Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 69 (1989)
Heft: 12

Artikel: Von Ubu zu Behringer
Autor: Bondy, François
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164693

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

François Bondy

Von Ubu zu Behringer

«Der Dramatiker sucht wie jeder Künstler die Wahrheit, von der es mehrere gibt.»
Alfred Jarry

Ein Schauspiel hat Theatergeschichte gemacht, in welchem die Akteure sich wie Marionetten bewegten, mit einer Ausnahme in Masken und mit verstellten Stimmen redeten, von denen jede eine besondere Intonation annahm, und in welchem sich Pennälerjux auf Kosten eines der Lächerlichkeit preisgegebenen Lehrers mit Provokation eines Theaterpublikums mischten, und das nach einer Generalprobe und einer Premiere, in welcher nach dem ersten gesprochenen Wort die Zuschauer eine Viertelstunde lang tobten, abgesetzt wurde — Alfred Jarrys *«Père Ubu»*.

Die Verhöhnung des Physiklehrers Hébert — mit Studien über die Physik der Atmosphäre war der Verspottete kein unbedeutender Wissenschaftler — verband sich mit einer Macbeth-Parodie: Der machtgierige, feige, gewissenlose Dickwanst Ubu wird von seiner Gattin *«Mutter Ubu»* angestachelt, den König, in dessen Gunst er steht, zu ermorden, um seinen Thron einzunehmen. Auch Reminiszenzen an andere Stücke Shakespeares sind deutlich. Die Sprache hat manches von François Rabelais, wie auch der Inhalt sich mit dessen ‹picrochole›-Kriegen vergleichen lässt, in denen sich Kriege zwischen den Herrschern jener Epoche grotesk spiegeln. Der gewaltige Wanst Ubus lässt an Rabelais' *«Messer Gaster»* denken, den respektvoll lateinisch angeredeten Bauch, dessen nie gestillte Gier die Untaten seines Herrn und Knechtes verursacht. Die «Heroikomik», die einen Lehrer karikiert und zugleich Bildungsstoff verwendet, steht in der Schüler- und Studententradition: Übermut, Fest und Rache. Jarry war nur einer der Veranstalter des grossen Spasses, an welchem nach dem Skandalerfolg des Stücks der ältere der Brüder Morin seine Autorschaft geltend machte.

Der *«Ur-Ubu»* hiess *«Die Polen»*. Darauf spielt der letzte Satz des *«Père Ubu»* an: *«Wenn es kein Polen gäbe, gäbe es auch keine Polen.»* Das damals — 1896! — dreigeteilte Polen war ein Nichtstaat und deshalb imaginär wie Shakespeares Böhmen.

Während *‹Ubu›* im Toben des Publikums unterging — *«Ein grosser Abend»*, schrieb ein führender Kritiker *«an dem die Zuschauer einen Terrorversuch zum Scheitern brachten»* —, begann das elegant und witzig gereimte Stück um einen echten Helden: *«Cyrano de Bergerac»* von

Edmond Rostand seine triumphale Karriere. Es soll nicht, weil ‹Ubu› Folgen hatte, geringgeschätzt werden.

Jenes erste vom grossen Gémier herausgeschmetterte Wort, das die Zuschauer zur Raserei brachte, war *«Merdre»* — *«Schreisse»* in Martine und Paul Pörtners Übersetzung — und wirkte durch die Hinzufügung eines rollenden Konsonanten noch obszöner — sonst wurde es meist wegen des legendären Ausrufs eines zur Kapitulation aufgeforderten Generals während der Schlacht von Waterloo als *«Das Wort Cambronnes»* oder einfach als *«Cambronne»* umschrieben.

«König Ubu» ist eine Moritat in jener Pennälersprache, in welcher die Verformung von Wörtern Tradition hat. Für *‹tuer›* — Töten — sagt Ubu *‹tuder›*, wie noch Norman Mailer in frühen Romanen *‹fug›* für das mit stärkerem Konsonanten endende Wort schrieb. Solche Verformungen sind zugleich Versteckspiel und Verstärkung.

«Ubu» ist weder witzig noch sexuell anzüglich — im Gegensatz zu andern Inkarnationen Ubus, um den weitere Stücke und Szenenfragmente Jarrys kreisten. Hier ist die Sprache derb und primitiv, scheut nicht die Wiederholungen, die dem Publikum mässig spassige Ausrufe um die Ohren hauen. Obgleich das erste Wort aufruhrstiftend war, ist *«Père Ubu»* ein Stück, in welchem die Sprache nicht allein trägt; sie ist ein Ausdrucksmittel unter andern. Das Bühnenbild, an dem auch Bonnard und Vuillard mitgearbeitet haben — Jarry war den neuen Künstlern nahe mit seinen Zeichnungen und Holzschnitten wie als Freund und Kritiker — war eine Kombination von Kontrasten: So schilderte es Arthur Symons.

