



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Theater des Absurden und Psychoanalyse.

Eine psychoanalytische Untersuchung von Eugène Ionescos
Theater des Absurden

Verfasser

Stefan Bayer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 445 347

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Biologie und Umweltkunde und UF
Französisch

Betreuerin:

o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

„Pour quelqu'un qui fait du théâtre, le rêve peut être considéré comme un événement essentiellement dramatique. Le rêve, c'est le drame même.“ (Eugène Ionesco)

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Zur Themenfindung	1
1.1.1	Eugène Ionesco und die Psychoanalyse	1
1.1.2	Sprache und Sprachwitz im Theater des Absurden	3
1.2	Interessen und Ziele der Arbeit	4
2	Theoretischer Teil	5
2.1	Das Absurde – Versuch einer Charakteristik	5
2.2	Zur Vorgeschichte des Theaters des Absurden	6
2.2.1	Die Geschichte des „Absurden“ vor Alfred Jarry	8
2.2.2	„ <i>je tuerai tout le monde</i> “ – Alfred Jarrys <i>Ubu roi</i> als unmittelbarer Vorläufer des Theaters des Absurden (1896)	10
2.2.3	„ <i>Je commence à en avoir assez d'être mort</i> “ – Guillaume Apollinaires <i>Les Mamelles de Tirésias</i> (1918)	13
2.2.4	„ <i>Pesons exactement le sens des mots</i> “ – Roger Vitrac's <i>Victor ou les enfants au pouvoir</i> (1928)	17
2.3	Eugène Ionesco: Leben und Schaffen	22
2.4	Konzepte der psychoanalytischen Literaturwissenschaft	23
2.4.1	Psychoanalytische Kreativitätstheorie	24
2.4.2	Psychoanalytische Rezeptionstheorie	25
2.4.3	Psychoanalytische Theorien zur Interpretation literarischer Texte	26
2.4.4	Eigene Position	28
2.4.5	Überlegungen zur Traum-Theaterstück-Analogie	29
3	Eine psychoanalytische Untersuchung von Eugène Ionescos Theater des Absurden	32
3.1	La Cantatrice chauve	32

3.2	La Leçon	40
3.3	Victimes du devoir	47
3.4	Les Chaises	55
3.5	Jacques ou la Soumission	63
3.6	L'avenir est dans les œufs	71
3.7	La Jeune Fille à marier	79
3.8	Le Maître	82
3.9	Le Nouveau Locataire	85
4	Zusammenfassung	91
5	Résumé	96
6	Abstract	107
7	Quellenverzeichnis	108
7.1	Bibliografie	108
7.1.1	Primärliteratur	108
7.1.2	Sekundärliteratur	108
7.1.3	Psychoanalytische Literatur	110
7.1.4	Literatur zum intertextuellen Vergleich	111
7.2	Internetquellen	111
8	Danksagung	113
9	Curriculum vitae	114

1 Einleitung

1.1 Zur Themenfindung

1.1.1 Eugène Ionesco und die Psychoanalyse

Bevor die theoretischen Konzepte für die Analyse von Eugène Ionescos Theaterstücken vorgestellt werden, sollen einige Argumente angeführt werden, weshalb eine psychoanalytische Untersuchung des Theaters des Absurden, insbesondere Eugène Ionescos, interessant sein und was man sich von ihr erwarten kann.

Wenn wir ein Theaterstück von Eugène Ionesco lesen oder sehen, fragen wir uns immer nach seiner Bedeutung und versuchen eine zumeist vage Interpretation. Nach Gottfried Büttner scheint die Form dieser Theaterstücke „mehr dem Traumleben anzugehören als unserem normalen Wachbewußtsein [sic!]. Und so ist es auch mit dem Inhalt. [...] Unser inneres Leben folgt bekanntlich nicht bloß logischen Gesetzen“¹ (Büttner 2001, S. 42), fügt dieser hinzu. „Ionescos Theater ist totales Seelen-Theater, damit ein total anderes Theater als das hergebrachte“ (ebd. S. 94). „Ionescos Erfahrungen haben Traumcharakter – und so, wie im Traum ein Bild dem anderen folgt, Seelensituationen charakterisierend, so handelt es sich bei ihm um eine Komposition von Bildern [...] Für den normalen Menschen ist Träumen ein halbbewußter Vorgang. [...] Für Ionesco ist das nicht so. Er sagt von seiner Art zu träumen: ‚Träumen heißt: Denken!‘“ (ebd. S. 95f). In einem Interview sagt er: „Bref, je crois que le rêve est à la fois une pensée lucide, plus lucide qu’à l’état de veille, une pensée en images et qu’il est déjà du théâtre“ (Ionesco 1996, S. 12).

Aber auch die Themen, die Eugène Ionesco in seinen Stücken behandelt, sind ebenso jene der Psychoanalyse: „Angst, Freude, Liebe, Eifersucht, Aggressivität“ (Büttner 2001, S. 95). Beispielsweise werden die seelische Vergewaltigung bzw. der „Seelenmord durch falsche Erziehung“ (ebd. S. 107) in „La Leçon“ und die Anwendung der Psychoanalyse in „Victimes du devoir“ als Form von Machtmissbrauch ebenso thematisiert wie die krankhaften psychologischen

¹ Die zitierten Werke sind teilweise in alter Rechtschreibung verfasst, ich werde allerdings auf den folgenden Seiten meiner Arbeit darauf verzichten, auf jede Änderung der Orthografie hinzuweisen.

Epidemien (vgl. ebd. S. 108), symbolisiert durch die Verwandlung der Menschen in Nashörner in „Rhinocéros“.

Eugène Ionesco schrieb in der 1953 erschienenen Zeitschrift „Arts“ über das Wesen seiner Theaterstücke: „Ich versuche, ein inneres Drama, das mir selbst unverständlich ist, auf die Szene zu bringen“ (ebd. S. 84, zit. nach Büttner). Ein anderes Zitat mit ähnlicher Aussage unterstreicht dies einmal mehr: „Für mich ist das Theater die Projektion der inneren Welt auf die Bühne“ (ebd. S. 95, zit. nach Büttner).

„Da die Realität, mit der sich das Theater des Absurden beschäftigt, psychologischer Natur ist – seine Szenen und Bilder sind nach außen projizierte Gemütszustände, Ängste, Träume und innere Konflikte des Autors –, unterscheidet sich die dramatische Spannung solcher Stücke grundsätzlich von der Spannung eines Dramas, in dem objektive Charaktere sich im Verlauf einer erzählten Handlung entwickeln“ (Esslin 2006, S. 322).

Das Theater des Absurden versucht, die „Projektion psychischer Gegebenheiten und von ewigem Geheimnis umwobenen menschlichen Archetypen [...] zum Kern seiner dramatischen Konvention zu machen“ (ebd. S. 323f.). Jedoch stellt sich die Frage: Wenn „das Theater des Absurden sich ganz auf szenische Bildhaftigkeit, auf die Projektionen einer Welterfahrung, die aus den Tiefen des Unterbewußtseins [sic!] aufsteigt, konzentriert [...] wie kann es dann einer objektiv gültigen Kritik unterworfen werden?“ (ebd. S. 324). „Aber alle Kunst ist letzten Endes subjektiv“ (ebd. S. 325). Esslin schreibt weiter:

„Hier haben wir ein echtes Qualitätsmerkmal für die Beurteilung des Theater des Absurden. Nur wenn die dichterische Erfindung den Tiefen intensiv erlebter Gefühle entspringt, wenn sie wirkliche Besessenheiten, echte Träume und gültige Bilder aus dem Unterbewußtsein [sic!] des Autors widerspiegelt, wird sie als wahr empfunden werden.“ (ebd. S. 327).

Nicht unwesentlich sind auch die Einflüsse anderer Strömungen auf das Theater des Absurden, unter denen zumindest der Surrealismus bzw. der Dadaismus sowie der Existentialismus, von dem sich das Theater des Absurden versucht abzugrenzen, zu nennen sind. Diese literarischen Strömungen, vor allem der Surrealismus, sind ihrerseits wiederum maßgeblich von der Psychoanalyse beeinflusst worden: „Zu einem gewissen Grade setzen hierbei ebenso Adamov wie Beckett und Ionesco die Bestrebungen des Surrealismus fort, der bereits in den zwanziger Jahren auf die Konzeption des Unbewußten bei Freud zurückgegriffen hatte“ (Blüher 1982, S. 3). Der Existentialismus konstruiert seine Gedankengerüste mit „Elementen aus anderen

Systemen, der Existenzphilosophie Kierkegaards und Heideggers, der Phänomenologie, der mathematischen Logik, des dialektischen Materialismus, der Mythenforschung und der Psychoanalyse“ (Daus 1977, S. 30). Ronald Daus schreibt weiters: „Er [Ionesco, Anm.] schoß sich mit Vorrang auf die als aktuell eingeschätzten Systeme der Psychoanalyse [...] ein – ohne sie allerdings in seinen Stücken ausdrücklich beim Namen zu nennen“ (ebd. S. 53).

Ein weiteres wichtiges Argument für eine psychoanalytische Deutung des Theaters des Absurden bzw. von literarischem Schaffen im Allgemeinen ist, dass die Kräfte der Fantasie aus dem Unbewussten gespeist werden (vgl. ebd. S. 112). Es ist anzunehmen, dass „bei einem Schriftsteller, ja selbst bei einem Theaterautor, Spontaneität, Unbewußtsein und geistige Klarheit zusammengehen müssen“ (ebd. S. 112).

1.1.2 Sprache und Sprachwitz im Theater des Absurden

Ebenso wichtig ist der Einsatz von Sprache, von „Sprachspielen, Wort-, Silben-, Lautfetzen und infantilen Wortassoziationen, in denen jeder logische Sinn untergeht“ (Teschke 1998, S. 86). Diese Sprache ist jedoch nur „*ein* Ausdrucksmittel unter vielen anderen“² (Esslin 2006, S. 152). Esslin führt weiter an, dass „das Komische die unmittelbare Erkenntnis des Absurden ist“ (ebd. S. 152, zit. nach Esslin), was zu einer befreienden Wirkung des Lachens führt, „der Humor ist die einzige uns gegebene Möglichkeit einer Loslösung von der komisch-tragischen Situation des Menschen auf der Erde“ (ebd. S. 152 zit. nach Esslin). Der Humor und das Lachen sind ihrerseits aber wiederum Gegenstand der Psychoanalyse. Abwehrmechanismen sind eine besondere Fähigkeit des Ichs, um Konflikte zwischen Es und Über-Ich und die damit verbundene, für das Ich bedrohliche, Angst abzuwenden. Die Abwehrmechanismen wurden insbesondere von Anna Freud in ihrer 1936 erschienenen Monografie „Das Ich und die Abwehrmechanismen“ ausführlich beschrieben (vgl. Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 51). Diese können nun in vier große Gruppen eingeteilt werden: die normalen, die neurotischen, die Borderline- und die psychotischen Abwehrmechanismen (vgl. ebd. S. 51f.). Der Humor gehört nun nach Freud zur ersten Gruppe, zu den normalen Abwehrmechanismen. „Etwas mit Humor nehmen“ ist ja bekanntlich eine auch in unserem Sprachgebrauch

² Die kursiv und fett gedruckten Satzteile sind aus den zitierten Werken so übernommen worden, um alle Hervorhebungen der Autoren auch in die Zitate zu übertragen.

verankerte gängige Redensart und findet meist dort Verwendung, wo sich jemand ärgert oder mit anderen unerwünschten Affekten fertig werden muss. In seinem Werk „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor“ stellt Freud allerdings auch eine gewisse Ähnlichkeit des Witzes und des Humors mit dem Traum dahingehend fest, dass bei beiden Operationen des Unbewussten erstens gewisse Ausdrucksformen, „unter denen die verschiedenen Arten der Verdichtung, Verschiebung und indirekten Darstellung am auffälligsten sind“ (Freud 1992, S. 178) und zweitens „das Herabsinken eines vorbewußten Gedankens zum Unbewußten und die unbewußte Bearbeitung“ (ebd. S. 179) übereinstimmen.

1.2 Interessen und Ziele der Arbeit

Diese Arbeit verfolgt das Ziel, einerseits zu zeigen, dass „das Absurde“ eine Geschichte hat, d.h. aufzuzeigen, welche Vorläufer des Theaters des Absurden es vor Beckett, Ionesco, Adamov et al. gegeben hat. Dies soll dazu dienen, auch Ionescos Werk besser zu verstehen. Da andererseits aber auch die Psychoanalyse durchaus einen maßgeblichen Einfluss auf Eugène Ionescos Theater des Absurden ausgeübt hat, was in der Einleitung überblicksmäßig gezeigt werden konnte, stellt sich die Frage: An welchen Stellen in den Texten lassen sich psychoanalytische Konzepte erkennen und wie kann man sie deuten? Die folgende Arbeit wird sich nun genau mit der Beantwortung dieser Frage beschäftigen. Zuvor allerdings wird anhand exemplarischer Textanalysen – auch unter Berücksichtigung psychoanalytischer Konzepte – ein Überblick über die Geschichte des Theaters des Absurden gegeben.

2 Theoretischer Teil

2.1 Das Absurde – Versuch einer Charakteristik

Um „das Absurde“ in den Theaterstücken erkennen, analysieren und interpretieren zu können, ist es von Bedeutung, sich eine Definition zurechtzulegen, mit der im Anschluss daran dann weitergearbeitet werden kann, um klar zu machen, wovon gesprochen wird, wenn vom „Absurden“ die Rede ist. Nur so ist es auch möglich, eine Aussage über die Vorgeschichte des Theaters des Absurden zu treffen bzw. zu zeigen, ob und wenn ja, in welchen Theaterstücken vor Beckett, Ionesco etc. „das Absurde“ eine Rolle spielt.

