter leidet, daß sich diese Erfahrung der Fülle, der endgültigen Geborgenheit trotz seines Bemühens bislang noch nicht eingestellt hat, macht sein jüngstes Tagebuch „La quête intermittente“ in erstaunlicher Offenheit deutlich. Erst wenn Ionesco mit der gleichen Sicherheit wie Maximilian Kolbe in dem von ihm verfaßten Operntext sagen kann, daß hinter aller Dunkelheit des Lebens den Menschen ein alles überstrahlendes Licht erwarten wird, in das er – wie durch ein Tor – nach dem Tod eintritt, erst dann wird das für Ionesco so charakteristische „peut-être“, das „Vielleicht“ in jene Sicherheit umschlagen, die sein Suchen an ein Ziel bringt.

ANMERKUNGEN

¹ M. Esslin, *Das Theater des Absurden* (Wiesbaden 1975) 13.

² Ebd. 14.

³ Théâtre, Bd. 1–5 (Paris 1954–1974, zit. mit Bd.- u. Seitenzahl); Notes et contre-notes (Paris 1966) (NN); Journal en miettes (Paris 1967) (JM); Antidotes (Paris 1977) (A); La quête intermittente (Paris 1987) (Q). Übers. v. d. Autorin.

⁴ Eugène Ionesco. *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy* (Paris 1977) 9.

⁵ Vgl. Art. „Leiter“ in: M. Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole* (München 1973) 192 f.

⁶ E. Egerding, *Absurde Transzendenz. Interpretation ausgewählter Theaterstücke von Eugène Ionesco* (Frankfurt 1989) 121 ff.

⁷ W. Leiner, Eugène Ionesco: „La Soif et la Faim.“ Des Sisyphos mißlungener Aufstieg ins Paradies, in: *Modernes französisches Theater. Adamov-Beckett-Ionesco*, hrsg. v. K. A. Blüher (Darmstadt 1982) 401–424.

⁸ Vgl. dazu genauer: F. Egerding, a. a. O. 148–181.

⁹ Q 136; vgl. dazu u. a.: Meister Eckhart, *Dt. Werke*, hrsg. v. J. Quint (Stuttgart 1958–1976) Bd. 2, 264,4–6.