«Das gemalte Bühnenbild stellte nach Art von Kinderzeichnungen zugleich Innen- und Aussenräume und sogar die tropische, die gemässigte und die arktische Zone zugleich dar. Im Hintergrund, dem Zuschauer gegenüber, waren blühende Apfelbäume unter einem blauen Himmel, von dem sich ein kleines geschlossenes Fenster und ein Kamin abhob . . . durch dessen Mitte die lärmenden Personen aus- und eingingen. Links war ein Bett und am Fuss des Bettes ein kahler Baum und fallender Schnee. Rechts waren Palmen . . . Eine Tür ging in den Himmel, neben der Tür baumelte am Galgen ein Skelett. Ein ehrwürdiger Herr trat zwischen den Szenen auf Zehenspitzen über die Bühne und hängte das neue Plakat an den Nagel» (zitiert in Roger Shattuck «Die Belle Epoque», München 1963, S. 199).

Zu ergänzen, dass unter dem Bett der Nachttopf nicht fehlte. Requisiten waren sparsam eingesetzt. Ein Pferdekopf aus Pappe für den Reiter, für eine Armee ein einziger Maskierter. Jarry hat mehrfach Dramaturgie-Anweisungen in seinem unverwechselbaren Stil formuliert. Zu den bekannten Formen der Komik kamen hier vom Stummfilm übernommen der *«deadpan»* — mit ‹unbewegt› oder ‹gleichgültig› nicht ganz erfasste Komik — und der *«slapstick»*, zu dem die Verblüffung durch Schnelligkeit

gehört. Das Fehlen jeder augenzwinkernden Komplizität — Maske oder Maskenhaftigkeit verhinderten sie ohnehin — und jedes Verdachtes, dass die Schauspieler, selber bescheidwissend, sich einen Jux machen, gehört zu dieser Komik, die so wenig mit ‹Humor› gemein hat wie ein gröhlendes Lachen mit einem Lächeln.

Eine Tradition

Später schufen Antonin Artaud, Roger Vitrac und Robert Aron, der nachmalige Historiker, ein *«Théâtre Alfred Jarry»*, erreichten einen neuen Gipfel der Provokation, als sie einen Akt des *«Partage de Midi»* von Paul Claudel ohne Nennung des Autors aufführten, um am Ende mitzuteilen, es sei das Werk *«eines elenden Verräters»*.

Anders als in *«Macbeth»* kommt der grausame Ubu nebst der ihn beherrschenden Gattin *«Mutter Ubu»* nicht um, nachdem er Adel und Steuerbeamte zu Tausenden durch ein Loch zu Tode fallen liess; er umschifft Hamlets Helsingör und verkündet, dass er, den die Soldaten des Zars in die Flucht getrieben hatten, in Frankreich das Amt des Schatzmeisters zu übernehmen gedenke, um sich wiederum zu bereichern. Der Unüberwindliche taucht in etlichen Stücken und Fragmenten auf, auch im Gedicht, wird Schöpfer der *«Pataphysik»*, die die *«Wissenschaft der Ausnahmen»* ist — dies nur eine der Definitionen. Lang nach Jarrys Tod haben die Vermächtnistreuen *«Pataphysiker»* eine Pata-Akademie gebildet und zahlreiche Hefte veröffentlicht. Darin fand Eugène Ionesco frühe Anerkennung; hier sind neben monotonen Spässen bedeutende, zur Kenntnis des neuen Theaters unentbehrliche Arbeiten erschienen.

Jarry — zugleich eigenartige Natur, Meister der Selbststilisierung und Intellektueller von umfassender Kultur — war so fern von politisch engagiertem Theater, von Provokation als didaktischem Mittel wie die Symbolisten, die ihn bewunderten. Mallarmé, Dichter in dunkler, kunstvollster Sprache, war begeistert. Der ebenfalls gegen den Protest des Publikums applaudierende William Butler Yeats sah *«the savage Gods»*, die barbarischen Vernichter des Kostbaren, ihre Herrschaft antreten und war so entzückt wie erschreckt.

Das ist nicht der Ort, um die Beziehung der Symbolisten zum Anarchismus, zum Terrorismus zu erwägen, die Verbindung von Ästhetik und Aktivismus, von Schönheit und Schrecken — sie ist in diesen Jahren vielfach untersucht worden. Alfred Jarry ist weder Symbolist noch Postsymbolist: er ist Exzentriker und Gründer zugleich, wie auch andere, die von Randfiguren zu Bezugspunkten wurden.

Die zeitgenössischen Theaterunternehmen — *«pièces»* von Erik Satie, oder die naiven, durchaus spielbaren Stücke des Zöllners Rousseau wie

«Die Rache der russischen Waise», und die Verwandschaft mit nachfolgenden, von denen Apollinaire (*Les mamelles de Tiresias*) und Ivan Golls *«Methusalem»* genannt seien — dürfen als bekannt vorausgesetzt werden.