Im Österreichischen Wörterbuch beispielsweise wird das Wort „absurd“ als „vernunftwidrig, widersinnig“ (Back et al. 2006, S. 29) erklärt.

Sucht man in einem lateinischen Wörterbuch nach „absurdus“, findet man Übersetzungen wie „**misstönend [...] abgeschmackt, ungereimt [...] ungeschickt, unbrauchbar [...]**“ (Stowasser 1997, S. 5). Aus der Übersetzung mit dem Wort „misstönend“ lässt sich bereits eine Verwandtschaft des Begriffes mit dem Bereich der Musikalität ableiten. In Wahrheit handelt es sich bei dem Wort „absurd“ um eine „Kontamination aus *absonus* ‘mißtönend’ und *surdus*, ‘taub’“ (Lennartz 1998, S. 15).

Die Online-Enzyklopädie Wikipedia definiert den Begriff „Absurdität“ folgendermaßen:

„**Absurdität** (von lat. *absurditas* in derselben Bedeutung, zu *absurdus* ‚misstönend‘, übertragen auch ‚ungereimt, unfähig, ungeschickt‘) bezeichnet etwas Widersinniges oder Unsinniges. Das kann ein außergewöhnliches, abstruses, der Logik widersprechendes oder seltsames Vorkommnis oder Phänomen sein, dem der Verstand des Einzelnen entgegen seiner Gewohnheit keinen Sinn, keine Bedeutung zu verleihen mag.“ (Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Absurdit%C3%A4t>, 25.2. 2011)

An dieser Stelle muss auch festgehalten werden, dass der Begriff des Absurden „noch über das Barock hinaus in seiner pejorativen Bedeutung der Kritik unzulänglicher ästhetischer Qualitäten“ (Lennartz 1998, S. 15) diene. Der Begriff „absurd“ war lange Zeit – auch in der Wissenschaft und ist es heute noch zumindest im Volksmund – negativ konnotiert.

Eugène Ionesco gibt selbst eine Definition des „Absurden“, er schreibt: „Absurd ist etwas, das ohne Ziel ist... Wird der Mensch losgelöst von seinen religiösen,

metaphysischen oder transzendentalen Wurzeln, so ist er verloren, all sein Tun wird sinnlos, absurd, unnütz, erstickt im Keim“ (Ionesco 1957, S. 17, zit. nach Esslin 2006, S. 14). Allerdings muss bei der Verwendung dieser Definition darauf hingewiesen werden, dass auch in den Dramen anderer Autoren, die sich nicht dem Theater des Absurden verschrieben haben, ähnliche Aspekte zu finden sind. Darunter sind etwa existenzialistische Dramen und Essays von Jean-Paul Sartre und Albert Camus zu nennen. Der Unterschied liegt in einer philosophischen anstelle einer poetischen Herangehensweise, die das „Gefühl der Irrationalität menschlicher Existenz in die Form glasklarer, logisch aufgebauter Argumentation“ (Esslin 2006, S. 14) bringt. Die Vertreter des Theaters des Absurden verzichten allerdings bewusst „auf Vernunftgründe und diskursives Denken“ (ebd. S. 14), die Absurdität des menschlichen Daseins wird einfach „als konkrete Gegebenheit“ (ebd. S. 15) dargestellt. Weiters kann das Theater des Absurden durch folgende Aspekte charakterisiert und dadurch vom traditionellen Theater abgegrenzt werden: Es gibt „keine nennenswerte Handlung“, „keine Figuren, die man als Charaktere bezeichnen könnte“, diese Stücke haben „weder Anfang noch Ende“, bestehen häufig ausschließlich „aus zusammenhanglosem Geschwätz“ und „scheinen oft nur Spiegelbilder von Träumen und Angstvorstellungen zu sein“ (ebd. S. 12). Insbesondere letzterer Ansatzpunkt wird auch für die psychoanalytische Untersuchung von Eugène Ionescos Stücken von großer Bedeutung sein. Das Theater des Absurden ist zudem mit einer „radikalen Abwertung der Sprache“ (ebd. S. 16) verbunden, es kann durchaus als eine „<anti-literarische> Bewegung“ (ebd. S. 16) angesehen werden, da es vom traditionellen Theater in den allermeisten Fällen in eklatanter Form abweicht.

Aus den vorangegangenen Argumenten ist ersichtlich, dass die Definition „des Absurden“ eine schwierige und keinesfalls klare ist, denn die „Kunst des Absurden spricht mit einer Vielzahl von Stimmen, und ihre gelegentlich amorphe Philosophie läßt eine gleiche Vielzahl von Schlußfolgerungen zu“ (Galloway 1982, S. 483).

2.2 Zur Vorgeschichte des Theaters des Absurden

„Die chronologische Eingrenzung des Absurden erweist sich [...] als ebenso schwierig wie seine definitorische Bestimmung“ (Lennartz 1998, S. 24), stellt Norbert Lennartz in seinem Werk „Absurdität vor dem Theater des Absurden“ fest. Im folgenden Teil dieser Arbeit soll nun trotz dieser Schwierigkeit der Versuch

unternommen werden, die Vorläufer des Theaters des Absurden vorzustellen bzw. die Tendenzen, das „Absurde“ darzustellen, in einen geschichtlichen Kontext zu bringen. Dies dient dazu, die Entwicklung dieser literarischen Bewegung besser zu verstehen und infolgedessen auch die Einflüsse auf Eugène Ionescos Werk erkennen zu können. Dazu werden einige wesentliche Werke herausgegriffen, anhand derer im Folgenden nun unter Zuhilfenahme der obigen Definitionen des „Absurden“ bewiesen werden soll, dass es bereits vor den großen Vertretern des Theaters des Absurden wie Beckett oder Ionesco das Bestreben gab, das „Absurde“ darzustellen.

Allerdings soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass nicht alle Autoren der Meinung Martin Esslins sind, der in seinem Werk „Das Theater des Absurden“ der Geschichte ein ganzes Kapitel widmet, und die anzweifeln, dass es so etwas wie eine „Tradition des Absurden“ überhaupt gibt. Gottfried Büttner schreibt:

„Wir teilen diese Ansicht insofern nicht, als wir glauben, daß nur ein gegenwärtiges lebendiges Erlebnis Ursache für das Wiederaufgreifen von Darstellungsmethoden ist, wie sie hier und da auch in der Vergangenheit benutzt worden sind. Das Geniale der neuen Darstellungskunst ist nicht aus irgendeiner Kenntnis des Traditionellen zu erklären“ (Büttner 2001, S. 44f.).

Büttner räumt allerdings ein, dass es dennoch „interessant sein [wird], diese Vorläufer zu studieren, weil sie uns dem Wesen der Sache näher bringen“ (ebd. S. 45). Ich persönlich bin der Meinung, dass es von Bedeutung sein kann, die Vorläufer dieser Bewegung zu kennen, um die Stücke des Theaters des Absurden besser deuten zu können. Ebenso ist es für diese Arbeit interessant, sich anzusehen, ob die Darstellung des „Absurden“ auch schon bei früheren Autoren einen Bezug zu den Fragestellungen und Themen der Psychoanalyse (unter Umständen auch schon vor den Erkenntnissen Sigmund Freuds) hatte. Jedoch verdient es jeder Künstler/jede Künstlerin und jede Zeit unter Rücksichtnahme auf seine und ihre Besonderheiten betrachtet zu werden; in meinen Augen ist der Neuwert der poetischen Leistung selbstverständlich nicht nur als ein Konglomerat von Einflüssen anderer Autoren und früherer geschichtlicher Gegebenheiten zu sehen.

Im folgenden Teil wird nun ein geschichtlicher Überblick über die Entstehung des Theaters des Absurden geboten. Die exemplarische Auswahl der Autoren, die in diesem Kapitel behandelt wird, kommt dadurch zustande, dass in der

Forschungsliteratur zum Theater Ionescos „allgemein eine Traditionslinie zu Alfred Jarry, Apollinaire und Vitrac“ (Blüher 1982, S. 4) gezogen wird.

2.2.1 Die Geschichte des „Absurden“ vor Alfred Jarry

„Das Theater des Absurden ist ein Rückgriff auf alte, ja archaische Traditionen. Neu an ihm ist nur die etwas ungewöhnliche Kombination der Vorbilder“ (Esslin 2006, S. 250). Mit dieser Behauptung leitet Martin Esslin sein Vorhaben ein, die Geschichte des Theaters des Absurden bis in die Antike zurückzuverfolgen. Zu seinen Vorläufern können u.a. Zirkusvorstellungen, Darbietungen von Pantomimen, „Clowns- und Narrenposen, Wahnsinnsszenen. Verbaler Nonsens. Literatur des Traums und der Phantasie“ (ebd. S. 251) gezählt werden. In der Antike beispielsweise „erscheint der Clown als der *moros* oder *stupidus*; sein absurdes Betragen ist eine Folge seiner Unfähigkeit, die einfachsten logischen Zusammenhänge zu begreifen“ (ebd. S. 251). Dies gilt in der Regel selbstverständlich auch für heutige Zirkusaufführungen und Darbietungen von Clowns im Allgemeinen. Esslin nennt weiters Mimen und Clownfiguren in Mysterienspielen sowie jene im Werk William Shakespeares als Vorläufer von Charakteren des Theaters des Absurden. Besonders interessant ist auch seine Bemerkung, dass wir bei Shakespeare „Personifikationen des Unterbewußten [sic!] im Menschen“ (ebd. S. 254) finden, er nennt u.a. Figuren wie Falstaff, Ophelia, Richard II. und König Lear (vgl. ebd. S. 254f.).

Diese Argumentation lässt sich nun auch auf andere Spielarten des Dramas ausweiten, in denen Narren eine große Rolle spielen und die eine gewisse Ähnlichkeit mit Clowns und dem antiken *mimus* aufweisen, wie etwa die Commedia dell'arte mit ihren zahlreichen Wortwitzen oder spätere Stummfilmkomödien mit Charlie Chaplin oder Buster Keaton, „die das Theater des Absurden entscheidend beeinflusst haben“ (ebd. S. 257). Ebenso sind die Theaterstücke Johann Nestroy, ausgezeichnet durch „seine Meisterschaft in sprachlichen Absurditäten und durch seine unbarmherzigen Parodien des hochtrabenden Dramas“ (ebd. S. 259), und jene Georg Büchners als Vorläufer des Theaters des Absurden anzuführen. Allerdings sei an dieser Stelle angemerkt, dass Martin Esslin nicht explizit darauf hinweist, dass „hinter den Ähnlichkeiten des dramatischen Ausdrucks, die [...] Shakespeare, Nestroy und Grabbe mit dem Theater des Absurden teilen, gänzlich disparate Geistesverfassungen und Weltanschauungen stehen“ (Lennartz 1998, S. 25). Auch

ich bin der Meinung, dass es sehr wohl wichtig ist, hervorzuheben, dass das Ziel, das mit der Darstellung des Absurden verfolgt wird, bei unterschiedlichen Autoren ein jeweils anderes ist. Ein Beispiel dafür wäre etwa der philosophische Hintergrund Albert Camus', der in seinem Werk ebenfalls die Absurdität menschlicher Existenz aufzeigen möchte, verglichen mit der Commedia dell'arte, die eher der Unterhaltung des Publikums dient.

Auch die so genannte „Nonsense-Dichtung“ hat das Theater des Absurden maßgeblich beeinflusst. Zu nennen wären etwa Autoren wie Robert Benayoun oder Philippe de Rémi. Letzterer schrieb beispielsweise von einem „sauren Hering, der die Stadt Gisor belagern und von einem alten Hemd, das einen Rechtshandel führen wollte“ (ebd. S. 261). Auch später gab es Autoren, in deren Werk ähnliche Tendenzen zu unsinnigen Wortspielen zu finden sind. „EDWARD LEAR, LEWIS CARROLL und CHRISTIAN MORGENSTERN sind die bedeutendsten Repräsentanten einer ganzen Schar von Dichtern, die sich im Unsinn Luft zu machen versuchten“ (ebd. S. 266).

Abgesehen von Clownsposen und Nonsense-Dichtung gibt es noch einen weiteren, insbesondere für diese Arbeit wichtigen Aspekt, unter dem die Geschichte des Theaters des Absurden beleuchtet werden muss, nämlich unter der Tradition der „Verwendung des Mythischen, Allegorischen und Traumhaften – die gegenständliche Veranschaulichung psychologischer Gegebenheiten“ (ebd. S. 268). Die Meister dieser Traumliteratur sind nach Martin Esslin v.a. E.T.A. Hoffmann, Gérard de Nerval und Barbey d'Aurevilly sowie August Strindberg, Fjodor Dostojewski, James Joyce mit seinem Werk „Ulysses“ und die Novellen Franz Kafkas, die „ungemein genaue Beschreibungen von Alpträumen und Wahnvorstellungen“ (ebd. S. 273) enthalten.

