

THEATER

IONESCO

Freudiges Gegacker

(siehe Titelbild)

Kein Kritiker hatte die Premiere besucht, und die folgenden Aufführungen fanden meistens vor fast leerem Saal statt. Weil kein Geld für Werbung da war, spazierten die Schauspieler vor Beginn der Aufführungen mit Plakaten rund um das Theater. Saßen weniger als drei Zuschauer im Parkett, fiel die Vorstellung aus, das Eintrittsgeld wurde zurückgezahlt.

Es war im Mai 1950. Das schwach besuchte Theater war die kleine Pariser Privatbühne „Théâtre des Noctambules“ (Theater der Nachtwandler), das erfolglose Stück hieß „Die kahle Sängerin“, der unbekannte Autor Eugène Ionesco.

Die wenigen Zuschauer wurden einem allerdings recht sonderbaren

Wortsalat ausartete: „Der Papapapst ist eingepappt in Pappe.“

Mr. Martin und Mrs. Martin erkannten sich erst nach langem informativem Zwiegespräch als Ehepaar wieder. Unmotiviert erschien ein Feuerwehrhauptmann auf der Szene und gab konfuse, pointenlose Anekdoten zum besten. Nicht hingegen erschien die Titelfigur, die „kahle Sängerin“.

Die Uraufführung der „Kahlen Sängerin“ am 11. Mai 1950 markierte, trotz ihres Mißerfolges, mehr als den Start der Dramatiker-Laufbahn des damals 37jährigen Eugène Ionesco: Die Premiere des „Anti-Stücks“ (Untertitel) im Theater der Nachtwandler war das Debüt einer neuen dramatischen Avantgarde, der Auftakt zum sogenannten absurden Theater.

Ionescos Erstlingsstück, eine radikale Parodie auf das konventionelle realistische Theater, insbesondere auf Konversationsstück und Salonkomödie, aber auch auf die dargestellte Kleinbürger-Mentalität, wurde nach kurzer Spielzeit abgesetzt. Zwei Jahre später mißlang ein zweiter Versuch, das „Anti-

gespielt — die Aufführung ist zum theaterhistorischen Schaustück und zur Attraktion für intellektuelle Paris-Touristen geworden.

Sie ist nicht die einzige Ionesco-Darbietung zur Zeit in Paris. Im „Théâtre de l'Alliance Française“ wird Ionescos bisher letztes Stück, „Le roi se meurt“ (Das Sterben des Königs), gegeben, und im staatlich subventionierten „Théâtre de France“, dem früheren „Odéon“, bereitet Jean-Louis Barrault die Pariser Premiere des vorletzten Ionesco-Schauspiels, „Le piéton de l'air“, vor, das vor einem Monat von Karl Heinz Stroux in Düsseldorf erfolgreich uraufgeführt wurde: „Fußgänger der Luft“.

Zwölf Jahre nach dem Fiasko der „Kahlen Sängerin“ ist der heute 50-jährige Eugène Ionesco ein wenn auch nicht unumstrittener, so doch fest etablierter Autor mit Weltruhm und Epigonen, mit beträchtlichem Tantiemen-Konto und mit renommierten Interpreten.

Seine bizarren und schockierenden Spiele, die der Realität, der Logik und



Ionesco-Uraufführung „Fußgänger der Luft“ in Düsseldorf: „Laßt uns den Zirkus auf die Bühne bringen“

Schauspiel konfrontiert: Äußerlich durchaus normal anmutende Bühnenfiguren — in der Hauptsache zwei englische Ehepaare namens Smith und Martin — führten eine aus verballhornten Gemeinplätzen („Wer heute ein Ei kauft, hat morgen zwei“) und Alltagsbanalitäten („Der Joghurt ist für den Magen ausgezeichnet, auch für die Nieren, den Blinddarm und die Apotheose“) zusammengesetzte unsinnige Konversation, die zuletzt in grotesken

Stück“ in Paris durchzusetzen. Erst 1957 reüssierte „Die kahle Sängerin“ im „Théâtre de La Huchette“.

In diesem winzigen Theater — es hat keine Publikums Garderobe, keinen rechten Winkel und nur etwa 80 Plätze — steht „Die kahle Sängerin“ noch heute auf dem Programm. Zusammen mit Ionescos Einakter „Die Unterrichtsstunde“ wird das Erstlingsstück dort seit über fünf Jahren in der unveränderten Inszenierung fast allabendlich

der Kausalität spotten und die Bühne aus einer moralischen in eine Art Irrenwitz-Anstalt verwandeln, sind den kleinen Experimentier-Theatern des linken Seine-Ufers und ihrem Avantgardisten-Publikum entwachsen. Das offizielle Pariser Theater, Londoner und New Yorker Bühnen haben sich ihnen erschlossen. Ionesco wird nicht

• Evelyn Balser (l.) als Behringer-Tochter, Karl Maria Schley (M.) als Behringer, daneben Gerda Maurus als Frau Behringer.



Dramatiker Adamov
Statt gut gemachter Stücke...

in der Sowjet-Union, nicht in seinem Geburtsland Rumänien und nicht in der Sowjetzone, wohl aber in Polen und Jugoslawien gespielt. Sein Bestseller, „Die Nashörner“, ist sogar am Broadway gelaufen, wo experimentelle Stücke fast ebenso selten anzutreffen sind wie wirkliche Nashörner.

Ionesco-Figuren sind von Jean-Louis Barrault und Laurence Olivier verkörpert, Ionesco-Stücke von Barrault und Orson Welles inszeniert worden. Das deutsche, das englische und — zuletzt — das französische Fernsehen haben Ionesco-Absurditäten einem Millionenpublikum nahegebracht.