Weniger bekannt obgleich erratbar ist die Verbindung des im imaginären Polen spielenden Ubu mit *«Yvonne»*, dem ersten Stück des Polen Witold Gombrowicz. Der berühmte Übersetzer Boy Zelenski hatte *«Ubu»* ins Polnische übertragen; in einem bisher nur polnisch und französisch vorliegenden Zeitungsaufsatz von 1936 hatte Gombrowicz sich zu Jarry bekannt. *«Nicht ohne Erschrecken»* bemerkte er, dass der Autor einer Schülerfarce, eines kindischen Werks sich darin als reifer Schriftsteller zeige, während angesehene Schriftsteller sich gar nicht erwachsen benahmen und in Werken, die ihre Reife dartun möchten, *«diesseits ihres Alters sind»*: *«Heute schlägt die Menschheit einen Galopp an, dem das Individuum nur mühsam nachkommt, und wir ärgern uns über den Rotzjungen, den wir in uns tragen.»*

Die Werke und theoretischen Schriften Jarrys, die damals, 1936, meist unbekannt waren, jetzt drei Dünndruckbände der Pleiade (Gallimard) füllen, bestätigen Gombrowicz' Meinung, dass Jarry von Anfang an ein reifer, seiner Ausdrucksmittel und Themen sicherer Schriftsteller war. Kurzbeinige Clowngestalt in Absinthdunst, war Jarry zugleich ein kritischer Geist wie Baudelaire.

Von Ubus verschiedenen Inkarnationen dürfte *«Hahnreih Ubu»* die erste gewesen sein mit jener Ballade der *«Enthirner»*, in deren letzter Zeile als Reim auf *«cul»* Hébé zum ersten Mal und endgültig *«Ubu»* wurde. Dazu gehörte auch der *‹Almanach des Vaters Ubu›*, von Bonnard illustriert. Jarry war seinerseits Mitarbeiter an der *«Revue Blanche»* und anderen Kunst- und Literaturzeitschriften. Doch genügt es, auf die neben *«Père Ubu»* originellste Weiterführung zu weisen: *«Ubu in Ketten»* — Jarry selber nannte sie das Gegenstück des *«Père Ubu»*. Dieses Stück ist für den Zuschauer des Späteren Voraussetzung, da Ubu anfangs erklärt, warum er diesmal jenes erste skandalöse Wort nicht braucht. Solchen Rückgriff auf historisch gewordenes eigenes Theater, dessen Kenntnis vorausgesetzt wird, finden wir auch bei Ionesco.

Doch Jarry ist manchen seitherigen Moden und Schablonen voraus; er spottet über den Konformismus von Nichtkonformisten, über den systematischen Ungehorsam wie über den Gehorsam. Wer *«Ubu in Ketten»* kennt, dürfte über ein deutsches Buch mit dem oxymoronischen Titel *«Einübung in den Ungehorsam»* lächeln, denn ebenso konnte *«Ubu in Ketten»* genannt werden. Szene zwei ist ein Chor der Freien (allerdings sind es drei) wo wie in *«Fidelio»* ein Chor der Gefangenen auftritt. Sie singen: *«Es lebe die Freiheit, die Freiheit, die Freiheit, wir sind frei.»* Und sagen: *«Vergessen wir nicht, dass unsere Pflicht ist frei zu sein. Gehen wir langsamer, sonst kämen wir pünktlich an.» «Freiheit heisst: nie pünktlich anzukommen, nie, nie.» «Für*

unsere Freiheitsübungen, seien wir zusammen ungehorsam. Nein, nicht gemeinsam eins zwei drei, sondern der erste bei Eins, der zweite bei Zwei, der dritte bei Drei. Das ist der ganze Unterschied. Wir wollen, jeder für sich, ein unterschiedliches Tempo erfinden, obgleich das recht ermüdend ist. Seien wir individuell ungehorsam» — dem Feldwebel der freien Männer. Der Feldwebel: «Versammlung». Sie gehen auseinander. Der Feldwebel: «Sie, Freier Mann No. Drei, zwei Tage Polizeiarrest, denn Sie haben sich neben No. Zwei gestellt. Die Theorie lautet: seid frei! Individuelle Übungen des Ungehorsams. Blinde Indisziplin jedes Augenblicks macht die Stärke der Freien.»

Der systematisch praktizierte Nichtkonformismus des *«Sklaven Ubu»* hat nicht die farcen- und fratzenhafte Form des *«Königs Ubu»*, kommt der geistreichen Satire nahe, die *«König Ubu»* nicht ist. Doch dem entsprechen in Ionescos Stück *«Mörder ohne Bezahlung»* die Volksreden der *«Mutter Pfeife»*, die ebenfalls zu einer seitenverkehrten Konformität anstachelt. Den Spektakel von Tausenden kritischer Geister, die alle gleichzeitig «gegen den Strich bürsten», hat Jarry wie so vieles vorausgesehen.