Dieser kurze Überblick sollte zeigen, dass es auch schon vor den unmittelbaren Vorläufern des Theaters des Absurden bereits Aspekte in der Theatergeschichte gab, die eine Beschäftigung mit ähnlichen Themen vermuten lassen und erhebt – schon alleine aus Platzgründen – keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

2.2.2 „je tuerai tout le monde“ – Alfred Jarrys *Ubu roi* als unmittelbarer Vorläufer des Theaters des Absurden (1896)

„Die Entwicklung zum *Theater* des Absurden begann am Abend des 10. Dezember 1896 in Paris. An jenem denkwürdigen Tag wurde das Werk eines jungen Franzosen uraufgeführt. Es war Alfred Jarrys *König Ubu*“ (Büttner 2001, S. 51) – Mit diesen Worten beschreibt Gottfried Büttner den Beginn des Theaters des Absurden. Das Stück löste schon alleine durch das erste gesprochene Wort, nämlich „Merdre“ (Jarry 2002, S. 29), einen Skandal bei den gutbürgerlichen Besuchern der Uraufführung aus.

Vater Ubu wird von seiner Frau wegen seines in ihren Augen zu niedrigen gesellschaftlichen Standes dazu ermuntert, die königliche Familie Polens zu ermorden und den Platz des Herrschers einzunehmen. Dafür lädt er Capitaine Bordure ein, der ihm bei der Umsetzung seines Planes behilflich sein soll. Vater Ubu wird unerwartet vom König eingeladen, der ihn für seine Dienste auszeichnen und zum Comte ernennen will. Bei diesem Anlass lädt der König Vater Ubu zu einer Parade ein, die ersterer schließlich nutzt, um ein Blutbad anzurichten und den König zu töten. Einer seiner Söhne, Bougrelas, kann mit der Königin gemeinsam in die Berge fliehen; letztere stirbt jedoch mehr oder weniger an den Folgen der enormen psychischen und physischen Belastung. Kaum hat Vater Ubu sich selbst zum neuen Herrscher ernannt, beginnt er sich sowohl am gewöhnlichen Volk als auch am Adel zu bereichern; das Geld treibt er persönlich ein, die Vermögenden lässt er grausam ermorden und den Armen nimmt er das letzte Hemd. Nachdem König Ubu auch Bordure seine versprochene Summe nicht geben will, wendet dieser sich an den russischen Zaren Alexis und bittet ihn um Hilfe, Polen von dem Tyrannen zu befreien und Bougrelas als rechtmäßigen Thronfolger und neuen Herrscher zu etablieren. Vater Ubu erfährt in einem Brief, dass Krieg gegen ihn geführt wird und beschließt, sich diesem zu stellen. Allerdings hat er aufgrund seines Geizes und seiner extremen Sparpolitik nicht einmal ein richtiges Pferd, mit dem er in den Krieg ziehen kann. Nach ersten kriegesischen Auseinandersetzungen in der Ukraine finden sich König Ubu und seine Vertrauten in einer Höhle wieder, in der sie von einem Bären angegriffen werden. Vater Ubu verfällt in Panik und seine Verbündeten müssen das Tier töten. Letztere fliehen allerdings, während König Ubu schläft. Als dieser aufwacht, hat Mutter Ubu bereits die Höhle betreten, im Gepäck den Schatz, den sie

kurz zuvor aus der Krypta der früheren Könige Polens geraubt hat. Vater Ubu bemerkt allerdings zuerst nicht, dass es sich bei seinem Gegenüber um Mutter Ubu handelt, da sich die Szene in völliger Dunkelheit abspielt. Schließlich kommt es zum finalen Kampf zwischen den beiden Fronten, die Familie Ubu wird in die Flucht geschlagen und muss ins Ausland flüchten; Bougrelas wird infolgedessen zum neuen König Polens gekrönt.

Nach dieser kurzen Inhaltsangabe, die schon Vermutungen erlaubt, weshalb dieses Stück als unmittelbarer Vorgänger des Theaters des Absurden gesehen werden kann, soll nun anhand von konkreten Zitaten der Beweis erbracht werden.

Die Absurdität von Vater Ubus Dasein wird schon zu Beginn des Stückes wahrnehmbar, als Mutter Ubu ihn fragt: „Comment, Père Ubu, vous estes [sic!] content de votre sort?“ und dieser daraufhin antwortet: „De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content.“ (Jarry 2002, S. 30). Dass dies in einem starken Widerspruch zum weiteren Verlauf der Handlung steht, muss nicht explizit erwähnt werden. Besondere Bedeutung kann an dieser Stelle jedoch der Fülle an Schimpfwörtern beigemessen werden, sie zeigen bereits die Tendenz der Abwertung der Sprache, aber auch des Einsatzes der Sprache als witziges Element. Es besteht kein Zweifel, dass Alfred Jarry sich mit den Schimpfworttiraden über sein Publikum, das vorwiegend der Bourgeoisie angehörte, lustig machen wollte. Alleine die lächerliche Verzerrung des Wortes „merdre“ statt „merde“ oder die Überbetonung gewisser Silben wie im Wort „cheval à phynances“ (ebd. S. 89) statt „finances“ lassen keinen Zweifel an einer überaus scharfen Kritik an der Sprache der Bourgeoisie. Später im Stück findet der aufmerksame Leser sogar in einem Wortschwall Vater Ubus befremdliche Wortneuschöpfungen bzw. unverständliche sprachliche Erfindungen, die den Leser/Zuseher verstören und die die Sinnlosigkeit der Sprache hervorheben:

„Eh ! j'y vais de ce pas. Allons ! sabre à merdre, fais ton office, et toi, croc à finances, ne reste pas en arrière. Que le bâton à physique travaille d'une généreuse émulation et partage avec le petit bout de bois l'honneur de massacrer, creuser et exploiter l'Empereur moscovite. En avant, Monsieur notre cheval à finances !“ (ebd. S. 103).

Abgesehen von den wirren Ausdrücken wie „croc à finances“, „bâton de physique“ und „cheval à finances“, ist vor allem König Ubus Reaktion auf den darauffolgenden Angriff des Zaren eine äußerst absurde: „[...] Ah ! monsieur, pardon, laissez-moi tranquille. Oh ! mais, je n'ai pas fait exprès !“ (ebd. S. 104). König Ubu stürzt sich

also mit Getöse auf den Zaren und will diesen „massakrieren“, entschuldigt sich aber beim Gegenangriff sofort dafür und beteuert, er habe es nicht mit Absicht getan. An dieser Stelle wird exemplarisch Vater Ubus absurder Charakter dargestellt: er will Herrscher sein, sein Volk ausbeuten, seine Feinde töten und ist aber gleichzeitig ein äußerst großer Feigling. Ebenso zeigt sich dies in der Szene mit dem Bären, als Vater Ubu, nachdem das Tier von seinen Verbündeten erlegt worden ist, behauptet: „Oh, prends garde ! il a bougé“ und Pile daraufhin meint: „Mais, Sire Ubu, il est déjà tout froid“ (ebd. S. 113).

Auch König Ubus Geiz und seine Ideen, sich an seinen Untertanen zu bereichern, sind gleichsam absurd wie unerschöpflich. So schlägt dieser beispielsweise vor: „Messieurs, nous établirons un impôt de dix pour cent sur la propriété, un autre sur le commerce et l'industrie, et un troisième sur les mariages et un quatrième sur les décès, de quinze francs chacun“ (ebd. S. 76). Woraufhin einer der beiden Finanzkundigen mit folgenden Worten den Charakter des neuen Herrschers, seiner Ideen, ja sogar des gesamten Stückes treffend zusammenfasst: „C'est absurde.“ (ebd. S. 77).

Nicht weniger widersinnig und unterhaltsam ist König Ubus Vorhaben, mit dem vollkommen abgemagerten „cheval à phynances“ in den ihm von Seiten des Zaren soeben eröffneten Krieg zu ziehen. Mutter Ubu macht ihn auf die Problematik aufmerksam: „Père Ubu, ton cheval ne saurait plus te porter, il n'a rien mangé depuis cinq jours et est presque mort“ (ebd. S. 89). Nachdem man ihm ein anderes, gesundes Pferd bringt und König Ubu aufsteigt, zeigt sich einmal mehr sein feiger Charakter, der durch seine vollkommen hyperbolische Aussage überzeichnet wird und durchaus einen unterhaltsamen Moment aufweist: „Je vais monter dessus. Oh ! assis plutôt ! car je vais tomber. (*Le cheval part.*) Ah ! arrêtez ma bête. Grand Dieu, je vais tomber et être mort !!!“ (ebd. S. 90).

Zum Abschluss dieses kleinen Kapitels soll nun noch gezeigt werden, dass „Ubu roi“ durchaus auch Aspekte des Traumhaften beinhaltet, ein wesentliches Merkmal des Theaters des Absurden. Ganz abgesehen davon, dass das gesamte Theaterstück einem furchterregenden, grausamen und brutalen Albtraum gleichkommt, spricht in Szene 6 des 4. Aktes Vater Ubu im Schlaf; man erfährt also den Inhalt seines Traumes. Er spricht von den Personen, mit denen er zu tun hat, wie beispielsweise Bougrelas, Bordure, Rensky und dem Zaren sowie von aktuellen Geschehnissen wie

etwa dem Kampf mit dem Bären. Dies ist durchaus aus psychoanalytischer Perspektive interessant, da die so genannten Tagesreste (vgl. Freud 2007, S. 215f) erkennbar sind, die Personen erfahren eine Verdichtung; das heißt, die Eigenschaften von mehreren verschiedenen Akteuren verschmelzen im Traum zu einer einzigen, wie beispielsweise in folgender Aussage deutlich wird: „Bordure, qu’il est mauvais, on dirait un ours“ (Jarry 2002, S. 116). Zudem können Ängste und unbewusste Regungen aufkommen, die während des Tages durch die Vernunft und gesellschaftliche Konventionen in die Tiefen des Unbewussten verdrängt werden, wie sich an folgendem Beispiel zeigt: „Je suis mort depuis longtemps, moi, c’est Bougrelas qui m’a tué“ (ebd. S. 116). Dieses Zitat zeigt, dass Vater Ubu große Angst vor den Auseinandersetzungen mit seinem Kontrahenten hat und genau weiß, dass er unterlegen ist, auch wenn er nach außen den mächtigen Herrscher spielt.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass dieses Theaterstück von Alfred Jarry viele Elemente des Theaters des Absurden aufweist und zu Recht als unmittelbarer Vorläufer gehandhabt wird. Auch wenn es „echte“ Charaktere mit speziellen Eigenschaften, einen klaren Aufbau mit fünf Akten sowie einen Anfang und ein Ende gibt, sind die Abwertung der Sprache, der Wortwitz, die Absurdität des Daseins sowie die Traumelemente eindeutig vorhanden.

2.2.3 „Je commence à en avoir assez d’être mort“ – Guillaume Apollinaires *Les Mamelles de Tirésias* (1918)

Ein Theaterstück, das ebenfalls einen wichtigen Platz in der Vorgeschichte des Theaters des Absurden einnimmt, ist „Les Mamelles de Tirésias“ von Guillaume Apollinaire. Er selbst nennt es ein „drame surréaliste“, wobei bei der Interpretation dieses Terminus Vorsicht geboten ist, da André Breton sein Manifest des Surrealismus erst 1924 verfasst hat; die Vorstellung Apollinaires von einem surrealistischen Theaterstück ist also nicht mit jener der Surrealisten gleichzusetzen, da sich diese erst später konzipiert hat.

In „Les Mamelles de Tirésias“ geht es um die Geschichte von Thérèse, die sich in einen Mann und wieder zurückverwandelt. Sie lebt mit ihrem Ehemann, dessen Name nicht genannt wird, in Zanzibar, einer fiktiven Stadt. Sie hat genug davon, typisch weibliche Aufgaben zu übernehmen und will sich lieber in Männerangelegenheiten mischen. Sie verwandelt sich in einen Mann, ihr wächst ein

Bart und ihre Brüste fliegen als bunte Luftballons davon. Als ihr Gatte sie entdeckt, glaubt er zunächst, der Mann, der nun vor ihm steht, habe seine Frau umgebracht. Schnell stellt sich aber heraus, dass es sich dabei um seine Thérèse handelt, die sich ab sofort Tirésias nennt. Sie tauschen dann ihre Kleidung aus, der Ehemann wird äußerlich zur Frau, für die er auch vom dazustoßenden Gendarmen gehalten wird. Lacouf und Presto streiten sich in der Zwischenzeit über ihren Aufenthaltsort (Paris oder Zanzibar), was dazu führt, dass die beiden nach einem Duell vom Volk von Zanzibar erschossen werden. Allerdings erwachen sie später wieder zu neuem Leben und streiten weiter. Der Gendarm verliebt sich in den nun weiblich aussehenden Gatten von Tirésias, sie kommen ins Gespräch und letzterer erzählt, dass er ohne einen Geschlechtspartner einfach durch seinen Willen Nachkommen in die Welt setzen kann. Dies erregt auch die Aufmerksamkeit der amerikanischen Presse, die einen Journalisten zu ihm schickt, der ihn zu diesem Phänomen interviewt. Dabei erfährt der Leser, dass Tirésias' Gatte sich an den Kindern bereichern will und dass diese bereits am ersten Tag ihrer Geburt ein großes Vermögen verdienen. Da das Volk wegen seiner vielen Nachkommen hungert, sucht er eine Kartenlegerin auf. Während diese ihre Arbeit macht, kommt Tirésias, der in der Zwischenzeit eine beachtliche militärische und politische Karriere gemacht hat, und verwandelt sich wieder zurück in Thérèse.