Nicht zuletzt, sondern vor allem in der Bundesrepublik hat Eugène Ionesco Erfolg gehabt. Die Stücke des Pariser Avantgardisten wurden und werden in den meisten deutschen Zimmer-, Keller-, Stadt- und Staatstheatern gespielt, in Berlin und München wie in Reutlingen und Bonn, in den Theater-Metropolen wie in der Provinz. Vier seiner Stücke — „Die Nashörner“, „Mörder ohne Bezahlung“, „Die Zukunft liegt in den Eiern“, „Fußgänger der Luft“ — sind in Deutschland uraufgeführt worden. Der Düsseldorf „Fußgänger“-Premiere wird Ende dieses Monats eine Zweitinszenierung im Berliner Schiller-Theater folgen. Die „Nashörner“ stampften über etwa dreißig deutsche Bühnen, die „Stühle“ standen auf den Brettern von mindestens zwanzig.

Ionesco selbst erklärt: „Seit der Uraufführung der „Nashörner“ 1959 in Düsseldorf ist mein Erfolg in Deutschland größer als in Paris.“

Die biedermeierlich eingerichtete, mit Bildern seiner Maler-Freunde Max Ernst, Serge Poliakoff und Jean Dubuffet dekorierte Wohnung im fünften Stock des Hauses Rue de Rivoli 14 in Paris, die er früher als Mieter bewohnte, ist heute Eigentum des arri-ierten Avantgardisten. Auf Schränken, Tischchen und Kommoden drängt sich eine Herde von Miniatur-Nashörnern aus fast jedem gebräuchlichen Material: Souvenir-Geschenke von Freunden und Fans.

Ionesco weist zufrieden durch die Wohnung: „Das verdanke ich Barrault und Stroux.“ Die Freude am Wohlstand braucht den kleinen Mann mit dem Gesicht eines nur scheinbar schüchternen Clowns — eine physiognomische Mixtur aus Charlie Rivel und Friedrich Sieburg — nicht zu genießen; er nutzt seine Tantiemen auf redliche Schriftsteller-Art: für Reisen und Whisky. Ionesco: „Ich bin froh, daß ich jetzt davon“ — Geste zur Flasche — „immer genug habe.“

Froh ist er auch, seine Stücke „einer sehr ruhigen Sekretärin“ diktieren zu können: „Wenn ich sie selbst schreiben müßte, wären alle Figuren nach einer Viertelstunde tot.“ Zur Zeit bastelt er in seinem höchstens acht Quadratmeter großen Arbeitszimmer — es ist seiner eigenen Zierlichkeit angemessen — am Drehbuch zu einem Film, den er ursprünglich „Le Vase“ (Das Gefäß) nennen wollte, auf Rat seiner Frau inzwischen aber als „La Vase“ (Der Schlamm) an-



Dramatiker Ionesco
... das Kasperltheater einer Zeit...

kündigt. Das Thema des Films, den Ionesco auch selbst inszenieren will, ist dem seines letzten Stücks, „Le roi se meurt“, verwandt.

Die Stücke — bis heute insgesamt 22 Ein- und Mehrakter — des fruchtbarsten und erfolgreichsten Absurdisten sind, einzeln oder gesammelt, bei Gallimard in Paris, bei deutschen, englischen, amerikanischen und italienischen Verlagen erschienen. Eine erste gründliche Darstellung und Analyse der bislang neuesten Welle des Welttheaters — ihre führenden Autoren sind, neben dem gebürtigen Rumänen Ionesco, der Ire Samuel Beckett („Warten auf Godot“), 56, und der im Kaukasus geborene Arthur Adamov („Ping-Pong“), 54 — hat der Brecht-Experte und BBC-Hörspielsdramaturg Martin Esslin unlängst in England veröffentlicht*.

In der Einleitung zu seinem Buch, dessen deutsche Ausgabe der Frankfurter Athenäum-Verlag vorbereitet, gibt

* Martin Esslin: „The Theatre of the Absurd“, Verlag Eyre & Spottiswoode, London; 344 Seiten; 35 Shilling.

Esslin eine generelle Charakteristik des absurden Dramas und der Eigenschaften, die es vom konventionellen Schauspiel, vom sogenannten „gut gemachten Stück“ („well-made play“), unterscheiden und die es einem Publikum, das an eben jenes herkömmliche Theater gewöhnt ist, schwer verständlich oder sogar als schieren Nonsense und Schwindel erscheinen lassen.

Esslin schreibt: „Wenn zu einem guten Stück eine geschickt konstruierte Handlung gehört, diese (absurden Stücke) haben keine nennenswerte Handlung oder Intrige; wenn sich ein gutes Stück durch subtile Charakterzeichnung und Motivierung auszeichnet, diese besitzen oft keine erkennbaren Charaktere, sondern präsentieren dem Publikum fast mechanische Puppen; wenn ein gutes Stück ein klar umrissenes Problem braucht, das sauber exponiert und am Ende gelöst wird, diese haben oft weder Anfang noch Ende; wenn ein Stück gut ist, weil es die Wirklichkeit getreu widerspiegelt und die Sitten und Moden der Zeit genau porträtiert, diese scheinen oft Spiegelbilder von Träumen und Nachtmahren zu sein; wenn sich ein gutes Stück auf einen witzig und schlagfertig pointierten Dialog stützt, diese bestehen oft aus zusammenhanglosem Geschwätz.“

Es war nun gerade seine Abneigung gegen eben jene Art „gut gemachter“ Theaterstücke, seine Geringschätzung des Theaters überhaupt, die den Wahlpariser Ionesco 1948 fast wider seinen Willen zum Dramatiker machte.

Ionesco wurde 1912 im rumänischen Slatina geboren, doch gleich nach seiner Geburt übersiedelten die Eltern — der Vater war Rumäne, die Mutter französischer Abstammung — mit ihm nach Paris. Das Französische ist Ionescos Muttersprache, sein Rumänisch komplettierte er erst, nachdem er als Dreizehnjähriger mit den Eltern nach Rumänien zurückgekehrt war.