In einer verkürzten Fassung: *«Père Ubu sur la Butte»* (Montmartre) hatte Jarry später *«König Ubu»* als Puppentheater gezeigt, doch meine man nicht, die Schauspieler seien nur notdürftiger Ersatz für Marionetten gewesen. *‹Grand guignol›*, Schauertheater, darf nicht mit ‹guignol›, Hampelmann, verwechselt werden. Nicht Hampelmänner, sondern Schauspieler, die sich wie Marionetten bewegen und es offenkundig doch nicht sind, das forderte Jarry. Es ist der gleiche schockierende Kontrast wie jener zwischen der Trivialität von Sprache und Geschehen — Handlung wäre nicht das richtige Wort — und hoher Urteilskraft dessen, der sich einsetzt —, was Apollinaire wie Breton bewundert haben. Collodi, der Autor des unsterblichen *«Pinocchio»*, war vermutlich ein naives Genie: Jarry war ein denkender Künstler. Den späteren Namen *«Das absurde Theater»* (Esslin) brauchte Jarry bereits und merkte an: *«Das Absurde übt den Geist und gibt dem Gedächtnis zu tun»*. Das Verhältnis zwischen *«König Ubu»* und seinen Deutungen hat Jarry selber mehrfach erhellt. Er verglich ein funktionierendes Hirn — das seine — mit einem Straussenmagen, *«der alles verdaut, alles zerkleinert, Kiesel wie Eisenstangen.»* Eine Persönlichkeit assimiliert sich gar nicht, sie verformt, sie verwandelt sich in der aufsteigenden Hierarchie der Metalle. Angesichts des nicht überholbaren Meisterwerks gibt es keine Nachahmung, nur Transponierung.

Neue Ausdrucksmittel

Für Jarry gibt es keine Wiederkehr des Gleichen. Der ewig aufs Rad geflochtene Ixion der Mythologie hat es bei Jarry besser. *«Das Rad gewinnt Spielraum. Ixion dreht sich nicht immer in der gleichen Ebene. Bei jedem*

Kreisen erlebt er seine erworbene Erfahrung wieder und stösst eine Spitze in eine neue von fester Kurve begrenzte Welt — und danach gibt es noch andere Welten.»

Die neu gewertete Kindheit und Kindlichkeit, das flache Malen Gauguins, die Bilderbuchträume des Zöllners, die provozierenden Taktwiederholungen Saties und die Bereicherung des Theaters durch Elemente des Dekors, der Musik — das reicher vorgesehene Orchester wurde in *«König Ubu»* durch Klavier, vierhändig von Claude Terrasse (Schwager Bonnards) und seiner Frau mit gelegentlicher Verwendung von Schlagzeug ersetzt —, die Jahrmarktsambiance wie später in Ramuz/Strawinskis «Geschichte des Soldaten», die Benutzung von Puppentheater, Zirkus, Kabarett, die Verbindung von strenger Vereinfachung mit der Fülle neuer Ausdrucksmittel reicht bis Beckett, Adamov, Ionesco — um die drei Bekanntesten zu nennen. Jarry sagte, es sei unsinnig, neue Gefühle in traditioneller Form auszudrücken; die Szene solle so anspringend und grotesk übersteigert sein wie jene Erzählungen, in denen der Lasterhafte mit Stierhörnern und einem Drachenkörper erscheint. *«Kein Wunder»,* — fügte er hinzu — *«dass das Publikum verblüfft war, sein elendes Doppel zu sehen, das ihm noch nicht zur Gänze vorgestellt worden war.»*

Das unterscheidet Jarry von späteren Autoren des Neuen Theaters. Die spiessige Normalität des bürgerlichen Wohnzimmers, in welches das Sonderbare, Unheimliche sich allmählich insinuiert, dann in beschleunigtem Tempo zu Aggression und Explosion wird, kennzeichnet Roger Vitracs *«Victor oder die Kinder an die Macht»* wie Ionescos *«Kahle Sängerin».* Die Durchbrechung einer zunächst dem Publikum vertrauten Form des Bühnenraums wie die Konversation entspricht einer anderen Dramaturgie. Ein wiederholter, epigonaler *«Schock»* — Jarrys *«merdre»* vergleichbar — wäre keine Provokation mehr gewesen. Das zunächst Unerwartete hätte nunmehr einer Erwartung entsprochen. Deshalb war ‹König Ubu› ein Durchbruch, aber kein Modell. Jarry selber wusste das und setzte sich vom *«König»* ab in dem späteren ‹Ubu in Fesseln›: *«Mutter Ubu; ‹Was, du sagst nichts, Vater Ubu? Hast du denn das Wort vergessen?»*

«Die Kinder an der Macht»

«Victor oder die Kinder an der Macht» des ungewollt abtrünnigen Surrealisten Roger Vitrac — André Bretons Revolution war eine Schule des Gehorsams und wurde von den Ungehorsamen am besten genützt — wurde kein Theaterskandal zu Weihnachten 1924 wie im Dezember 1896 *«König Ubu»* und 88 Jahre zuvor Victor Hugos *‹Ernani›.* Das später von Jean Anouilh inszenierte Schauspiel wurde als Mischung von Salonkomödie

und Studentenulk aufgenommen, welches sich allerdings in Albtraum verwandelt und — mit Ausnahme der Dienstmagd *«Das ist ja eine Drama»*, ruft sie am Schluss entgeistert aus — hinterlässt es die Leichen der Beteiligten wie die letzte Szene des *«Hamlet»*.