Schon alleine die Inhaltsangabe des Stücks lässt einige wesentliche Aspekte der Darstellung des Absurden erkennen. Am eklatantesten ist in diesem Zusammenhang der Widerspruch zu und die Überschreitung von realen Gegebenheiten. Dies zeigt sich schon zu Beginn des Stücks, als Thérèse aufzählt, was sie alles gleichzeitig sein möchte: „Je veux être aussi député avocat sénateur Ministre président [...] médecin [...] mathématicienne philosophe chimiste [...]“ (Apollinaire 1918, S. 46). Dass es im Regelfall nicht möglich ist, all diese Berufe gleichzeitig auszuüben, muss nicht extra erwähnt werden. Es zeigt sich an dieser Stelle aber schon, dass Grenzüberschreitungen in diesem Stück eine wichtige Rolle spielen werden. Kurz darauf kommt es nämlich zur Verwandlung von Thérèse in Tirésias. Dabei fliegen die Brüste von Thérèse in Form eines roten und eines blauen Ballons davon, als sie ihre Bluse öffnet (vgl. ebd. S. 49) und sie stellt weiters fest: „Non seulement ma barbe pousse mais ma moustache aussi“ (ebd. S. 50). Abgesehen von der Unmöglichkeit einer solchen Situation ist auch die kurze Zeitspanne, in der die Verwandlung sich vollzieht, an dieser Stelle hervorzuheben. Ebenfalls kann angemerkt werden, dass

sich diese Metamorphose alleine durch den Wunsch von Thérèse vollzieht; es gibt keine Zaubersprüche, Operationen oder dergleichen.

Abgesehen von der absurden Geschlechtsumwandlung von Thérèse geschehen auch noch andere Dinge, die in krassem Gegensatz zu realen Gegebenheiten stehen. So erwachen beispielsweise die vom Volk von Zanzibar erschossenen Lacouf und Presto wieder zu neuem Leben, nachdem einer von ihnen festgestellt hatte: „Je commence à en avoir assez d’être mort“ (ebd. S. 61).

Interessant ist auch die Tatsache, dass der Gendarm sich in den Gatten von Thérèse verliebt und diesem gesteht: „Mademoiselle ou Madame je suis amoureux fou/De vous“ (ebd. S. 66). In dieser Aussage eröffnen sich mehrere Deutungsansätze. Zum einen wird der Aspekt der Homosexualität des Gendarmen bzw. die Transsexualität des Gatten aufgeworfen, da ja letzterer Frauenkleider trägt. Zum anderen heißt eines der bedeutendsten literarischen Werke des Surrealismus „L’amour fou“ und wurde 1937 von André Breton verfasst. Rückblickend kann also zumindest die Vermutung aufgestellt werden, dass Guillaume Apollinaire eventuell auch im Hinblick auf die Vorstellung von der „wahnsinnigen Liebe“ als Vorläufer der späteren Surrealisten, wie Breton einer war, gehandhabt werden könnte, auch wenn sich die beiden Konzepte von einander unterscheiden. Damit ist aber noch nicht genug, die Absurdität gipfelt schließlich in der Tatsache, dass der Ehemann (!) alleine durch seinen Wunsch – „La volonté Monsieur elle nous mène à tout“ (ebd. S. 86) – und ohne jegliche Beteiligung einer Frau „40.049 enfants en un seul jour“ (ebd. S. 82) in die Welt setzt. Die Geschlechtsumwandlung bekommt abgesehen vom körperlichen auch einen noch deutlicheren psychischen Aspekt, als der Journalist den frisch gebackenen Vater fragt: „Ne serait-ce pas chez vous instinct paternel maternisé?“ (ebd. S. 87). Apollinaire hebt hier hervor, dass diese Geschlechtsumwandlung also nicht nur physische, sondern auch seelische Auswirkungen und eine Veränderung des Verhaltens mit sich zieht. Abgesehen davon schwingt von Anfang an eine starke soziopolitische Dimension mit, indem Thérèse es satt hat, Kinder zu gebären und sich in von Männern dominierten Domänen versuchen will. Es soll an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass dieser Genderaspekt durchaus ein bemerkenswerter, insbesondere für die Entstehungszeit von „Les Mamelles de Tirésias“ (1918) ist, da selbst heute, 2011, die gesellschaftliche Gleichstellung zwischen Mann und Frau noch nicht gegeben ist. Absurd ist auch, dass die Neugeborenen bereits im

Berufsleben stehen und Geld verdienen; ein Kind verdiente bereits eine „million comme accapareur de lait caillé“, ein anderes verkaufte als „romancier“ „600.000 exemplaires“ (ebd. S. 88) seines Buches. Und auch das Vorhaben des Mannes, der bis zum Schluss ohne Namen bleibt, was ebenfalls den feministischen Aspekt verdeutlicht (vgl. dazu auch Thérèses Aussage zu Beginn des Stückes: „Je suis féministe“ (ebd. S. 45)), Kinder nach seinen Vorlieben auf die Welt zu bringen: „Avant tout je vais faire un enfant tailleur“ (ebd. S. 97), kann als absurd bezeichnet werden. Auch die widersprüchliche Aussage, dass die Kinder „la cervelle pour ne pas penser“ (ebd. S. 92) brauchen, unterstreicht die absurden Vorstellungen des Ehemanns, da ja gerade das Gehirn diese Funktion im menschlichen Körper erfüllt. Ebenso ist die Erscheinung des Journalisten widersprüchlich und fern von jeglicher Realität: „Sa figure est nue, il n'a que la bouche“ (ebd. S. 85).

Der Wille und der Wunsch nehmen in diesem Theaterstück zusammenfassend also eine durchaus wichtige Rolle ein: Thérèse verwandelt sich alleine durch ihren Wunsch in einen Mann und wieder zurück und ihr Gatte bringt Nachkommen durch seinen Wunsch zur Welt. Dass dem Wünschen auch besonders in der Psychoanalyse eine wesentliche Bedeutung zukommt, ist in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswert. Für Freud sind beispielsweise Träume „immer auch die Erfüllung eines unbewußten Wunsches“ (Freud 2007, S. 213); diese Wünsche sind in der Regel Triebregungen aus dem Es, die vom Über-Ich unterdrückt werden und etwa in einem abgesenkten Bewusstseinszustand wie im Traum oder in einem therapeutischen Setting zu Tage treten. Es wäre also möglich, die befremdliche Szenerie mit den vielen realitätsfernen Ereignissen als eine Art Traum von Thérèse zu deuten, in der sich ihr Wunsch von einer Grenzüberschreitung der gesellschaftlichen Vorstellungen von Männer- und Frauenrollen erfüllt. Gleichzeitig hat das Anliegen dieses Stückes auch eine politische Dimension, indem es „für einen radikalen Bevölkerungszuwachs in Frankreich, nachdem die Franzosen durch den Krieg und durch die Emanzipation der Frau dezimiert worden“ (Esslin 2006, S. 280) sind, plädiert.

2.2.4 „Pesons exactement le sens des mots“ – Roger Vitrac *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928)

Ebenso kann Roger Vitrac als wichtiger Vorläufer des Theaters des Absurden, insbesondere Eugène Ionescos gesehen werden, was unter anderem Alexandra Rudolf in ihrer Diplomarbeit „Roger Vitrac als Vorläufer des Theater des Absurden“ klar gezeigt hat. Auch Martin Esslin ist der Ansicht, dass Vitrac's Theaterstück „Victor ou les enfants au pouvoir“ (Uraufführung 1928) „eine der farcenhaften und phantastischen Salonkomödie[n], wie wir sie später bei IONESCO wiederfinden“ (Esslin 2006, S. 296) ist. In diesem Unterkapitel soll nun anhand von Vitrac's nachhaltigsten und bekanntesten Dramas diskutiert werden, wie in diesem nicht nur surrealistische, sondern auch bereits Aspekte des „Absurden“ dargestellt werden.

Es ist der neunte Geburtstag von Victor, der von seinen Eltern Charles und Émilie Paumelle und einigen geladenen Gästen begangen wird. Im Vorfeld deckt Victor mit der Haushälterin Lili den Tisch, zerstört eine Vase und unterstellt nun ihr, diese Tat begangen zu haben, da die Eltern ohnehin nicht glauben würden, dass er sie zerstört habe. Langsam kommen die Gäste, darunter sind Antoine und Thérèse Magneau und deren sechsjährige Tochter Esther, mit der Victor befreundet ist. Schnell bemerkt der Leser, dass Thérèse und Antoine nicht gut auf einander zu sprechen sind, da erstere ein Verhältnis mit Charles hat, was von Victor und Esther kurz darauf aufgedeckt wird. Auch der etwas später erscheinende General wird von Victor erniedrigt, indem er auf ihm reitet wie auf einem Pferd. Kurz danach haben die beiden Ehebrecher die Chance, sich über die neue Situation zu beratschlagen, werden aber von Victor belauscht, der sie auffliegen lässt. Die Situation scheint nur durch ein Wunder lösbar zu sein, woraufhin durch den allergrößten anzunehmenden Zufall Ida Mortemart erscheint, eine alte Jugendfreundin von Émilie. Allerdings führen ihre unkontrollierbaren Blähungen rasch zu Lachanfällen und Schamgefühl, bevor diese die Flucht ergreift und von Victor kurz darauf getötet wird, wie dieser später behauptet. In der Zwischenzeit bringen die anderen Anwesenden Esther, die vor Ida in den Garten geflohen war und sich dort infolge eines Ohnmachtsanfalles verletzt hatte, wieder ins Haus. Kurz darauf eskaliert der Streit zwischen den beiden Ehemännern, woraufhin die Gäste das Haus verlassen, Victor geht schlafen und die Paumelles wollen selbiges tun. Da Charles aber nicht einschlafen kann, beginnt er, das Bett zu reparieren, nachdem er seiner Frau alle möglichen Zeitungsartikel

vorgelesen hatte. Danach gesteht er dieser das Verhältnis mit Thérèse, das bereits drei Jahre andauert. Um ein Malheur zu verhindern, wirft er den Revolver aus dem Fenster und nimmt ein Beruhigungsmittel, das er auch Émilie zu trinken gibt. Auch Victor taucht in der Zwischenzeit auf und klagt über Schlaflosigkeit und Bauchschmerzen. Wenig später läutet es an der Tür: Es ist Thérèse, die Esther sucht und diese von den Paumelles versteckt oder getötet vermutet. Die Situation eskaliert, jedoch taucht Victor mit Esther auf, wodurch ein ekstatischer Moment ausgelöst wird, in dem die beiden Familien sich versöhnen und Charles und Thérèse ihre Ehepartner nicht mehr betrügen wollen. Kurz darauf bringt die Haushälterin einen Abschiedsbrief von Antoine, der sich in seinem Wahnsinn das Leben genommen hat. Wenig später bringt Émilie den kranken Victor in das Zimmer, ein Arzt wird herbeigeholt, der ihm aber nicht mehr helfen kann: Victor stirbt und seine Eltern begehen Selbstmord – „Mais c'est un drame!“ (Vitrac 1946 S. 90), bemerkt die Haushälterin sehr richtig, womit das Theaterstück endet.

Im Folgenden sollen nun die wichtigsten Elemente des Surrealen und des Absurden herausgearbeitet und im Hinblick auf die Vorläuferrolle für das Theater des Absurden erläutert werden. Wichtige Aspekte sind die Darstellung der Sprache als unzulängliches Kommunikationsmittel, des Traums und des Deliriums, der Absurdität der menschlichen Existenz sowie die Behandlung weiterer wichtiger Themen der Psychoanalyse wie die (kindliche) Sexualität, Aggression und Wahnsinn – auch im Zusammenhang mit dem Surrealismus.

Dass die Sprache ein äußerst beschränktes Mittel zur Kommunikation darstellt und häufig nicht nur uneindeutig ist, sondern auch viele Missverständnisse hervorrufen kann, wird an vielen Punkten in „Victor ou les enfants au pouvoir“ deutlich. Beispielsweise als Lili Victor fragt: „[...] Qu'as-tu?“ und dieser antwortet: „J'ai neuf ans. J'ai un père, une mère, une bonne. J'ai un navire [...] J'ai une brosse à dents [...] J'ai faim. J'ai le nez régulier [...]“ (Vitrac 1946, S. 12) etc., deckt der Autor die Polysemie dieser Frage auf. Auch als Victor mit Esther über die Antwort auf ein „merci“ diskutiert, tritt dieser Aspekt zu Tage: Esther sagt darauf „de rien“, woraufhin Victor meint: „Chez moi on dit: il n'y a pas de quoi“ (ebd. S. 16). Ebenso ergeht es Victor, als dieser „Hélas“ ruft und daraufhin vom General zu hören bekommt: „Hélas? pourquoi hélas?“ und Victor feststellt: „C'est un mot“ (ebd. S. 29). Eine weitere Redewendung bzw. Ausdrucksweise wird auf Seite 53 kritisiert, als Victor feststellt:

„J’ai dit sur vos genoux; mais enfin, c’est sur vos cuisses que je suis assis“, woraufhin Ida ihm Recht gibt: „Tiens, c’est vrai, les expressions sont mal faites“ (ebd. S. 53). Alexandra Rudolf zählt diese verschiedenen Arten der Sprachverdrehungen in „Victor ou les enfants au pouvoir“ zusammenfassend auf: unpersönliche Wendungen, Entlehnungen aus der religiösen Sprache, Banalitäten, Antworten im buchstäblichen Sinn, Umdrehungen von Formulierungen, Bildung von Oppositionen, Logik aus Kindermund (vgl. Rudolf 1988, S. 73).