Um 1930 schrieb er als Student der französischen Literatur in Bukarest



Dramatiker Beckett
... über der die H-Bombe hängt.

erste Gedichte, die von der symbolistischen Lyrik Maurice Maeterlincks (1862 bis 1949) und Francis Jammes' (1868 bis 1938) beeinflusst waren. Zur gleichen Zeit vollführte er einen ersten Absurdisten-Streich: Er verfaßte ein überaus scharf formuliertes Pamphlet gegen drei angesehene rumänische Dichter, wenige Tage später veröffentlichte er eine ebenso leidenschaftliche und ebenso gut begründete Eloge auf dieselben Autoren, und schließlich gab er beide Essays zusammen unter dem Titel „Nein!“ heraus.

Mit einem rumänischen Staatsstipendium versehen, zog Ionesco 1938 wieder nach Paris. Das Stipendium sollte ihm Studien für seine geplante Dissertation über das Thema „Sünde und Tod in der französischen Dichtung seit Baudelaire“ ermöglichen. Die Dissertation blieb ungeschrieben, der Stipendiat blieb in Paris.

Während des Krieges und in der ersten Nachkriegszeit arbeitete Ionesco, seit 1936 verheiratet, als Korrektor in der Herstellungsabteilung eines juristischen Verlages in Paris. Dieses Metier und Milieu hat er im zweiten Akt der „Nashörner“ nachskizziert. Überhaupt ist der Anteil an unmittelbar autobiographischen Details in seinen Stücken größer, als deren unrealistische Manier vermuten läßt. So konnten Kenner der Familie Ionesco etwa im „Fußgänger der Luft“ Ehefrau und Tochter des Helden unschwer als liebevolle Karikaturen der Ionesco-Gattin Rodica und der 18jährigen Tochter Marie-France identifizieren.

Die literarische Arbeit des rumänischen Emigranten fand im ersten Jahrzehnt seiner selbständigen Pariser Existenz unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt. Ionesco selbst schätzte sie pessimistisch ein. „Ich schreibe“, vertraute er 1939 seinem Tagebuch an, „schreibe, schreibe... Für wen kann all das von Interesse sein? Ist meine Schwermut, meine Verzweiflung mitteilbar?... Wenn ich ein Schriftsteller wäre, eine Figur der Öffentlichkeit, könnte man vielleicht einiges Interesse erwarten.“

Auch bei Kriegsende deutete noch nichts darauf hin, daß der schwermütige Korrektor und heimliche Tagebuchschreiber bald sehr wohl eine Figur der Öffentlichkeit sein sollte und seine privaten Empfindungen dieser Öffentlichkeit durch das Medium des Theaters mitteilen würde.

Ionesco: „Ich las literarische Werke, Essays und ging mit Vergnügen ins Kino. Ich hörte von Zeit zu Zeit Musik, besuchte Kunstausstellungen, doch ins Theater ging ich sozusagen nie.“

Das Theater, das die Illusion der Lebensetheit auf der Bühne hervorrufen wollte und diese Illusion doch mit seinen notwendigerweise unvollkommenen Mitteln nie ganz verwirklichen konnte, erschien ihm „unrein“, „grob“ und „unredlich“. Das um Natürlichkeit bemühte, auf Identifikation mit der Rolle gerichtete Spiel der Darsteller machte ihn „verlegen“, er empfand ihre körperliche Gegenwart als phantasiestörend.

Um dieses ungeliebte Theater der Natürlichkeit zu parodieren, schrieb Ionesco 1948 „Die kahle Sängerin“. Angeregt von der Lektüre eines Englisch-Lehrbuchs der Methode „Assimil“, in dem ein Ehepaar Smith mit einem



Ionesco-Darsteller Barrault
„Der moderne Geist...“

Ehepaar Martin eine aus simplen Sätzen, Banalitäten und Binsenwahrheiten didaktisch aufgebaute Konversation von unfreiwillig absurder Komik führt, verfaßte er sein „Anti-Stück“.

Die Regieanweisung zur ersten Szene beginnt: „Ein gutbürgerliches englisches Interieur mit englischen Fauteuils. Eine englische Abendunterhaltung. Mr. Smith, ein Engländer, mit seinen englischen Pantoffeln...“ Mrs. Smith eröffnet die Konversation: „Sieh mal an, es ist neun Uhr. Wir haben Suppe, Fisch, Kartoffeln mit Speck und englischen Salat gegessen. Die Kinder haben englisches Wasser getrunken. Wir haben gut gegessen heute abend, weil wir in



Ionesco-Regisseur Stroux
...kann nichts ganz ernst nehmen“

der Umgebung von London wohnen und weil unser Name Smith ist.“

Zuerst sollte das Stück wie jene Sprachlehre heißen: „Englisch ohne Mühe“. Aber als sich ein Schauspieler auf einer Probe versprach und aus einer im Text vorgesehenen „institutrice blonde“ (blonde Lehrerin) eine „cantatrice chauve“ (kahle Sängerin) machte, erkor Ionesco, korrekt absurd, den Versprecher zum Titel und motivierte ihn, wiederum stilgerecht, durch nachträgliche Einfügung einer unmotiviert-beiläufigen Replik:

FEUERWEHRHAUPTMANN (wendet sich zum Ausgang, bleibt dann stehen): Ah, daß ich es nicht vergesse: Was macht die kahle Sängerin?

(Allgemeines betretenes Schweigen)

MRS. SMITH: Sie trägt immer noch die gleiche Frisur!*

Mit diesem Unsinn auf dem Theater wollte Ionesco das, was er am Theater als unsinnig empfand, parodieren. Doch die Parodie geriet ihm unter der Hand zu einem neuen Stil.

Um sich mit dem Theater zu versöhnen, stellte er es auf den Kopf: „Wenn mich die Schauspieler störten, weil ihr Tun mir unnatürlich erschien, so kam das wohl daher, weil auch sie zu natürlich sein wollten... Wenn sie dieses Streben nach Natürlichkeit aufgeben könnten, würden sie die Natur wahrscheinlich auf andere Weise wieder erreichen.“

Nicht die „Natürlichkeit“ des bürgerlich-realistischen Schauspiels der Ibsen- und Nach-Ibsen-Zeit, des sozialen Dramas und des Zeitstücks, nicht psychologische Nuancen und nicht die „blasse Geistreichelei“ der Salonkomödien sollte die Bühne anstreben, sondern vielmehr „Verstärkung der Wirkungen“, „Groteske und Karikatur „ohne Zartheit“, „Rückkehr zum Unerträglichen... dahin, wo sich die Quellen des Tragischen öffnen“.