Victor, einen Meter achtzig hoch, feiert den neunten Geburtstag und ist am Ende des Stückes, dessen Handlung mit jener der Aufführung übereinstimmt (ebenso Ionescos *«Der König stirbt»*) noch um zwanzig Zentimeter gewachsen. Die Gespräche mit der jüngeren Gespielin Esther, die Aufdekkung der Seitensprünge der Eltern — das beginnt wie ein Boulevardstück. Leere Rahmen im Vordergrund als vierte Wand machen die Zuschauer zu *«Voyeurs»*. Das Datum der Handlung wie der Ort sind angegeben, ein Zeitungsartikel eben dieses Datums wird verlesen — eine *«collage»*, wie sie sich wohl zum ersten Mal bei Jarry fand, der einen komisch klingenden wissenschaftlichen Satz des Psychologen Théodule Ribot in den Dialog eines der späteren *«Ubu»* flocht.

Die Verspottung des alten Generals, den Victor als Schaukelpferd benutzt, ist traditionell. Der Schock kommt, als Victor das von ihm verformte Liebesgestammel — *«friseli friseli»* — rezitiert, das er belauscht hat; die Silben wirken um so anstössiger, als sie der Phantasie des Zuschauers Raum lassen. Hier findet die Vernichtung des Vaudevilles von innen heraus statt, doch dürfen wir nicht verkennen, dass die grossen Amüseure Labiche und Feydeau selber burlesken «Blödsinn» jenseits aller Wahrscheinlichkeit nicht gescheut haben. In Labiches «Les 37 sous de M. Montaudoin» von 1862 warnt Montaudoin seine Tochter: *«Du weisst noch nicht, dass es Tiger gibt, die ihre Eier in das Heim der Tauben legen»* und auf die Antwort der Tochter *«Tiger legen keine Eier»* wütend entgegnet: *«Diese Reptilien sollten keine legen, aber sie tun es.»*

Doch das ist burlesk, *«Victor»* ist nicht die viel erörterte *«ernste Komödie»*, sondern so grotesk-komisch wie grotesk-tragisch. In *«König Ubu»* gibt es — anders in den Nachfolgestücken — nicht Sexual-, sondern nur Fäkalkomik. In *«Victor»* mischen sich die Bereiche. Victors schreckliche Entdeckung der Sexualität setzt sich um in Koliken, an denen er stirbt, und die schöne Todesbotin Madame Mortemar furzt in Trompetentönen.

Victor erscheint uns zuerst als das Musterkind, das die Mutter rühmt: *«Er gibt uns alle Befriedigungen und wird alle Belohnungen verdienen, wir sind glücklich, für ihn alle Opfer zu bringen, für ihn bluten wir uns aus («se saigner aux quatre veines»* in allen vier Venen sich ausbluten — ist eine französische Redewendung) doch *«das Blut bleibt in der Familie.»* Esther wird ermahnt: *«Liebe deinen Nächsten wie dich selbst, sei ein gehorsames Kind, bis du eine gute Gattin und Mutter bist.»* Alle Metaphern werden wörtlich genommen. Wie später in *«Die kahle Sängerin»* werden Worte erfunden. Ionesco ist auch vorweggenommen, wenn Ida Mortemart eine Madame

Paumelle in der rue Lagarde besuchen will und stattdessen zu ihrer Verblüffung in das Haus einer andern Madame Paumelle in der rue Lagarde kommt, die sie noch dazu wiedererkennt. Der Ausdruck für das neue Theater — *«Theater des Hohns»* (Jacquart) — trifft auf *«Victor»* zu. Vitrac wollte, dass die Schauspieler ihren Worten entgegenspielen, dass die Abweichungen zwischen den geäusserten Gefühlen und dem Tun deutlich werden.

Jean Anouilh, ein erfolgreicher Fortsetzer eines Boulevardtheaters (Autoren des Neuen Theaters, die den Ausdruck als Schmähung gebrauchten, waren nicht unglücklich, wenn sie selber zum Boulevard kamen), hatte sich auf der ersten Seite von *‹Le Figaro›*, wo die Neuerer bekämpft wurden, für Beckett, Adamov, Ionesco eingesetzt. Er hat ‹Victor› wiederentdeckt und inszenierte es als einer der wenigen Bühnenautoren, die sich nicht nur einbilden, das zu können. Mit dem baumlangen Claude Rich als Victor war im Dezember 1962 die Ausgrabung eines erst seither als bühnenwirksam bekannten Stücks eine Sensation. Kritiker, die dem *«Théâtre Alfred Jarry»* nachtrauerten, fanden, dass Anouilh den Surrealismus durch gewöhnliche «Phantasie» ersetzt habe, doch hat Anouilh aus Vitrac keinen Anouilh gemacht. Erst seit Anouilhs Inszenierung ist « *Victor»* auch deutsch gespielt worden.

Zweimal Ionesco

Ionesco! Aber welcher? Der des «man» in Stücken, in denen austauschbare Personen und Paare mit Worten, Gestik, Dekor aus der Banalität bis zu Auflösung in Silben und unartikulierten Lauten eine Handlung in allgemeines Chaos münden lassen und zwanghafte Wiederholung? Die beiden Ehepaare der *«Kahlen Sängerin»* permutieren und das Stück kann wieder anfangen. Der Sprachlehrer der *«Unterrichtsstunde»* mordet obszön und marionettenhaft vierzigmal am Tag. Die nächste Schülerin wird — nachdem die gefällige, aber tyrannische Haushälterin die Leiche weggeräumt hat — das gleiche Schicksal erleiden.