Besonders drastisch wird die Absurdität von Sprache als Kommunikationsmittel in folgendem Satz des Generals: „Je dis toujours le contraire de ce que je pense“ (Vitrac 1946, S. 42), denn spätestens ab da kann der Leser – und auch die Figuren im Stück – nicht mehr wissen, was der General eigentlich aussagen will, seine Äußerungen verlieren jegliche Bedeutung. Dies zeigt sich auch in einem der darauffolgenden Gespräche mit Thérèse, die den General fragt: „[...] Et vous, général, voulez-vous coucher avec lui [Anm.: lui = Victor]?“ und dieser antwortet: „Si je dis oui, vous me croirez, et si je dis non, vous croirez que je pense le contraire“ (ebd. S. 43). Die Sprache verliert hier vollkommen ihre kommunikative Funktion.

Ein weiteres Merkmal des Theaters des Absurden wird auch an jenen Stellen deutlich, in denen sich die Charaktere in ekstatischen, fiebrigen oder traumähnlichen Zuständen befinden. Dort wird nicht nur die Beziehung zur Bedeutung der Psychoanalyse sichtbar, die ihrerseits den Surrealismus und damit auch Roger Vitrac als einen seiner Vertreter stark beeinflusst hat, sondern auch hier erfährt die Sprache eine Abwertung durch den Verlust ihrer kommunikativen Funktion. Diese Zustände des Deliriums findet man beispielsweise auf Seite 20: „VICTOR, *se levant, et comme en proie à un délire soudain* [...]“ (ebd. S. 20), auf Seite 23f., wo Victor selbst nach dieser Erfahrung sagt: „J’ai la berlue!“ (ebd. S. 24), oder auf Seite 80, wo Émilie in Ekstase gerät.

Zudem kommt es immer wieder vor, dass die Personen in „Victor ou les enfants au pouvoir“ Lexikoneinträge zitieren, als wäre das das Normalste auf der Welt und die ebenfalls in krassem Gegensatz zu einer herkömmlichen Gesprächssituation stehen. Dies geschieht beispielsweise als Antoine von Victor aufgefordert wird, etwas über Bazaine zu erzählen und letzterer „*comme une leçon apprise par cœur*“ dessen Lebensdaten aufzuzählen beginnt: „BAZAINE (zé-ne) (Achille), maréchal de France, né à Versailles [...]“ (ebd. S. 27). In der Anmerkung auf dieser Seite wird angeführt,

dass der Absatz aus dem Dictionnaire Larousse stammt; Vitrac hat also durchaus beabsichtigt, diesen Bruch mit einer herkömmlichen Gesprächssituation herbeizuführen, indem die Grenzen realer Gegebenheiten durch das Wissen aus einem auswendig gelernten Lexikoneintrag gesprengt werden. Nicht weniger absurd erscheint die Szene, in der Esther aufgefordert wird, irgendetwas zu erzählen. Um sie dazu zu bringen, schlägt Antoine vor: „[...] Donne-lui de la moutarde si elle en a envie, et elle va nous dire quelque chose, elle aussi.“ (ebd. S. 33), woraufhin Esther ein paar zusammenhanglose Nonsense-Verse von sich gibt – ein weiteres Merkmal, das den Vorläuferstücken des Theaters des Absurden gemein ist. Allerdings drängt sich an dieser Stelle der Vergleich mit einer Szene aus Samuel Becketts „En attendant Godot“ (1952) auf, in der Lucky auch nur denken und sprechen kann, wenn er seinen Hut trägt, so wie Esther erst spricht, nachdem man ihr Senf gegeben hat:

„POZZO Donnez-lui son chapeau.

VLADIMIR Son chapeau?

POZZO Il ne peut pas penser sans chapeau.“ (Beckett 2003, S. 108)

Daraufhin beginnt auch Lucky, so wie Esther, damit, Unsinn von sich zu geben: „Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquà barbe blanche quaquà [...]“ (ebd. S. 110).

Auch an anderen Stellen erfüllen Zitate in Vitrac's Werk dieselbe Funktion, wie etwa an jener, wo Victor Homers Ilias zitiert (vgl. Vitrac 1946, S. 41).

Die Darstellung der Absurdität der menschlichen Existenz ist ein weiteres wesentliches Element in diesem Theaterstück. Schon alleine durch die Tatsache, dass der neunjährige Victor „Un mètre quatre-vingt-un“ (ebd. S. 29) und „terriblement intelligent“ (ebd. S. 25) ist, manifestiert sich dieser Gedanke. Aber auch, als Victor über sein Alter spricht: „Je dis que j'ai peut-être cent cinq ans“ (ebd. S. 53) wird klar, wie absurd, wie nichtssagend all diese Angaben zu seiner Person sind, sie können ja doch nicht stimmen.

Zum Abschluss soll nun noch auf Konzepte der Psychoanalyse hingewiesen werden, die in „Victor ou les enfants au pouvoir“ zahlreich auftauchen. Auffallend ist beispielsweise die Darstellung der „kindlichen Sexualität“, eine der wesentlichsten Entdeckungen Sigmund Freuds. Diese kann die Leserin/der Leser an folgender Stelle nachvollziehen, an der Victor sagt:

„[...] je te le dis, j'ai été jusqu'à ce jour irréprochable. Si j'ai jamais mis ma main en visière pour pisser [...] comme on me l'a recommandé, par contre je n'ai jamais introduit mon doigt dans le derrière des petites filles“ (ebd. S. 11).

Ebenso kann an dieser Stelle die äußerst perverse Situation angeführt werden, in der der neunjährige Victor und die sechsjährige Esther vom General aufgefordert werden, ein Ehepaar zu spielen: „C'est cela, jouez-nous papa et maman. Ah, quelle bonne idée. Là, Victor, tu es le papa, Esther, tu es la maman.“ (ebd. S. 34). Dass dies nicht nur aus der Sicht der Psychoanalyse durchaus als Kindesmissbrauch zu verstehen ist, muss nicht extra erwähnt werden, insbesondere da es sich um einen den Minderjährigen (auch noch zusätzlich durch seine gesellschaftliche Position als General!) überlegenen Erwachsenen handelt. Ähnliches findet sich später im Stück wieder, als der Vater Victor zu Folgendem auffordert, als dieser fragt, mit wem er schlafen solle: „Avec qui? avec qui? Je ne sais pas moi, avec Esther, avec ta mère, si tu veux“ (ebd. S. 43). Damit wird auch der Ödipus-Komplex, ein zentrales Konzept der Psychoanalyse, angesprochen, bei dem der Sohn der Geschichte von König Ödipus nach den Vater töten und mit der Mutter schlafen möchte. Generell spielt Sexualität eine große Rolle in diesem Stück, schon alleine durch die Tatsache, dass die Affäre zwischen Charles und Thérèse einen wesentlichen Teil ausmacht. Die Gewalt als Zerstörungstrieb aus dem Es kann ebenso an vielen Stellen ausgemacht werden, beispielsweise die vielen Ohrfeigen, die in diesem Theaterstück verteilt werden, aber auch die Zerstörung der Vase und der Selbstmord am Ende weisen darauf hin. Weiters werden Krankheitsbilder aus dem Bereich der Psychoanalyse im Stück thematisiert, etwa als Esther einen Ohnmachtsanfall (Synkope) erleidet (vgl. ebd. S. 56). Dieses Phänomen findet in der psychoanalytischen Therapie durchaus Beachtung (vgl. Schuster/Springer-Kremser 1998. S. 67f.). Generell spielt der Wahnsinn eine wichtige Rolle in diesem Theaterstück. So kann Antoine durchaus als verrückt bezeichnet werden, was dieser auch selbst zugibt: „Oui, je suis fou, et après?“ (Vitrac 1946, S. 57), um nur ein Beispiel anzuführen. Auch die Verwendung der psychoanalytischen Terminologie wie etwa des Wortes „Inconsciemment“ (ebd. S. 39) ist ein Indiz für das Vorhandensein jener Konzepte.

Generell kann festgehalten werden, dass die Darstellung (dieser) psychoanalytischer Themen selbstverständlich auch daran liegt, dass Vitrac aus den Reihen der Surrealisten stammt, die diesen in ihrem Manifest als „Automatisme psychique pur“ definieren und den „découvertes de Freud“ (Breton 1924, Manifeste du surréalisme:

http://wikilivres.info/wiki/Manifeste_du_surr%C3%A9alisme, 8.3.2011) große Bedeutung beimessen. „Auf sprachlicher Ebene entfernt sich Vitrac in diesem Stück von den Mitteln des Surrealismus. Es gibt wohl einige fantasierende Monologe des Victor, doch kündigen sie alle bevorstehende Ereignisse an“ (Rudolf 1988, S. 72). Ebenso soll in aller Kürze auf Anspielungen auf den Dadaismus in diesem Stück hingewiesen werden, wie sie etwa an folgenden Stellen auftreten: „C'est un œuf de cheval, un gros coco de dada“ (Vitrac 1946, S. 12), „Ida, dada, Ida, dada“ (ebd. S. 63) und „Eh bien, je voudrais jouer à dada avec vous“ (ebd. S. 37). Es besteht kein Zweifel, dass mit dem Begriff „dada“ hier nicht nur die Bedeutung „Steckenpferd“ im Sinne eines Kinderspielzeuges gemeint ist, sondern durchaus auch die literarische Bewegung des Dadaismus angedeutet wird.

Es konnte also durchaus gezeigt werden, dass „Victor ou les enfants au pouvoir“ zu Recht als Vorläuferstück des Theaters des Absurden betrachtet wird, da alle wesentlichen Merkmale vorhanden sind.

2.3 Eugène Ionesco: Leben und Schaffen

Eugène Ionesco, einer der bedeutendsten Dramatiker des Theaters des Absurden, wurde am 26.11.1909 in Slatina (Rumänien) geboren (vgl. Jean-Blain 2005, S. 9). Allerdings findet man in der Literatur auch ein anderes Datum, nämlich den 26.11.1912 bzw. den 12.11. (nach dem orthodoxen Kalender) (vgl. Esslin 2006, S. 101 und vgl. Abastado 1971, S. 9). Die Online-Enzyklopädie Wikipedia spricht sich ebenfalls für das erstgenannte Datum aus und weist drauf hin, dass es sich bei der Angabe von 1912 um einen Fehler handelt (vgl. Wikipedia, http://de.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Ionesco, 9.4.2011). Martin Bendig erklärt dies auf seiner Homepage zu Eugène Ionesco folgendermaßen: „Das häufig genannte Geburtsdatum 1912 hat Ionesco in Paris angegeben, um als Neuling in der Theaterszene zu den Jüngeren zu gehören“ (Bendig 2011, <http://www.ionesco.de/1909-1934.html>, 9.4.2011). Eugène Ionesco, eigentlich Eugen Ionescu, war Sohn des Rumänen Eugen Ionescu und der Französin Thérèse Ipcar (vgl. Jean-Blain 2005, S. 9). Als Ionesco zwei Jahre alt war, ging die Familie dann nach Paris. Ionescos Muttersprache war Französisch, „Rumänisch lernte er erst richtig, als er im Alter von dreizehn Jahren nach Rumänien zurückkehrte“ (Esslin 2006, S. 102). Von 1917 bis 1919 lebte er dann mit seiner Schwester Marilina bei Bauern in La Chapelle-Anthenaise. Nach der Rückkehr mit seiner Mutter und

Schwester nach Bukarest im Jahr 1922 – der Vater war schon zuvor zurückgekehrt und hatte sich scheiden lassen – legte er 1928 sein baccalauréat ab und begann ein Französischstudium an der Universität Bukarest, das er 1934 abschloss. (vgl. Jean-Blain 2005, S. 9) Nach seiner Heirat mit Rodica Burileanu am 8. Juli 1936 und seiner Tätigkeit als Lehrer, kehrte er 1938 nach Paris zurück, mit dem Ziel, dort seine durch ein Stipendium finanzierte Doktorarbeit über „Die Themen ‚Sünde‘ und ‚Tod‘ in der französischen Dichtung seit BAUDELAIRE“ (Esslin 2006, S.104) zu schreiben, an der er allerdings nie anfang zu arbeiten. Aus dieser Ehe ging eine Tochter, Marie-France, hervor, die 1944 geboren wurde. Im Jahr 1950 nahm der Dramatiker die französische Staatsbürgerschaft an und nannte sich ab diesem Zeitpunkt „Eugène Ionesco“. 1970 wurde er Mitglied der Académie française. Eugène Ionesco starb am 28. März 1994 in Paris. (vgl. Jean-Blain 2005, S. 10).

Ionescos literarisches Schaffen begann mit dem Schreiben von literaturkritischen Artikeln (1930-1945) sowie mit Gedichten und Essays. Die Anfänge seines Theaters (des Absurden) nahmen ihren Ursprung mit der Uraufführung von „La Cantatrice chauve“ am 11.5.1950. Darauf folgten „La Leçon“ (1951), „Les Chaises“ (1952), „Victimes du devoir“, „La Jeune Fille à marier“ und „Le Maître“ (1953), „Amédée ou comment s’en débarrasser“ (1954), „Jacques ou la Soumission“ und „Le Tableau“ (1955), „L’avenir est dans les œufs“ und „Le Nouveau Locataire“ (1957), „Rhinocéros“ (1960), „Le Roi se meurt“ (1962), „Le Pieton de l’air“ (1963), „La Soif et la Faim“ (1966), „Macbett“ (1972), „Ce formidable bordel!“ (1973) sowie „Voyages chez les morts“ (1980), um nur die wichtigsten seiner Werke zu nennen (vgl. ebd. S. 11f.)