Das bedeutete für Ionesco unter anderem die Rückkehr zu theatralischen Eindrücken seiner Kindheit: „Ich erinnere mich noch, daß es meiner Mutter kaum gelang, mich vom Puppentheater im Luxemburg-Garten wegzuholen.“

Die groteske Unrealistik des Kasperltheaters hatte den Jungen gefesselt, dessen Phantasie und dessen Träume damals von alldruckhaften Erscheinungen, „Gestalten wie von Brueghel oder Bosch“ (Ionesco), heimgesucht wurden und der über die Marionetten-Spektakel nicht lachte. Das Puppentheater, das ihm das Gefühl vermittelte, „die Welt sei unbegreiflich, ein Gefühl, das tief in mir verwurzelt ist und mich nie verlassen hat“, prägte den späteren Autor des „Kasperltheaters einer Zeit, über der die H-Bombe hängt“ (so der Kritiker Karl Heinrich Ruppel).

Einen Vorläufer hatten Ionescos Guignol-Theater für Erwachsene und das absurde Theater überhaupt in der Farce „Ubu Roi“ („König Ubu“) von Alfred Jarry (1873 bis 1907). In dieser zunächst als Pennäler-Ulk gegen einen verhassten Lehrer geschriebenen wilden Spieß-Groteske — sie beginnt mit dem Ausruf „Merdre!“ (in der deut-

* Als Behringer in der Pariser „Nashörner“-Aufführung, mit Simone Valère als Daisy.

** Eugène Ionesco: „Theaterstücke“, Band I. Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied; 284 Seiten; 12,80 Mark.

schen Übersetzung: „Schreiße!“ — agierten die Darsteller in einer absichtlich infantil stilisierten Dekoration und in hölzernen wirkenden Kostümen wie monströse Puppen.

Die Uraufführung von „Ubu Roi“, 1896 in Paris, provozierte einen ungeheuren Skandal. Später schätzten die Surrealisten das Stück als poetisches Vorbild; für eine Pariser Neuinszenierung in den zwanziger Jahren schuf Ionesco-Freund Max Ernst (SPIEGEL 1-2/1963) das Bühnenbild.

Ionescos absurdes Lebensgefühl war mit der säuberlichen Unterscheidung, die das konventionelle Theater zwischen Tragik und Komik vornimmt, nicht zu vereinbaren. Er bekannte: „Die Tragödie des Menschen reizt meine Spottlust. Der moderne kritische Geist kann nichts mehr ganz ernst, aber auch nichts zu leicht nehmen.“

Gemäß dieser Maxime, der auch der „Physiker“-Autor Friedrich Dürrenmatt huldigt, schrieb Ionesco nun in rascher Folge seine mit Entsetzen Scherz treibenden Stücke „Die Unterrichtsstunde“, „Die Stühle“, „Opfer der Pflicht“, „Jakob oder der Gehorsam“, „Die Zukunft liegt in den Eiern“ und nannte die absurden Einakter „Komisches Drama“, „Tragische Farce“, „Pseudodrama“ oder — ironisch — „Naturalistische Komödie“.

Befreit von den Regeln des realistischen „gut gemachten Stücks“, füllte er die Bühne mit grotesken und monströsen szenischen Symbolen: Eine Schülerin wird von ihrem Lehrer pädagogisch buchstäblich vergewaltigt und ermordet; ein altes Ehepaar, dessen Leben leer und verfehlt ist, placierte auf leeren Stühlen imaginäre Gäste, und ein Redner, der den nicht vorhandenen Gästen eine bedeutende „Botschaft“ verkünden soll, erweist sich als Taubstummer.

Ein Ehemann muß ins eigene Unterbewußtsein tauchen und landet als Charakter-Wrack im Papierkorb, wo er zur Kräftigung seines Erinnerungsvermögens unter dem Kommando „Kauen, runterschlucken!“ mit Brotbrocken gefüttert wird; der Liebesdialog eines jungen Paares schrumpft zu einem ekstatischen „Katz-Katz-Katz“-Gestammel zusammen; später wird das zärtliche Paar mit familiärem Terror zur „Produktion“ gezwungen — unter allgemeinem freudigen Gegacker legt die junge Frau Unmengen Eier.

„Alles“, erläuterte Ionesco, „ist auf dem Theater möglich: man kann Figuren Fleisch werden lassen; aber auch Ängste und Gegebenheiten einer unsichtbaren Innenwelt vermögen körperliche Gegenwart zu gewinnen. Es ist daher nicht nur erlaubt, sondern geboten, die Requisiten mitspielen zu lassen ... und gewisse Symbole szenisch zu verwirklichen.“

Diese szenische Verwirklichung von Symbolen, die anschauliche Verkörperung abstrakter Begriffe, immaterieller Dinge, Vorgänge und Verhältnisse, ist das wichtigste Kunstmittel des absurden Theaters. Es ist vor allem diese dramaturgische Methode, die dem Publikum absurde Stücke oft rätselhaft erscheinen läßt.

Vom herkömmlichen Theater sind die Zuschauer daran gewöhnt, daß die Meinung des Autors, der Sinn des Stückes, seien sie noch so eigenwillig und ungewöhnlich, irgendwann im

Wie eine Brise von Weite und Meer:

PRESTIGE



Man spürt es selbst, und man fühlt, daß andere es spüren: **PRESTIGE** — vielleicht nicht für jeden, aber für den, der Besonders zu schätzen und zu schenken weiß.

Eau de Cologne ab 5.75

Seife 3.75

Rasier Creme 3.—

Rasier Lotion 7.75

Deodorant 7.75

Haartonic ab 4.75



Unter dem Markennamen
EXCLUSIV
auch in Österreich erhältlich



F. Wolff & Sohn - Karlsruhe



Becketts „Warten auf Godot“*, Der Mensch fühlt sich fremd

Dialog zur Sprache kommen. Der Sinn der Bühnenparabeln Ionescos oder Becketts hingegen ist nicht in einzelnen Sätzen zu fassen, er ist in den Stücken gleichsam stumm enthalten und enthüllt sich oft erst im gleichnishaften Muster des ganzen Spiels oder auch am Beispiel eines Requisits.