Oder soll es der zweite Ionesco sein, mit dem *«Theater des Ich»*, in welchem Behringer — eine fühlende Brust, eine Person mit Erinnerungen, Wünschen, Hoffnungen, Trauer, Sehnsucht, Verzweiflung — gegen ein Heer von meist bösen Marionetten antritt? Ist das Strindbergsches «Bekenntnistheater», das die eigene Vergangenheit und die eigenen Träume einbringt? — doch so, dass jeder darin auch seine Vergangenheit, seine Träume finden mag, denn das Individuelle, sagt Ionesco, ist das Universale. Das ursprüngliche revolutionierende Theater wird verwendet, eingebaut. Das Theater der grossen Stücke hat nicht dessen wirbelndes Tempo, musikalische Geschlossenheit, wie sie nur Einaktern eigen ist.

Wählen wir zwei Stücke, die für die besten der beiden Stile gelten dürfen. Für Ionesco I ist es *«Die Stühle»*, für Ionesco II *«Mörder ohne Bezahlung»*.

«Ein Schauspiel» — schreibt Ionesco — *«ist eine Konstruktion, gebildet aus Bewusstseinszuständen oder einer Reihe von Situationen, die sich verdichten, sich verknoten, um sich entweder zu lösen oder in einer unerträglichen Verwirrung zu enden.»*

In *«Die Stühle»* sterben die beiden Uralten, die soviele imaginäre Gäste haben, denen sie unablässig Stühle brachten, nicht einmal gemeinsam, sondern stürzen sich, von diesen Stühlen getrennt, aus zwei entgegengesetzten Fenstern ins Meer. Es folgt die Verwirrung. Der Redner, der im Gegensatz zu den anderen Gästen tatsächlich erschien, krächzt, stöhnt, stösst Kehllaute eines Stummen aus, schreibt ein Wort und dann Buchstabenzusammensetzungen, schliesslich nur den Buchstaben V auf die Schiefertafel, wartet auf Zustimmung — auch für ihn sind die Gäste anwesend — ist über deren Ausbleiben enttäuscht, grüsst und verschwindet.

Ist das nicht ein Bruch? Die anderen Besucher waren Teil der Vergangenheit der beiden Alten, die aus verpfuschten Leben ohne Bedeutung sich nachträglich eine schönere Vergangenheit basteln, Vergangenheitsplänen nachhängen, wie jüngere Menschen Zukunftspläne fassen.

Diese aufsteigende Vergangenheit drückt sich in *«Opfer der Pflicht»* in Worten aus, weil Choubert vom Polizisten-Psychoanalytiker durch alle Höhen und Tiefen getrieben wird. In *«Die Stühle»* sind es scharf profilierte Phantomgestalten — ein Kaiser, Kollegen, Waffenbrüder... —, also ein für die beiden nach aussen gewendetes traumhaftes Innenleben, seit Strindbergs Traumspiel keine unbedingt revolutionäre Konvention. Doch nun — *«l'absurde c'est moi»* — bricht der Dramatiker mit dieser Traumkonvention. Die beiden Alten leben nicht mehr, aber der von ihnen erwartete Redner, der diesem Leben gerecht werden soll, bleibt gegenwärtig, obgleich er zur gleichen Welt gehört wie jene fabulierenden Gäste, da er ihren Applaus erwartet — eine Verbeugung andeutet. Dass diese Gestalt realer ist als die erträumten Gäste, kann nicht damit gerechtfertigt werden, dass im *«Theater des Absurden»* alles möglich ist. In *«Die kahle Sängerin»*, *«Die Unterrichtsstunde»* gibt es Schocks, Provokationen, aber keine Unstimmigkeit innerhalb des eigenen Aufbaus. Ein neues Regime, das aus einer Revolution entspringt, schafft sich bekanntlich jeweils mindestens so strenge eigene Regeln wie das abgetane. Für die Revolution des Theaters gilt das gleiche.

In *«Opfer der Pflicht»*, *«Amédée»* — in beiden kamen in komischer Form dramaturgische Theorie und Polemik vor — in *«Jakob»* und in *«Das Gemälde»* herrscht strengste Konsequenz. Die Mittel sind ungewohnt, aber die Regeln streng. Die beiden den *«Stühlen»* vorhergehenden Stücke waren Darstellungen eines Automatismus, den die Sprache ebenso deutlich

macht wie alle andern Ausdrucksmittel. Die Figuren der *«Kahlen Sängerin»* haben nicht mehr Innenleben als Marionetten; das Banale und das Ungewöhnlichste gilt ihnen gleich. Der Lehrer als Tötungsmaschine in *«Die Unterrichtsstunde»*, das mag vielerlei Deutung zulassen — etwa eine Anklage gegen Schulbetrieb, gegen vergewaltigende Indoktrinierung und was sonst nicht alles. Aber sie sind punktuelle Gegenwart, eben deshalb unverdrossen zu Wiederholung des immer gleichen Verhaltens bereit, das ihnen mangels eines Innewerdens von Vergangenheit nicht langweilig wird.