Ronald Daus teilt Eugène Ionescos Theater des Absurden in drei große Perioden ein: „1. *Das Theater der total absurden Welt* (1948–ca. 1955) [...] 2. Eine Zwischenphase: *Das Theater des Individuums in der absurden Welt* (ca. 1953–ca. 1958) [...] 3. *Das Theater des Todes und der Resignation* (ab ca. 1962)“ (Daus 1977, S. 44). Die folgenden Analysen werden ihren Schwerpunkt auf der ersten Phase von Ionescos Schaffen haben.

2.4 Konzepte der psychoanalytischen Literaturwissenschaft

Im folgenden Teil dieser Arbeit möchte ich nun verschiedene Theorien zur psychoanalytischen Literaturwissenschaft vorstellen und anschließend daran meine

eigene Position hervorheben. Generell werden in der psychoanalytischen Literaturwissenschaft drei große Prozesse unterschieden: der kreative, der rezeptive und der interpretative – es ergeben sich daher drei unterschiedliche Ansatzpunkte für eine Analyse, nämlich der Autor, der Leser und der Text (vgl. Schönau/Pfeiffer 2003, S. 27).

2.4.1 Psychoanalytische Kreativitätstheorie

Die psychoanalytische Kreativitätstheorie beschäftigt sich mit der Position des Autors, mit seiner Inspiration, mit dem Schaffensprozess und seinen Hemmungen bzw. Störungen, denn „[t]oute œuvre littéraire est < œuvre d’imagination >“ (Assoun 1996, S. 31) „Der nächstliegende Weg zum Studium des literarischen Produktionsprozesses scheint die **Befragung der Autoren selbst**“ (Schönau/Pfeiffer 2003, S. 2), allerdings ist die Beschreibung des selbigen denkbar schwierig, da die Autoren vieler analysierenswerter Texte bereits verstorben sind oder keine Auskünfte geben wollten/wollen. Es gibt nun verschiedene Theorien, wie Kreativität zustande kommt. Beispielsweise sind „eine großzügige Toleranz für freie Assoziationen und spontane Einfälle“ (ebd. S. 6) oder das elterliche Lob für gelungene Kinderzeichnungen förderlich für spätere kreative Schaffensprozesse. Ein wichtiger Begriff für die Erforschung der Kreativität ist außerdem die Sublimierung, also „wenn primäre, primitive Antriebe nicht ausgelebt, sondern in kulturelle, sozial höherstehende Strebungen umgewandelt werden“ (Konecny/Leitner 2005, S. 192), wie es auch bei der Schaffung eines Kunstwerkes der Fall ist. Sexuelle oder aggressive Triebimpulse werden durch die Produktion eines Textes, eines Bildes etc. sublimiert, d.h. umgewandelt. Ein weiterer Ansatz beschäftigt sich mit der Symbolik der Zeugung oder Geburt eines Kunstwerkes. So vergleicht Flaubert etwa „die auf einanderfolgenden Phasen des Schaffens mit Erektion und Ejakulation, mit Geburtswehen und die Fertigstellung mit der Abnabelung“ (Schönau/Pfeiffer 2003, S. 9). Andere Theoretiker gehen sogar so weit, darin die Kompensation eines männlichen Gebärneids zu sehen, „eine Entsprechung des weiblichen Penisneids“ (ebd. S. 13). Solche Vergleiche sind in meinen Augen aber mit äußerster Vorsicht zu genießen, da auch Frauen künstlerisch tätig sind, obwohl diese fähig sind, Kinder zu gebären. Ein symbolisches Verständnis, als Drang, etwas zu schaffen und damit seinem Leben einen Sinn zu geben bzw. Freude daran zu haben, erscheint mir einleuchtender. Interessant sind auch Paul-Laurent Assouns Überlegungen zur

„réécriture“ eines literarischen Motivs in der modernen Literatur als kreativer Schaffensprozess. Als Beispiel könnte etwa die Rezeption des Stoffs der „Antigone“ von Sophokles durch Jean Anouilh im 20. Jahrhundert angeführt werden, oder aber auch die unzähligen Adaptationen des Motivs der gescheiterten Liebe im Sinne von Ovids „Pyramus und Thisbe“ bei Shakespeare („Romeo und Julia“), bei Gottfried Keller („Romeo und Julia auf dem Dorfe“) oder bei Leonard Bernstein („West Side Story“). Assoun ist der Ansicht, dass diese Wiederaufnahme älterer Motive oder Stoffe „une caractéristique de la littérature moderne [...] de libérer une signification inconsciente“ bzw. eine „déformation du contenu latent“ (Assoun 1996, S. 84f) ist, wenn man eine Analogie zum kreativen Schaffensprozess der Traumarbeit sehen möchte. Ich persönlich bin zwar der Meinung, dass rekurrierende Motive bestimmt auch deshalb so oft in der Literatur aufgegriffen werden, weil sie die Menschen in besonderer Weise bewegen, allerdings ist dies kein Kriterium zur Beurteilung *moderner* Literatur im eigentlichen Sinn. An dieser Stelle wäre beispielsweise Jean Racine (1639-1699) anzuführen, der ebenfalls oft auf antike Stoffe zurückgegriffen hat, jedoch nicht der modernen Literatur zugeordnet werden kann.

Es gibt noch viele weitere psychoanalytische Ansätze zur Kreativitätstheorie, die allerdings durch deren Aufzählung und Darstellung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden.

2.4.2 Psychoanalytische Rezeptionstheorie

Ähnlich verhält es sich mit den psychoanalytischen Rezeptionstheorien. Im Folgenden sollen nun einige wenige interessante Ansätze herausgegriffen werden. Generell beschäftigen sich diese Konzepte mit der Wirkung bzw. mit der Aufnahme eines literarischen Textes durch den Leser. Besonders anerkannt ist unter anderem die Theorie Norman Hollands, der davon ausgeht, dass „**der Leser das Werk ,assimiliert‘**“ und damit „seiner eigenen Abwehrstruktur anpasst“ (Schönau/Pfeiffer 2003., S. 43). Dabei geht es um die „Einstellung des Subjekts zur äußeren und inneren Realität“ (ebd. S. 43), d.h. um den Umgang mit verpönten (literarischen) Inhalten und deren psychischer Verarbeitung. Der Leser passt das Werk also an sein eigenes Identitätsschema an und erschafft dadurch das jeweilige Werk neu (vgl. ebd. S. 43). Daraus resultiert auch die „**Subjektivität der Verarbeitung**“ und die „Divergenz der individuellen Rezeptionen“ (ebd. S. 44) und infolgedessen auch der

jeweiligen Interpretationen. Dadurch wird deutlich, dass eine Trennung von Rezeption und Interpretation gar nicht so leicht ist; generell gilt, dass die Rezeption eher gefühlsbetont und ohne einen großen Anteil an rationalen Überlegungen stattfindet und eine Interpretation im Idealfall das Ziel einer objektivierbaren und nachvollziehbaren Erkenntnis verfolgt. Diese Gefühlsbetontheit wird auch durch den Vergleich des Zustands der Lektüre mit einer Art „milden Narkose“ versucht zu erklären, bei dem „die Aufmerksamkeit ganz von der Außenwelt abgezogen und von den Phantasieszenen der Werkwelt in Anspruch genommen ist“ (ebd. S. 59). Zuletzt soll noch die Auffassung der Rezeption als Werk von Übertragung und Gegenübertragung angeführt werden. Darunter versteht man unbewusste Wünsche, die im Rahmen einer Beziehung an bestimmten Objekten aktualisiert werden, bzw. die „Wiederholung infantiler Muster, die mit einem besonderen Gefühl von Aktualität erlebt werden“ (Schuster, Springer-Kremser 1998 S. 128). Beim Vorgang einer Übertragung werden also, kurz gesagt, unbewusste Wünsche, die vor allem während der psychosexuellen Entwicklung aufgekommen sind, neu erlebt und auf den Gesprächs- bzw. Beziehungspartner – oder in unserem Fall auf den Leser – übertragen. Dass dies beim Rezipienten selbstverständlich ebenfalls unbewusste Reaktionen hervorruft, die nun in den literarischen Text projiziert werden, liegt auf der Hand; die Summe dieser Reaktionen nennt man dann Gegenübertragung. Die Quintessenz dieser Theorie ist die gegenseitige Beeinflussung von Text und Leser und dass dieser auf Grund persönlicher Erfahrungen gewisse Passagen oder Zeilen anders wahrnimmt als eine andere Person. Anzumerken ist noch, dass die psychoanalytische Literaturwissenschaft „nicht auf Leserreaktionen *gegründet*“ ist, sondern „diese lediglich als zusätzliche Informationsquelle“ (de Berg 2005, S. 97) nutzt.

2.4.3 Psychoanalytische Theorien zur Interpretation literarischer Texte

Für die Interpretation literarischer Werke gibt es grundsätzlich „zwei verschiedene Formen der Annäherung an das literarische Kunstwerk“ (Dettmering 1995, S. 7), nämlich eine exopoetische und eine endopoetische. Die exopoetische Herangehensweise bedient sich biografischer Details des Autors und versucht Erkenntnisse über den kreativen Schaffungsprozess sowie über die Genese des Werkes zu erlangen. Dazu zählen auch sehr fragwürdige, sogenannte „pathografische“ oder „psychopathologische“ Ansätze, die aus dem Text heraus

seelische Erkrankungen des Autors erkennen wollen. Carl Gustav Jung verurteilt derartige Interpretationen als „unreinliche Schnüffelei, eine Katastrophe des guten Geschmacks unter dem Deckmantel der Wissenschaft“ (Jung 1922, S. 22).

Die endopoetische Herangehensweise ist hingegen eine text- bzw. werkimmanente Form der Literaturinterpretation, bei der Symbole, Figuren und andere Aspekte einer psychoanalytischen Deutung unterzogen werden. Dabei geht es vielmehr um die Erfassung des sogenannten „psychodramatischen Substrats“ (von Matt 2001, S. 81), das „nicht primär auf die seelische Struktur des Autors bezogen werden [darf], sonst gerät man gleich wieder ins Biographische, ins immer Privater und letztlich anekdotisch Belanglose“ (von Matt 1975, S. 35). Für Peter von Matt ist das psychodramatische Substrat jedoch in den meisten Fällen an den Ödipus-Komplex gekoppelt, es stellt sich für ihn die Frage: Wird „die Vaterfigur umgebracht oder nicht“ (von Matt 2001, S. 81.)? Dies ist vielleicht auf Beispiele wie Wilhelm Tell oder Wallenstein anwendbar, aber bestimmt nicht auf alle Textsorten oder gar auf alle Texte. Von Matt begründet seine Theorie darin, dass „die gesetzmäßige Dynamik des Ödipuskomplexes einen integrierenden Teil der menschlichen Selbstentwicklung bildet“ und sagt weiter: „Jeder hat den großen Schmerz durchgemacht, jeder hat ihn verdrängt“ (ebd. S. 67). Dazu meint beispielsweise Carl Gustav Jung, dass dadurch „für das Verständnis seiner [Anm.: des Autors] Kunst nichts gewonnen ist“ (Jung 1922, S. 20). Außerdem trifft dies allerdings nur auf jene Personen, Figuren oder Charaktere zu, die in dieser entwicklungspsychologischen Phase in einer Beziehung zu beiden Elternteilen gestanden sind. Allerdings muss angemerkt werden, dass Peter von Matt sehr wohl der Ansicht ist, dass die Kenntnis des psychodramatischen Substrats „eine weitere Interpretation, je nach dem jeweiligen Forschungsziel, korrigieren und sogar entscheidend fördern [kann], es erübrigt aber die weitere Interpretationsarbeit in keiner Weise“ (von Matt 1974, S. 35). Mit diesem Ansatz soll vor allem die Möglichkeit der Interpretation literarischen Schaffens aufgezeigt werden, dass „die Anwendung psychoanalytischer Kriterien nicht notwendigerweise jedes Kunstwerk degradiert zum bloßen Symptom eines mehr oder minder pathologischen Zustands“ (ebd. S. 44).

Ebenso „dürfen wir aber nicht die Ähnlichkeit des thematischen Materials in Traum, Tagtraum und Literatur übersehen“ (Wyatt 1974, S. 49). Dieser Überlegung soll im Zuge dieser Arbeit auch ein eigenes kurzes Kapitel gewidmet werden, denn es liegt

die Vermutung nahe, dass es eine gewisse Analogie zwischen Traum und Theater gibt. Ganz abgesehen davon spielen die Träume auch als Inhalt in den Stücken des Theaters des Absurden eine wesentliche Rolle, ja sie sind sogar, wie eingangs festgehalten, ein Merkmal dieser literarischen Bewegung.