In Ionescos „Amédée oder Wie wird man ihn los“ liegt im Schlafzimmer eines Ehepaares ein Leichnam, der „in geometrischer Progression“ unaufhörlich wächst — im buchstäblichen Wortsinne verkörpert die Leiche die tote Zeit, die abgestorbene Liebe des Paares. In Becketts „Warten auf Godot“ verweist die Unsinnigkeit der Tätigkeiten, mit denen sich die beiden Landstreicher-Figuren Wladimir und Estragon beschäftigen, auf die Sinnlosigkeit allen menschlichen Tuns.

Die Erfahrung der Sinnlosigkeit und Unerklärbarkeit der Welt hatte der französische Existentialist Albert Camus 1942 in seinem Essay „Der Mythos von Sisyphos“ als eine Grunderfahrung des modernen Menschen ge-

deutet, der nicht mehr an Gott noch an die menschliche Vernunft zu glauben vermag. „In einem Universum“, schrieb Camus, „das plötzlich der Illusionen und des Lichts beraubt ist, fühlt der Mensch sich fremd... Dieser Zwiespalt zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Schauspieler und seinem Hintergrund ist eigentlich das Gefühl der Absurdität.“

Doch während die Existentialisten Camus und Sartre das Thema der Absurdität in durchaus noch traditionell gefertigten Dramen mit kausal zusammenhängender Handlung, fest umrissenen Charakteren und folgerichtiger Dialog erörterten, ging die Avantgarde der Beckett, Adamov und Ionesco einen Schritt weiter: Diese Autoren diskutierten die Absurdität nicht, sie stellten sie ihrem Publikum in der absurden Form ihrer Stücke, in den grotesken Übertreibungen ihrer szenischen Gleichnisse unmittelbar anschaulich vor Augen.

Zuweilen waren diese Gleichnisse leichter zu entziffern als solche Vexier-

bilder wie der wachsende Leichnam in „Amédée“. Die Darstellung des konformistischen Mitläufertums, des Herdentriebs, im Gleichnis der „Rhinozeritis“ war jedermann gleich verständlich. „Aber“, erklärte Ionesco einem amerikanischen Interviewer vor der Broadway-Premiere der „Nashörner“, „meine anderen Stücke sind ebenso leicht zu verstehen. Sie sind keineswegs intellektuell. Sie sind einfach nur primitiv, und die Leute haben die Fähigkeit verloren, primitiv, das heißt, in Bildern zu denken.“

So schwer oder weniger schwer verständlich seine Stücke auch sein mochten, an beredsamen Selbsterläuterungen hat es Eugène Ionesco nie fehlen lassen. Anders als sein literarisch bedeutenderer, doch nicht primär dem Theater verpflichteter Kollege Samuel Beckett hat Ionesco sein Werk und sich selbst oft genug kommentiert.

Zwar versichert er, seine Stücke nicht überlegt zu planen, sondern intuitiv und spontan zu entwickeln: „Ich denke, indem ich schreibe.“ Zwar, so sagt er, werde ihm meistens erst nachträglich der Sinn seiner Stücke klar. Doch nichtsdestoweniger haben sich seine Selbstaussagen, seine literarische Polemik und Konterpolemik im Lauf der Jahre zu einem veritablen Programm formiert. Er forderte ein von sekundären „Botschaften“ befreites „reines“, „autonomes“ und „zeitloses“ Theater. Anstatt eine Philosophie, eine Politik oder eine Wissenschaft zu illustrieren, solle das Theater nur bildhafter Ausdruck der persönlichen Empfindungen und Visionen des Autors sein, „affektive Aussage seiner Ängste... oder, das ist seltener, seines Glücks“.

Ionesco stand nicht an zu bekennen, welcher Art seine eigenen Affekte sind: Angst vor dem Alter zum Beispiel, Angst vor dem Tod; ein Gefühl für die „Flüchtigkeit“ der Welt, das sowohl depressiv wie euphorisch sein könne; ein entgegengesetztes Gefühl „erstickender Gegenwart eines lastenden Universums“. Ionesco zur Entstehung seines neuesten Stückes, „Le roi se meurt“: „Lange Zeit denke ich nicht an den Tod, wie jedermann. Dann werde ich krank, die Vorstellung des Todes konkretisiert sich, und ich verspüre den Wunsch, eine Agonie auf der Bühne darzustellen.“

Nonchalant und wohl ohne den festen Wunsch, ganz ernst genommen zu werden, verwarf er neun Zehntel der dramatischen Weltliteratur: Er fand Molière und Corneille „langweilig“, Schiller „unerträglich“, Wilde „oberflächlich“, Ibsen „schwerfällig“, Strindberg „linkisch“, Pirandello „überholt“; er bezeichnete die Werke von Giraudoux und Anouilh als „Hoftheater“ und Sartres Stücke als „politische Melodramen“.

Hingegen bekannte er seine Vorliebe für Sophokles, Äschylos und Shakespeare, für das japanische Nô-Spiel, für Kleist und Büchner. Er favorisiert „Käthchen von Heilbronn“: „Diese Kunigunde, an der alles falsch ist, die Haare, die Zähne und so weiter, ist eine wundervolle Figur.“

* Münchner Aufführung mit Ernst Schröder, Rudolf Vogel und Heinz Rühmann.