Anders in den *«Stühlen»*! Die Alten haben hinter sich eine Geschichte; so sehr sie sie verklären, umformen — sie ist ihnen und wird dem Zuschauer gegenwärtig; zwei Leben der Frustiertheit, der Enttäuschungen, der wechselseitigen Abhängigkeit, des Einander-Vorlügens. Der Redner ist in der Gespensterparade der Unsichtbare *«aus Fleisch und Blut. Es ist kein Traum»*. Er bleibt auf der Brüstung stehen und wird erst nach den beiden Selbstmorden aktiv. Er ist für das Paar und dann für uns von anderem Stoff als die Gäste, eine dritte Person.

In den beiden vorhergehenden Stücken greift das Ende in den Anfang — sie sind, um Jarrys Vergleich zu brauchen, auf Ixions Rad geflochten. Der Greis, seine Gattin sind nicht nur prallvoll von ihrer Geschichte erfüllt, die sie — das soll auch Historikern passieren! — im Licht oder Schatten ihres Heute arg verzeichnen. Wenn sie auch tausendmal diese Vergangenheit evozierten — diesmal hat es ein Ende, es ist der letzte Versuch. Die Smith und Martin, die Lehrer und die Schülerinnen sind unsterblich — wie Ubu unsterblich ist. Die beiden Alten aber sterben, sie haben gelebt. Ihre Sprache ist durchsetzt von «man», doch sie sind identifizierbar, hängen nicht an Drähten. Das ist kein Stück in scheinbar selbsttätiger Sprache. Deshalb dringt die äussere Wirklichkeit ein. Deshalb ist unter den erträumten Gästen einer von anderer Natur, der die Anwesenheit der Alten nicht braucht, um weiterzuleben. Mit der Geschichtlichkeit findet hier ein Übergang von ‹man› zu ‹ich› und ‹wir› statt. Die Trennung zwischen Ionesco I und Ionesco II wird problematisch. Späte Stücke wie *«Das grosse Massakerspiel»* und *«Macbeth»* sind wiederum dem Marionettentheater nahe, *«Die Stühle»* aber nennt Ionesco sein *«persönlichstes Bekenntnisstück»*. So gehen Innerlichkeit und Anonymität, Schablone und Beichte eine explosive Verbindung ein.

Es gibt allerdings kein Stück Ionescos ohne ‹man›, wohl aber gibt es Stücke ohne «ich». Das Wuchern der Gegenstände, die Beschleunigung, das ist allen Stücken gemeinsam. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden überlappenden Stilen ist: der Einakter und das lange Stück, das die geballte Intensität verliert und dafür mehr Welt mit allerlei Abenteuern einbezieht.

Stationendrama

«Mörder ohne Bezahlung» — im Französischen ist in *«sans gage»* der Gegensatz zu «engagiert» spürbar — ist ein Schauspiel in drei Akten, sogar in vier, wenn Behringers Monolog angesichts des schweigenden kichernden Mörders als eigener Akt verstanden wird. Hier ist im Gegensatz zur Einheit von Zeit und Ort der frühen Stücke ein *«Stationendrama»* mit über dreissig Personen, die freilich nicht ebensoviele Schauspieler erfordern. Das Licht, die Farben, die Geräusche sind wesentliche Faktoren. Es gibt Szenen auf der Strasse, in Zimmern, die innere Beziehung zwischen dem perfekten Staat und dem Mörder, dessen Polizei und Justiz nicht habhaft werden, zwingt sich allmählich auf.

Die Bewohner beginnen die Sonnenstadt zu verlassen, Behringer erlebt Verschiedenerlei, das nicht direkt mit dem wachsenden Schrecken verbunden ist. Da ist Satire der Effizienz, wenn die Laufjungen dazu erzogen werden sollen, einmal im Monat während viereinhalb Stunden zu pissen, statt durch dieses Bedürfnis immer wieder in ihren Botengängen Zeit zu verlieren. Das werde eine Ersparnis sein, und warum nicht? *«Auch die Kamele können Wasser speichern.»*

Wer ist Behringer? Er räsoniert, doch Ionescos Meinung wird von einem Betrunkenen — ähnlich verhält es sich in anderen Stücken — vertreten. Dieser Betrunkene lässt sich von Mutter Pfeife nicht überzeugen und ruft: *«Ein Held! das ist einer, der es wagt, gegen die Geschichte zu denken.»* Plötzlich taucht ein Greis auf, der den Weg zur Donau wissen will. Das Retardieren der eigentlichen Handlung durch solche Zwischenfälle steigert das Grauen des geahnten Endes.

Hier wie in den andern Stücken hat Behringer auch diesmal kein Glück mit Frauen. Entweder wenden sie sich ab oder sie kommen um, und nie verstehen sie, warum Behringer aus der Enge des Alltags fliehen will. Die einpferchende, teils beschützende, teils bedrohende Frau, die mit der übrigen Welt gegen ihn, Behringer — auch Chouberts *«Amédée»* — Front macht, reicht bei Ionesco nie wie der Mann über das Alltägliche hinaus, in welchem sie jedoch eine Seinsschwere und Gegenwart hat, die dem Mann abhanden kommen kann. Die Frau ist ganz sozialbestimmt — Behringer ist es nicht restlos.