2.4.4 Eigene Position

Ich persönlich bevorzuge aus verschiedenen Gründen die endopoetische Analyse literarischer Texte. Ich bin der Meinung, dass exopoetische, aber vor allem so genannte pathografische Herangehensweisen, bei denen dem Autor auf Grund seines Werkes psychische Erkrankungen zugeschrieben werden, den Ruf der psychoanalytischen Literaturwissenschaft stark gefährden und diese zudem zu einer Populär- oder gar Unwissenschaft degradieren. Denn bei einer derartigen Untersuchung und Interpretation von Literatur wird eindeutig die therapeutische mit der literatur- und kulturwissenschaftlichen Methode verwechselt. Außerdem betont Freud stets, dass es nicht die Aufgabe des Therapeuten ist, dem Patienten die Lösung seiner Probleme direkt aufzuzeigen, sondern dass die psychoanalytische Therapieform ein Prozess ist, bei dem vor allem der Patient durch sein Zutun und durch seine persönlichen freien Assoziationen die Deutung seiner psychischen Vorgänge durchführt, der Analytiker gibt nur Hilfestellungen und führt den Analysanden auf den „richtigen Weg“. „In der analytischen Behandlung geht nichts anderes vor als ein Austausch von Worten zwischem [sic!] dem Analysierten und dem Arzt“ (Freud 2007, S. 15). Die Problematik der Analyse von psychischen Krankheiten des Autors anhand seines Werkes besteht also nicht nur alleine in der Verwechslung zweier vollkommen unterschiedlicher Ziele der Psychoanalyse – nämlich einerseits die Heilung von seelischen Krankheiten und andererseits das Verstehen von literarischen Werken – sondern auch in der Missachtung des „therapeutischen Settings“, bei dem der Patient und seine Assoziationen fehlen.

Zudem kann die *intentio auctoris* durchaus von der *intentio operis* abweichen und so neue Sichtweisen eröffnen, die der Autor vielleicht gar nicht (bewusst) bedacht hat. Weiters ist für mich eine psychoanalytische Untersuchung literarischer Texte dadurch gerechtfertigt, dass Literatur ein Produkt menschlicher Fantasie (Fiktionalität) ist, die wiederum von der Psyche abhängt. Besonders wenn ein Text jene Themen aufweist, die auch die Psychoanalyse betreffen (Liebe, Sexualität, Träume, Triebe, Betonung

von Kindheitserlebnissen etc.), erscheint mir eine derartige Untersuchung angemessen. Außerdem möchte ich noch festhalten, dass in meinen Augen kaum eine Theorie alleine ein Werk (vollständig) erklären kann, sondern nur eine Kombination von verschiedenen Blickwinkeln, von denen aus man Literatur betrachten kann, erlaubt es dem Leser, alle oder zumindest viele Dimensionen eines Textes zu erschließen; warum sollte einer davon dann nicht der psychoanalytische Ansatz sein? Im analytisch-textspezifischen Teil dieser Arbeit wird die psychoanalytische Herangehensweise zwar der Hauptansatz sein, jedoch wird auch auf intertextuelle, geschichtliche oder andere Aspekte – wie auch bereits in den vorigen Kapiteln – hingewiesen, um ein besseres Verständnis der Argumentation zu ermöglichen.

2.4.5 Überlegungen zur Traum-Theaterstück-Analogie

Im Anschluss an dieses Kapitel sollen nun noch ein paar Überlegungen angeführt werden, ob und warum es vielleicht eine Beziehung zwischen Theateraufführung und Traum geben kann. Wenn die Zuschauer ein Theater betreten und der Vorhang vor ihren Augen aufgeht, tauchen sie ein in eine andere Welt – sie sehen Szenen aus dem Reich der Fiktion ähnlich wie in einem Traum. Werner Faulstich vergleicht in seinem Werk „Grundkurs Filmanalyse“ das Erlebnis eines Kinobesuchs ebenfalls mit einem Traum, wenn er schreibt: „Filme müssen analysiert werden, weil es sich beim Spielfilm um ein emotionales Erlebnis, eine Art Traum handelt, aus dem man gleichsam «erwacht», wenn der Film zu Ende ist und das Licht im Kino langsam wieder hell wird“ (Faulstich 2008, S. 21). Er vergleicht die Herangehensweise der Analyse von Filmen im Anschluss daran mit der Traumdeutung Sigmund Freuds (vgl. Faulstich S. 21f.). Diese Methode ist allerdings keinesfalls seine Erfindung, denn Freud erkannte bereits, dass

„die von Dichtern erfundenen Träume sich oft nach denselben Regeln analysieren ließen wie die wirklich geträumten [...] Das psychoanalytische Literaturverständnis orientierte sich am Modell des Traums und die psychoanalytische Literaturdeutung am Modell der Traumdeutung“ (Pietzcker 1974, S. 57).

Bei einer psychoanalytischen Traumdeutung „wird versucht, den Zugang zum Unbewussten zu finden“ (Konecny/Leitner 2005, S. 180). Oftmals wird der wahre, unbewusste Inhalt im Traum verschlüsselt, das bedeutet, dass „der Traum als Ganzes der entstellte Ersatz für etwas anderes, Unbewußtes, ist“ (Freud 2007, S.

108). Es ist daher sinnvoll, diese beiden Erscheinungsformen des Traumes begrifflich von einander zu trennen und „das, was der Traum erzählt, den *manifesten Trauminhalt* [zu] nennen, das Verborgene [...] die *latenten Traumgedanken*“ (ebd. S. 114). Diese latenten Traumgedanken sind fixer Bestandteil des so genannten latenten Trauminhalts. Auf die Frage, wie nun der latente in den manifesten Trauminhalt umgewandelt wird, antwortet Sigmund Freud mit der Theorie der Traumarbeit. Die Traumarbeit ist „jene Arbeit, welche den latenten Traum in den manifesten umsetzt“ (ebd. S. 162). Ihre Umkehr bezeichnet man dann als die Deutungsarbeit, in unserem Fall die Deutung des Theaterstücks oder des Films. Die Traumarbeit zeichnet sich durch vier Leistungen aus: die Verdichtung, die Symbolik, die plastische Wortdarstellung und die Verschiebung (vgl. ebd. S. 163ff). Bei der Verdichtung verschmelzen beispielsweise verschiedene Personen oder deren Eigenschaften mit einander, die Symbolik bedient sich kulturell gebräuchlicher, eindeutig zu dechiffrierender Symbole, die plastische Wortdarstellung überträgt „Gedanken in visuelle Bilder“ (ebd. S. 166) und die Verschiebung, die durch die Traumzensur verursacht wird, verschiebt – wie der Name schon sagt – Akzente von einem Element auf ein anderes oder löscht gewisse Aspekte aus. Die Summe dieser Operationen verursacht dann die Traumentstellung, also die Verzerrung des latenten Trauminhaltes, die wir als den manifesten Trauminhalt nach dem Erwachen wiedergeben können. Nun ist selbstverständlich klar, dass der Besuch einer Theatervorstellung oder eines Kinofilms kein Traum im eigentlichen Sinne ist, da die Szenen, die wir sehen, nicht von unserer Psyche produziert werden, sondern von Autoren, Regisseuren und Schauspielern erfunden und dargestellt werden. Außerdem ist zu kritisieren, dass

„es der Psychoanalyse bisher nicht gelang, eine eigene Theorie des literarischen Werks zu entwickeln, in der sie die Vielfalt ihrer Ansätze und Beobachtungen so aufeinander bezöge, daß Einheit und Differenz von Traum und Kunstwerk und damit Möglichkeiten und Grenzen psychoanalytischer Literaturbetrachtung erkennbar werden“ (Pietzcker 1974, S. 60).

Dass es jedoch eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Traum und Theaterbesuch gibt, die vor allem mit dem Empfinden von Entspannung einhergeht, wenn wir die Rolle des Zuschauers einnehmen, erscheint nachvollziehbar. Zudem werden im Theater des Absurden psychoanalytische Fragestellungen behandelt, Widersprüchlichkeiten dargestellt und die Sprache verzerrt, so wie es auch in Träumen häufig vorkommt. An dieser Stelle soll noch einmal ein Zitat angeführt werden, das ich bereits an den

Beginn meiner Einleitung gestellt habe, da dies auch insbesondere für die Arbeit mit den Stücken Ionescos nicht unwesentlich ist und durchaus ein Argument für eine psychoanalytische Herangehensweise darstellt: Das Theater des Absurden scheint „mehr dem Traumleben anzugehören als unserem normalen Wachbewußtsein. Und so ist es auch mit dem Inhalt“ (Büttner 2001, S. 42). „Ionescos Theater ist totales Seelen-Theater, damit ein total anderes Theater als das hergebrachte“ (ebd. S. 94). In einem Interview mit Claude Bonnefoy, sagt Ionesco zu diesem Thema selbst:

„Le rêve, c'est le drame même. En rêve, on est toujours en situation. Bref, je crois que le rêve est à la fois une pensée lucide, plus lucide qu'à l'état de veille, une pensée en images et qu'il est déjà du théâtre, qu'il est toujours un drame puisqu'on y est toujours en situation“ (Ionesco 1996, S. 12)

Meiner Meinung nach darf man sich als jemand, der sich literaturwissenschaftlich mit dem Theater auseinandersetzt, durchaus von der Theorie der Traum-Theaterstück-Analogie inspirieren lassen, allerdings sollte sie nicht die einzige (psychoanalytische) Herangehensweise und stets gut reflektiert sein, da es ja tatsächlich nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch Unterschiede zwischen Traum und Theaterstück gibt. Ergänzt von anderen, etwa geschichtlichen, linguistischen, intertextuellen oder anderen psychoanalytischen Aspekten, hat sie aber durchaus ihre Berechtigung.

3 Eine psychoanalytische Untersuchung von Eugène Ionescos Theater des Absurden

Im folgenden Teil dieser Arbeit werden nun exemplarisch einige Theaterstücke von Eugène Ionesco herausgegriffen und im Hinblick auf psychoanalytische Fragestellungen analysiert. Dabei wird der Schwerpunkt auf der ersten Phase seines Schaffens liegen, die Ronald Daus als „*Das Theater der total absurden Welt* (1948-ca. 1955)“ (Daus 1977, S. 44) bezeichnet. Die Analyse soll einerseits ans Licht bringen, ob und wenn ja, welche psychoanalytischen Konzepte Ionesco in sein Werk eingebaut hat sowie eine endopoetische Deutung der Stücke mithilfe psychoanalytischer Werkzeuge umfassen. Diese werden begleitend auch von anderen Überlegungen, etwa zur geschichtlichen Entwicklung des Theaters des Absurden, zu soziokulturellen, politischen oder intertextuellen Aspekten, ergänzt und erweitert.

Vor dem Beginn der Analyse ist vielleicht eine kurze Anmerkung bezüglich der Übersetzungen des Werks Sigmund Freuds angebracht. Abgesehen davon, dass ein Theaterstück durchaus auch gänzlich werkimmanent/endopoetisch interpretiert werden kann, ist die Argumentation unter Umständen leichter nachvollziehbar, wenn bekannt ist, dass zum Zeitpunkt der Uraufführung von Ionescos ersten Theaterstücks (*La Cantatrice chauve*, 1950) bereits alle wichtigen Werke Freuds übersetzt waren. Dazu zählen: „*La Science des rêves*“ (1926), „*Psychopathologie de la vie quotidienne*“ (1922), „*Trois essais sur la théorie de la sexualité*“ (1923), „*Totem et Tabou*“ (1923), „*Introduction à la psychanalyse*“ (1922), „*Au-delà du principe du plaisir*“ (1927), „*Le Moi et le Ça*“ (1927) sowie „*Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*“ (1936), um nur die wesentlichsten zu nennen (vgl. Roudinesco 1986, Bd.1, S. 477ff.).

3.1 La Cantatrice chauve

La Cantatrice chauve (1950) ist eines der bekanntesten Theaterstücke von Eugène Ionesco und sein erstes, das dem Theater des Absurden zugerechnet wird. Es ist schwierig, eine konkrete Handlung zu beschreiben, da es in Wahrheit keine echte Handlung gibt, was wiederum ein wesentliches Merkmal des Theaters des Absurden ist.

Madame und Monsieur Smith sitzen in ihrer sehr englischen Wohnung, essen, trinken und unterhalten sich unter anderem über einen bzw. eine gewisse Bobby Watson, in deren Familie alle diesen Namen tragen. Etwas später kommen Madame und Monsieur Martin mit erheblicher Verspätung zu Besuch, weshalb sie von Mary, der Haushälterin der Familie Smith, zurechtgewiesen werden. Die Eheleute Martin scheinen vergessen zu haben, dass sie einander kennen und bemerken eine Kette von scheinbaren „Zufällen“, die sie schließlich realisieren lässt, dass sie einander schon begegnet und sogar mit einander verheiratet sind. Mary deckt im Anschluss daran aber auf, dass es sich dabei dennoch nicht um dieselben Personen gehandelt haben kann. Darauf folgt eine Reihe von Erzählungen diverser Begebenheiten, die für die Beteiligten außergewöhnlich, für den Leser an Banalität aber kaum zu übertreffen sind. Schließlich kommt nach mehrmaligem Läuten an der Tür, für das niemand verantwortlich zu sein scheint, der Feuerwehrhauptmann. Dieser fragt die Familie, ob es nicht zufällig ein Feuer in der Wohnung gebe, was erstere verneint. Anschließend folgen mehrere Anekdoten der Gesellschaft, die vor Widersprüchlichkeiten nur so strotzen. Als die Haushälterin dann auch eine Anekdote erzählen will, reagieren die Anwesenden mit Empörung; während diese ein Gedicht mit dem Titel „Le Feu“ aufsagt, wird sie von den Smiths aus dem Raum geschoben. Kurze Zeit später verlässt der Feuerwehrmann das Haus, weil er weiß, dass in ein paar Stunden ein Feuer am anderen Ende der Stadt zu löschen sein wird. Es folgen absurde Gespräche der Anwesenden bis hin zu lallenden Wortverkettungen, bis am Ende die Familie Martin – wie zu Beginn des Stückes das Ehepaar Smith – nun an deren Platz sitzt und alles von Neuem beginnt.