** Frankfurter Aufführung mit Herbert Mensching.



Ionescos „Die Nashörner“**, Die Politik ist der Surrealismus

Er berief sich auf den „König Ubu“-Autor Jarry, der Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ ins Französische übersetzte; auf den französischen Theater-Revolutionär Antonin Artaud (1896 bis 1948), der das literarische Dialogtheater bekämpfte und ein entfesseltes Theater der „Aktion an sich“ propagierte; auf den Mentor der kubistischen Malerei und Surrealisten-Vorläufer Guillaume Apollinaire (1880 bis 1918), dessen angeblich patriotisch gemeinte Burleske „Les mamelles de Tirésias“ (Die Zitzen des Tiresias) 1917 in Paris Skandal machte: In dem Stück läßt eine ehemüde Frau Thérèse ihre Brüste als Luftballons fliegen, wird Mann und General und nennt sich Tirésias.

Ionesco berief sich auf die deutsche Romantik, auf den französischen Surrealismus und die amerikanischen Groteskfilmkomiker Groucho, Harpo und Chico Marx. Er forderte ein radikal spielerisches Theater: „Man wird sagen, daß meine Stücke Variété-Nummern

Tatsächlich ist auch das absurde Theater, wenn nicht in der Tendenz und mit Absicht, so doch im Effekt, sozialkritisch; Ionescos Stücke mit ihren Banalitäten plappernden, aneinander vorbeiredenden Marionetten-Menschen spiegeln allerdings keine Klassengegensätze, sondern Phänomene der klassenlosen, universell kleinbürgerlichen Massengesellschaft: die Uniformierung und Mechanisierung des Lebens, Kontaktlosigkeit, Ausbreitung von Denk- und Sprachklischees.

Die Kontroverse mit seinen links-intellektuellen französischen Kritikern hält Eugène Ionesco seit einem Jahrzehnt in Atem. Sie hat ihn zu mancherlei Anspielungen in seinen Stücken inspiriert und reizt ihn immer wieder zu Betrachtungen eines Unpolitischen.

Die politisch-sozialen Revolutionen, meint Ionesco, brächten letztlich nur Rückschritte, die einzig wahre Revolution sei die künstlerische: „Wenn ich eine Politik propagiere, dann eine gegen die Politik.“ Seinen Kritikern hat Ionesco



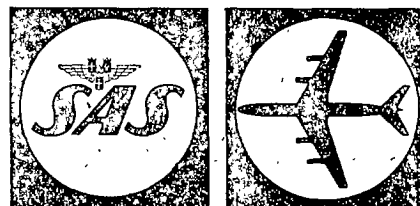
Süd-Amerika

Jeden Dienstag bestehen ausgezeichnete Anschlüsse in Genf an die SAS DC-8 Jet-Route nach MONROVIA — MONTEVIDEO — BUENOS AIRES und SANTIAGO DE CHILE.

Der Maître de Cabine und sein deutsch sprechendes Personal betreuen Sie während des ganzen Fluges und sind auf Ihr Persönliches Wohl bedacht.

Im Rahmen des SAS MEHR-STADTE-PLAN können Sie bei nur geringem Flugpreisaufschlag die USA in Ihr Reiseprogramm einschließen. Ihr IATA-Reisebüro weiß mehr darüber.

Alle SAS Maschinen befördern Luftfracht



SCANDINAVIAN AIRLINES SYSTEM



Adamovs „Ping-Pong“: Die Bühne wird zum Vexierbild

oder Zirkus-Akte sind. Um so besser — läßt uns den Zirkus auf die Bühne bringen!“

Mit blinder Erbitterung attackierte er einen anderen Erfolgsautor des modernen anti-illusionistischen Theaters, Bertolt Brecht, den er als künstlerisch reaktionären und „gefährlichen“ Propaganda-Dramatiker mißversteht: Ionesco warf Brecht Menschenhaß, „Zärtlichkeit für Totschläger“ und „eine grausame stalinistische Pfadfindermentalität“ vor.

Seine Ablehnung eines sozial engagierten Dramas trug dem absurden Dramatiker die Gegnerschaft linker Kritiker ein. Sartres Zeitschrift „Les Temps Modernes“, die ihn zunächst gepriesen hatte, machte später gegen ihn Front. Die französische Zeitschrift „Théâtre Populaire“ nannte sein Werk „leer“ und „kleinbürgerlich“. Der englische Kritiker Kenneth Tynan, dezidiert Brecht-Fan, bestritt die Allgemeingültigkeit von Ionescos Theater der persönlichen Vision. Ionesco entgegnete: „Das Soziale wird vom Menschlichen bestimmt, nicht umgekehrt.“

immerhin den Charme seines Unernstes voraus. „Die Politik“, fabuliert er, „ist der wahre Surrealismus. Lenin ist der Surrealismus.“ Die Deutschen, findet der Meister, machten alles falsch — nicht Lenin hätten sie 1917 im plombierten Waggon nach Rußland schleusen sollen, „sondern fünf amerikanische Kapitalisten“.

In Frankreich, so informierte er 1960 einen amerikanischen Reporter, lebten die Intellektuellen „in ständiger Sorge, daß de Gaulle das Land tatsächlich retten könnte“. Vor kurzem wurde er, mit etwa 200 Künstlern aller Art, zu einem Empfang beim französischen Staatspräsidenten geladen. Ionesco: „Ich bin hingegangen, ich bin ja Konformist.“ Auch de Gaulle sieht er weniger als Politiker, sondern vielmehr als Theaterhelden: „Ich liebe solche Personen, die zwischen Mystik und Geschichte stehen, die abwechselnd in den Himmel gehoben und verdammt werden.“

Nach Meinung des Absurdisten-Interpreten Martin Esslin verkehrte sich die

* Pariser Aufführung mit Jean Châuffard und Jean Martin.

anfängliche Ionesco - Freundlichkeit linksintellektueller französischer Kritiker in Ablehnung, als der Avantgarde-Autor bei einem größeren Publikum Erfolg zu haben begann. Esslin: „In den Augen seiner Gegner ein sicheres Zeichen, daß die Bourgeoisie endlich den Mann entdeckt hatte, der am besten ihren dekadenten Standpunkt vertrat.“

Sechs Jahre lang hatte Ionesco auf den Durchbruch seines „Anti-Theaters“ warten müssen. Erst 1956 — inzwischen hatte Samuel Beckett mit seiner metaphysischen Farce „Warten auf Godot“ den ersten Welterfolg des absurden Theaters errungen — konnte Ionesco wirklich reüssieren: Eine Neuinszenierung der „Stühle“ im „Studio des Champs-Élysées“ trug ihm zwar noch immer nicht die Anerkennung der konservativen Pariser Kritiker, wohl aber seinen ersten großen Publikumserfolg und das gewichtige Lob eines berühmten Kollegen ein.