Nirgends wird so deutlich wie in diesem Stück, dass Ionesco mit wenigen Visionen und Obsessionen eine Vielfalt von Situationen entfaltet. Und nirgends liegen das Komische und das Tragische so krass beieinander wie hier. Dem Monolog am Ende von *«Die Nashörner»*, in welchem Behringer Nashorn werden möchte wie alle, aber es nicht kann, also nicht ideologisch, sondern existentiell Widerstand leistet, ist von erstaunlich vielen Kritikern

doktrinär angegriffen worden, auch von Jean-Paul Sartre, der fragte, warum es nicht ebenso gut wäre, auf seiten der Nashörner zu stehen als in einsamer Abwehr. Sartres Einwand ist deshalb so bemerkenswert, weil sein eigenes Verhältnis zur Kommunistischen Partei eben dasjenige Behringers zu den Nashörnern war. Alle Argumente sprachen für den Eintritt in die Partei, und doch sträubte sich in ihm irgend etwas dagegen — jenseits aller Räsonnements.

Doch stärker, wirkungsvoller als derjenige in *«Die Nashörner»* ist der Monolog (15 Seiten in der deutschen Gesamtausgabe, Bd. 2) in der *«erstarrten Zeit, erstarrten Abenddämmerung»* in *«Mörder ohne Bezahlung»*. Die Gegenwart des Mörders ist zunächst nur durch die steigende Angst Behringers spürbar. Der stellt Betrachtungen an über die Polizei, über die Einsamkeit. *«Ich liebe die Menschheit, aber von weitem»*. Die Rede wird allmählich zum Gestammel, das Echo nimmt sie auf. Versuche, mit dem nunmehr erscheinenden Mörder zu räsonieren, menschlich mit ihm in Kontakt zu kommen, folgen einander, auch — typisches «Geiselsyndrom» — das Bemühen, sich in ihn hineinzuversetzen, seine Motive zu verstehen. Der Mörder lacht höhnisch bei jedem neuen Anfang. Die Mutmassungen, warum dieser Mörder tötet, werden immer grotesker. Tut er es vielleicht aus Güte?

Wenn die Nichtkommunikation ein entscheidendes Moment des Neuen Theaters ist, so hat sie hier ihre stärkste Darstellung gefunden. Behringer versucht die Sprache der Vernunft, der Brüderlichkeit, will dann den Bedroher als Dummkopf beschämen und lacht dabei, ohne von seinem Lachen überzeugt zu sein. Er wird sodann philosophisch, und obgleich der Mörder nichts gesagt hat, meint er mit seiner Stimme dessen Gründe vorgebracht zu haben und gibt zu bedenken: *«Die Motive, die Sie vorbringen, verdecken vielleicht nur die wirklichen Gründe, die Sie sich unbewusst verheimlichen.»* Behringer wird schliesslich den Mörder beschimpfen, sogar bedrohen, doch dann ergibt er sich fatalistisch: *«Man kann nichts machen.»*

Da fehlt keines der Argumente, die wir lesen oder hören, wenn Terroristen Gegenstand von Dialog- und Deutungsversuchen sind. Kein Schauspiel bringt die Welt der leuchtenden Perfektion und des als ihr eigenes Produkt nicht überwindbaren Bösen so nahe wie dieses. Damit kommt ihm eine gewiss noch lange währende Aktualität zu.

«Die Stühle», *«Mörder ohne Bezahlung»* sind tragische Schauspiele, in denen alle Register des Komischen gezogen werden. Ionesco ist ein Komödienschreiber, auch wenn die Ereignisse *«die schlimmste Wendung nehmen»* (Dürrenmatt). Die Frage darf gestellt werden, ob nicht die bisherigen Untersuchungen über das Wesen des Komischen einem Theater zuwenig Rechnung tragen, das von Jarry bis Ionesco immerhin über neunzig Jahre

reicht. Es verhält sich so, dass die Ästhetik den Werken nachfolgt, nie vorangeht und dass von neuen Richtungen aus Kriterien der Beurteilung früherer Werke sich erneuern. Am allerwenigsten kann Ästhetik ideologische Kriterien brauchen, in denen der Unterschied zwischen Massstäben und Massregelungen verschwindet. Alfred Jarrys Notizen und Eugène Ionescos Auseinandersetzungen mit Kenneth Tynan zeigen (Werke, Bd. 6, S. 116 ff.) wie die Schöpfer eines Neuen Theaters sich zu verteidigen wissen.

Alfred Jarry Werke, 3 Bände, Paris 1972—1988, Eugène Ionesco Werke, 6 Bände (hrsg. F. Bondy und Irène Kuhn), München 1985.

Die ATAG-Gruppe

Wirtschaftsprüfung
Wirtschaftsberatung
Wirtschaftsinformation

ATAG
Allgemeine Treuhand AG
MITGLIED VON ARTHUR YOUNG INTERNATIONAL