Zwar war er für den „Le Monde“-Kritiker Robert Kemp, Mitglied der Académie Française, nach wie vor nur „eine kleine Kuriosität ohne Belang im Pariser Theaterleben“, doch Jean Anouilh, der schon Becketts „Godot“ hoch gelobt hatte — später, in „General Quixote“, parodierte er das absurde Theater —, nannte Ionescos „Stühle“ ein klassisches Meisterwerk und „besser als Strindberg“.

Vier Jahre vorher hatte sich kein Pariser Theater zur Aufführung des Einakters bereit gefunden. Die Schauspieler, die das Stück kreieren wollten, hatten schließlich selbst einen alten, nicht mehr benutzten Saal gemietet und „Die Stühle“ dort meistens vor leeren Stühlen gespielt.

Im Studio-Theater an der Pariser Triumph-Avenue brachte die „Tragische Farce“ vom verfehlten Leben und vom leeren Alter volle Häuser. Ionesco wurde zum bevorzugten Diskussionsobjekt, er wurde exportiert und bald auch schon beinahe zur Mode.

Eine Telefon-Gesellschaft forderte bei dem frisch arrivierten Autor ein Exposé für einen Telefon-Werbefilm



Ionesco-Szene („Die kahle Sängerin“)**
Englisch ohne Mühe

an. Ionesco schlug vor, eine Bikini-Schönheit mit einem neugeborenen Schaf auf dem Arm zu zeigen und sie dazu die Worte sprechen zu lassen: „Dieses hier ist kein Telefon.“ Der Film wurde nicht gedreht.

1957 schrieb Ionesco den Sketch „Impromptu pour la Duchesse de Windsor“, der (mit Musik von Pierre Boulez) der Herzogin und dem Herzog von Windsor sowie wenigen anderen Gästen, darunter Salvador Dalí, in der Pariser Villa eines argentinischen Millionärs vorgespielt wurde. In diesem dramatischen Party-Scherz fordert die Gastgeberin den Dichter Ionesco auf, die Windsors mit einem Schauspiel zu unterhalten, aber nur nicht mit „einem traurigen Stück, einem dieser modernen Dramen in der Art von Beckett oder Sophokles“.

Es ist nicht die einzige Anspielung Ionescos auf sich selbst. Sein Oeuvre ist mit — fast schon zu vielen — Selbstzitationen und Selbstreflexionen durchsetzt. In „Opfer der Pflicht“ wird ein Dichter zum Stückeschreiben aufgefordert und erklärt: „Wozu? Wir haben ja Ionesco, und Ionesco, das genügt.“ In „Impromptu de l'Alma“ ist Ionesco selbst die Hauptfigur. Er wird von drei in grotesken Magister-Kostümen auftretenden Kritikern bedrängt, die Sartre, Brecht und das Boulevardtheater propagieren.

Das Stück enthält auch einen Seitenhieb auf Arthur Adamov, der 1956 dem absurden Theater abschwor und sich zu Brecht und zum sozialen Engagement bekannte. Adamov nach einer DDR-Reise im Ostberliner „Sonntag“: „Es hat mir gefallen, daß auf den Theaterplakaten (in der DDR) einige Namen nicht standen, wie zum Beispiel Ionesco.“

In den „Nashörnern“ wird der Held ermahnt, ins Theater zu gehen: „Kennen Sie das Avantgarde-Theater, von

* Darmstädter Aufführung mit Max Noack und Edmund Saussen.

** Frankfurter Aufführung mit Gisela Ziegler, Joachim Teege und Milia Fögen.

*** Pariser Uraufführung mit Tzilia Chelton und Jacques Mauclair.

dem man so viel spricht? Haben Sie den neuen Ionesco gesehen?“ Und in „Fußgänger der Luft“ gab Ionesco sogar eine ironische Pseudoauflösung des Pseudorätsels seines ersten Stückes: Ein kleiner englischer Junge zieht einem kleinen englischen Mädchen, das ein englisches Lied gesungen hat, plötzlich die Haare — eine Perücke — vom Kopf. Allgemeines Erstaunen. Daraufhin die Mutter des Mädchens: „Ja, ja, unser Töchterchen ist die kleine kahle Sängerin.“

Ionescos Pointen und Einfälle sind, wie seine zahlreichen Stücke, von unterschiedlicher Qualität. Der absurde und makabre Witz versandet manchmal zum seichten Kabarettscherz, zum belanglosen Literaten-Ulk. Manche Stücke leiden an Wiederholungen allzu oft gebrauchter Motive, manche fallen nach brilliantem Auftakt mehr und mehr ab.

Der Bühnenpoet (Ionesco: „Ich weiß sehr wohl, daß wir in keiner großen Kunstepoche leben“) verteidigte sein spielerisch, nicht systematisch entstandenes Werk gegen Kritiker, die ihm Formschwankungen ankreideten: „Wenn sie sich schließlich an eine Eigenart gewöhnt haben, und man kommt dann nach einigen Jahren dazu, ihnen zu imponieren, dann werden sie durch die kleinste Abweichung irritiert; nichts darf das Bild stören, das sie sich einmal gemacht haben.“

Die trotz mancher Längen des Stückes kräftig akklamierte Uraufführung des „Fußgängers der Luft“, Ende letzten Jahres in Düsseldorf, ließ erkennen, wie fest etabliert Ionescos Theater heute gerade auf der deutschen Szene ist.

1957 hatte der Darmstädter Intendant Gustav Rudolf Sellner (heute Chef der Deutschen Oper Berlin) den Pariser Avantgardisten mit einer Aufführung von „Opfer der Pflicht“ in Deutschland durchgesetzt. Das Stück provozierte tumultuarische Zuschauerproteste, doch der Premierenskandal erwies sich für die weitere Ionesco-Verbreitung eher förderlich als hemmend. Die mit dem stumpfen Gleichmut ihres Abonnenten-Publikums unzufriedenen deutschen



Ionesco-Szene („Opfer der Pflicht“)*
Wrack mit Brot



Ionesco-Szene („Le roi se meurt“)**
Angst vor dem Alter

Theaterleiter griffen dankbar nach den Werken eines Autors, der offenbar noch provozieren konnte.

Doch dieser provokatorische Effekt wurde in der „Ionescos“ (so der Kritiker Siegfried Melchinger), die das deutsche Theater nun ergriff, schon bald verschlissen. Die Bundesrepublik, das westliche Land mit den meisten subventionierten Bühnen, entwickelte sich zum Dorado der Avantgarde. Die Absurden wurden mit deutscher Gründlichkeit ins Abonnement genommen.

Stücke der Pariser Avantgarde-Autoren Ionesco, Beckett, Adamov, Genet („Wände überall“), Audiberti („Die Zimmerwirtin“), Schehadé („Die Veil-

Stück, so unrealistisch es auch erscheinen mochte, hatte doch eine durchgehende, zusammenhängende Handlung; das Gleichnis, das diese Fabel umschrieb, war leicht verständlich; und schließlich gab es sogar einen quasi positiven Helden, mit dem sich die Zuschauer identifizieren mochten: Behringer (im französischen Original: Bérenger).

Mit der Erfindung Behringers, der in mittlerweile vier Stücken („Mörder ohne Bezahlung“, „Die Nashörner“, „Fußgänger der Luft“, „Le roi se meurt“) als Held figuriert, begann Ionesco sich vom radikal absurden Grundmuster seiner ersten Stücke zu entfernen. Dem

Vergebens animiert er seine Familienangehörigen und seine Mitmenschen, gleich ihm sich von existentieller Freude emporreißen zu lassen — sie kleben am Boden. Um zu erfahren, wie Regisseur Stroux Ionescos Einfall technisch realisierte — zu Fuß und per Fahrrad fliegt Hauptdarsteller Karl Maria Schley, an Nylonseilen hängend, über die Bühne —, will der New Yorker Regisseur Richard Barr demnächst nach Düsseldorf reisen.

Euphorisch überfliegt Behringer die Grenze zu einer anderen Welt, die er für die bessere hält. Doch als er zurückkommt, referiert er Schreckliches: Jenseits der Grenze hat er die Zukunft,



Henkel-Gast Ionesco (3. v. l.) in Düsseldorf*: „Der Erfolg in Deutschland ist größer als in Paris“

chen“), absurdistische Schauspiele des Italieners Ezio d'Errico („Der Wald“), des Engländers Harold Pinter („Der Hausmeister“), des Amerikaners Edward Albee („Der amerikanische Traum“) kamen nicht selten in Deutschland eher als in den Heimatländern der Autoren heraus.

Als Sellner 1958 Ionescos Dreiaakter „Mörder ohne Bezahlung“ in Darmstadt uraufführte, gab es keine Proteste mehr. Und nach der Uraufführung der „Nashörner“ 1959 in Düsseldorf kam der Autor des „Anti-Theaters“ erstmals in den Genuß massiver Ovationen.

Sie wiederholten sich, als Ionesco in der vorvergangenen Woche nach Düsseldorf kam, um eine Repertoire-Aufführung seines „Fußgängers der Luft“ zu inspizieren. Noch eine andere Aufmerksamkeit wurde ihm in Düsseldorf zuteil: Die Persil-Chef-Gattin Gabriele Henkel lud den arrivierten Absurdisten zu Tisch.

Mit den „Nashörnern“ war Eugène Ionesco freilich auch seinerseits dem Publikum entgegengekommen: Sein

Verhängnis der menschlichen Kondition und den absurden gesellschaftlichen Verhältnissen trat, nicht ohne ein gewisses Pathos, ein Opponent entgegen. Mehr direkt und positiver als früher vertritt nun eine einzelne Figur, die überdies deutlich erkennbar Züge eines Ionesco-Selbstporträts trägt, den Standpunkt des Autors.

In „Mörder ohne Bezahlung“ kämpft Behringer als einzelner in einer utopisch perfektionierten Welt gegen einen übermächtigen Mörder, dessen Untaten von allen anderen Menschen gleichmütig hingenommen werden. In den „Nashörnern“ bleibt er als einziger menschlich, er ist der letzte Individualist.

In „Fußgänger der Luft“, dem romantisch-verspieltesten Stück Ionescos, vermag Behringer, hier Dramatiker von Beruf, als einziger die Gravitation des alltäglichen Lebens zu überwinden.

* Mit Gastgeberin Gabriele Henkel (Mitte hinten).

die Apokalypse gesehen: „Ich sah Messer, ich sah Gräber... Schlamm, Blut, Schlamm... Unergründliche Höhlen, Bomben, Bomben.“ Dennoch endet das Stück nicht pessimistisch. Behringers Tochter Martha stammelt zuletzt lyrisch-hoffnungsvoll: „Vielleicht wird alles wieder gut... vielleicht werden sich die Abgründe schließen... vielleicht werden die Gärten... die Gärten...“

In seinem bisher letzten Stück hat Ionesco seinen Behringer zum König befördert. „Weil man mir vorgeworfen hat“, sagt er, „Behringer sei ein typischer Kleinbürger.“ König Behringer ist tatsächlich ein Kleinbürger, er ist jedermann, doch seine anderthalbstündige, halb ironisch, halb zeremoniell stilisierte Agonie, die den Inhalt des Einakters ausmacht, verleiht ihm eine tragikomische Größe und erweckt Mitgefühl. König Behringer ist dem König Lear näher als dem König Ubu.

„Ein neo-klassischer Ionesco“, urteilte „france Observateur“. Die Zeitschrift „Arts“: „Anti-Theater, na ja, das war mal vor zehn Jahren.“