Bei genauerer Betrachtung des Stückes scheint die Handlung der eines Traumes sehr ähnlich zu sein. Ein wichtiger Aspekt des Traumes ist, dass die Sachverhalte nicht logisch mit einander in Beziehung stehen müssen, die Grenzen der Realität werden in der Regel überschritten. Eines der wohl eindringlichsten Beispiele für die fehlende Logik ist die Entkoppelung der Handlung mit der Zeit. Der eigentliche Traum dauert meist nur einige wenige Sekunden, erscheint dem Träumer aber viel länger und nimmt Züge einer Geschichte an. Ebenso verhält es sich mit der Zeit in „La Cantatrice chauve“, für die Leserin und den Leser ersichtlich durch die „Uhr, die aus Widerspruchsgeist immer eine grundfalsche Zeit angibt“ (Esslin 2006, S. 109): *„La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois [...] La pendule*

sonne cinq fois. Un long temps. [...] Court silence. La pendule sonne deux fois.“ (Ionesco 1991, S. 12f.).

Ein weiteres Merkmal des Traums kann ebenfalls an anderer Stelle beobachtet werden, nämlich bei der Unterhaltung der Eheleute Smith über Bobby Watson. Dabei verlieren die Familienmitglieder der Watsons, die – egal ob männlich oder weiblich – alle seit Generationen den Namen Bobby tragen, vollkommen ihre Identität. Die sprachliche Benennung reicht nicht mehr aus, um die einzelnen Personen voneinander unterscheiden zu können; oder anders gesagt: die Watsons verschmelzen zu einer Person. Diese Verschmelzung ist nach Freud ebenfalls eine Leistung der so genannten Traumarbeit. Diese zeichnet sich durch vier Operationen aus: die Verdichtung, die Symbolik, die plastische Wortdarstellung und die Verschiebung (vgl. Freud 2007, S. 163ff.). Bei der Verdichtung verschmelzen Personen oder ihre Eigenschaften miteinander. Dass dies absurderweise nicht nur den Namen der beiden betrifft, wird beispielsweise an folgender Stelle deutlich, als Madame Smith sagt: „Non, c’est à sa femme que je pense. Elle s’appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l’un de l’autre quand on les voyait ensemble.“ (Ionesco 1991, S. 11). Wenn es auch Ionescos Bestreben ist, die Unzulänglichkeit der Sprache als Kommunikationsmittel darzustellen, so liegt der Witz in dieser Szene eher im Bruch mit der Logik, da Menschen, die zwar denselben Namen tragen können, sich von einander dennoch durch physische Merkmale unterscheiden.

An einer anderen Stelle im Stück zeigt Eugène Ionesco viel deutlicher die Beschränktheit der Sprache als Kommunikationsmittel auf, nämlich als der Feuerwehrmann kommt und genau das Gegenteil von dem tut, was er ankündigt: „Excusez-moi, mais je ne peux pas rester longtemps. Je veux bien enlever mon casque, mais je n’ai pas le temps de m’asseoir. (*Il s’assoit, sans enlever son casque.*)“ (Ionesco 1991, S. 29). Ionesco schreibt 1962 in „Notes et contre-notes“, übersetzt 1964: „Die Sprache zu erneuern, heißt: die Vorstellung von der Welt, das Weltbild erneuern. Revolution bedeutet: die Denkformen des Menschen zu ändern“ (Ionesco 1964, S. 85). Spannend ist an dieser Stelle vielleicht auch, dass diese Idee von einer neuen, revolutionären, ja „utopischen Sprache“ auch andere Dichter und Schriftsteller verfolgten, wie beispielsweise Ingeborg Bachmann, die bei der ersten ihrer Frankfurter Vorlesungen 1959 mit ihrem berühmten Zitat „Eine neue Sprache

muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt“ (Bachmann 1989, S. 16) im Grunde genommen dasselbe aussagt.

Abgesehen von der Verdichtung zu einer/einem Bobby Watson, kann auch die Verschiebung als wesentliches Element der Traumarbeit ausgemacht werden. Es ist gerade der Titel des Stücks, der scheinbar der Traumarbeit in Form der Verschiebung zum Opfer gefallen ist. Die Verschiebung, die durch die Traumzensur verursacht wird, verschiebt – wie der Name schon sagt – Akzente von einem Element auf ein anderes oder löscht gewisse Aspekte aus, d.h. sie werden wichtiger oder unwichtiger als die ihnen entsprechenden Tagesreste – in diesem Fall ist dies die Handlung des Stücks. Die kahle Sängerin ist nämlich nicht, wie der Titel vermuten lässt, eine Hauptfigur dieses Theaterstücks, nein, sie tritt nicht einmal persönlich auf, sondern wird nur in einem einzigen Satz vom Feuerwehrmann beiläufig erwähnt: „À propos, et la cantatrice chauve?“ (Ionesco 1991, S. 38). Daraufhin bekommt er von Madame Smith folgende vollkommen absurde Antwort: „Elle se coiffe toujours de la même façon!“ (ebd. S. 38). Davor und danach ist von ihr nie die Rede; im Hinblick auf den Titel bedeutet das also, dass der Akzent auf eine vollkommen irrelevante Figur im Stück verschoben wurde bzw. dass die kahle Sängerin, obwohl sie im wahrsten Sinne des Wortes keine Rolle spielt, zum titelgebenden Charakter wird.

Abgesehen von Verdichtung und Verschiebung spielt auch die Symbolik eine Rolle, die nun exemplarisch am Beispiel des Feuers erklärt werden soll. Nicht nur die Tatsache, dass ein Feuerwehrmann auftritt, der das nicht vorhandene Feuer bei der Familie Smith löschen möchte, sondern auch das Gedicht, das Mary, die Haushälterin, aufsagt, zeigt, dass dem Feuer als Symbol in „La Cantatrice chauve“ eine gewisse Bedeutung zukommt:

„MARY : Je vais vous réciter un poème [...] qui s'intitule *Le Feu* en l'honneur du Capitaine [Anm.: mit „Capitaine“ ist der capitaine des pompiers gemeint].
LE FEU [...] Les poissons prirent feu/L'eau prit feu/Le ciel prit feu/La cendre prit feu/La fumée prit feu/Le feu prit feu/Tout prit feu/Prit feu, prit feu. *Elle dit le poème poussée par les Smith hors de la pièce*“ (ebd. S. 37)

Bemerkenswert sind einerseits die in der Realität unlogischen/unmöglichen Oxymora, die hier dargestellt werden, andererseits auch die sich bedrohlich aufschaukelnde Klimax durch die Wiederholung des Wortes „feu“. Interessant an dieser Situation ist vor allem aber auch, dass Mary ihrem Wunsch, das Gedicht

vorzutragen, nachgibt, was zu einem Konflikt mit den Hausherrn führt. Die Wertvorstellungen der Bourgeoisie verbieten es der Haushälterin nämlich, an deren Gesellschaft als gleichberechtigtes Mitglied teilzuhaben. Nach Monsieur Smith, „Elle n’a pas l’éducation nécessaire“ (Ionesco 1991, S. 36). Durch das Feuer, das zentrale Thema des Gedichts, wird der Konflikt zusätzlich auf einer symbolischen Ebene dargestellt. Dieses ist aus psychoanalytischer Sicht ein „Symbol lebensschaffender und lebenszerstörender Mächte [...]“, wird „mit dem Geschlechtsakt in Verbindung gebracht“ und gilt „meistens als männliches Element“ (Lurker 1991, S. 205f.). Der gegensätzliche Dualismus von lebensschaffenden und lebenszerstörenden Energien ist nirgendwo sonst so eindeutig gegeben wie in Freuds Strukturtheorie, in der im Es des psychischen Apparats der Lebens- oder Sexualtrieb (Eros) sowie der Todes- oder Selbsterhaltungstrieb (Thanatos) situiert sind. Dass das Feuer meistens als männliches Element gesehen wird, liegt daran, dass dem Männlichen im Allgemeinen Aggression und Zerstörungsgewalt zugeschrieben werden. Durch das Feuer, das in sich nun zwei ebenso starke Gegensätze (Leben und Tod sowie Liebe und Aggression) wie die gesellschaftlichen Positionen der Hausherrn und des Dienstmädchens in sich birgt, wird der konfliktbehaftete Widerspruch zwischen Wünschen und Normen einmal mehr hervorgehoben.

Auch die Tatsache, dass das Stück ähnlich endet, wie es beginnt, also die Wiederholung der Handlung, erinnert an wiederkehrende Träume. In der Realität passiert es ja eher selten, dass sich Situationen fast identisch noch einmal ereignen.

Ebenso tauchen andere bedeutende Konzepte der Psychoanalyse auf, wie beispielsweise die Theorie der Verdrängung, bei der unerwünschte „Inhalte (Gefühle, Affekte oder Triebregungen), die mit unseren kulturellen Normen und Werten und unserem Gewissen unvereinbar erscheinen, [...] aus dem Bewusstsein verdrängt“ (Konecny/Leitner 2005, S. 192), d.h. unbewusst gemacht werden. Besonders deutlich wird dies in der Situation, als sich die Eheleute Martin bei den Smiths wiedererkennen, da sie scheinbar vergessen bzw. verdrängt haben, dass sie mit einander verheiratet sind:

„MONSIEUR MARTIN : Comme c’est bizarre, curieux, étrange! alors, madame, nous habitons dans la même chambre et nous dormons dans le même lit, chère madame. C’est peut-être là que nous nous sommes rencontrés!
MADAME MARTIN : Comme c’est curieux et quelle coïncidence! C’est bien possible que nous nous y soyons rencontrés, et peut-être même la nuit dernière. Mais je ne

m'en souviens pas, cher monsieur!“ (Ionesco 1991, S. 19).

Möglich wäre etwa, dass durch unausgesprochene, verpönte Wünsche die beiden ihre Beziehung verdrängt haben, was folgende Aussage von Monsieur Martin vermuten lässt: „Oublions, *darling*, tout ce qui ne s'est pas passé entre nous et, maintenant que nous nous sommes retrouvés, tâchons de ne plus nous perdre et vivons comme avant.“ (ebd. S. 21).

Es ist fast unmöglich, nicht auch eine Beziehung zum Surrealismus an dieser Stelle zu bemerken, der nicht nur dem Zufall, sondern auch der Begegnung eine zentrale Bedeutung für unser Leben beimisst. Die Martins scheinen sich absurderweise zufällig wiederzuerkennen und zwar durch die ebenso zufällig anmutende Verkettung von Begegnungen (in ihrem Bett, im Zug, bei den Smiths etc.). Ziel des Surrealismus, der das Theater des Absurden maßgeblich beeinflusst hat, war es auch, unwirkliche und traumähnliche Zustände aus dem Unbewussten auszumachen und die von der Logik gesetzten Grenzen zu sprengen, um so die Realität durch das Absurde und das Fantastische zu erweitern (vgl. List 1982, S. 482). Eugène Ionesco hatte eine „Vorliebe für das Fiktive, er war sogar davon überzeugt, daß die Wahrheit des Fiktiven der Wahrheit des Realen überlegen wäre“ (Esslin 2006, S. 104). Diese Ideen Ionescos unterstreichen einmal mehr, dass die unlogische Szenerie der „zufälligen“ Begegnung der Martins, die Verdichtung der Bobby Watsons zu einer Person und das unwirkliche Zeitgefüge nicht nur absurd und sogar surreal sind, sondern auch Traumcharakter haben.

Auch an anderen Stellen im Stück wird deutlich, dass die Wahrheit des Fiktiven, die unlogischen Zusammenhänge der Vorstellung über den realen Gegebenheiten stehen; so auch, als der Feuerwehrmann kommt. Mehrmals läutet es an der Tür und die Anwesenden stellen Thesen auf, wie das Läuten an der Tür mit der Präsenz eines Menschen, der läutet, zusammenhängen muss. Es stellt sich heraus, dass der Feuerwehrmann nicht immer geläutet hat, dass er aber eine Dreiviertelstunde vor der Tür gewartet, diese beobachtet, aber auch niemanden läuten gesehen hat (vgl. Ionesco 1991, S. 27f.).

Spannend ist auch ein anderer Gedanke im Zusammenhang mit der Psychoanalyse, wenn man sich die Entstehung von „La Cantatrice chauve“ ansieht. Claude Abastado schreibt beispielsweise, dass es die Analyse der Dialoge erlaubt, „les phrases d'un manuel de conversation anglaise“ (Abastado 1971, S. 60) zu finden. Sogar einzelne

Wortfelder der Lektionen sowie Grammatikkapitel lassen sich ausmachen:

„«la nourriture», «la maison», «les liens de parenté» [...] «l'heure», «les voyages». On devine aussi les exercices de grammaire sur la négation et l'affirmation, sur les degrés du comparatif et le superlatif“ (ebd. S. 60).

Nach Martin Esslin ist dies auf die Erfahrungen Eugène Ionescos mit einem Lehrbuch, das er sich 1948 gekauft hatte, um Englisch zu lernen, zurückzuführen. Beim Lernen fielen ihm die Absurditäten der Dialoge in diesem Buch auf, bei denen sich die Gesprächspartner vollkommen logische Sachverhalte bzw. solche, die sie schon wussten, gegenseitig erklärten (vgl. Esslin 2006, S. 105). Dies hat ihn dann in weiterer Folge zu seinem Stück „La Cantatrice chauve“ inspiriert, in dem die Eheleute Smith und Martin als eben solche Gesprächspartner wie in diesem Lehrbuch verstanden werden können. Es geht also mehr oder weniger um das Erlernen einer Sprache, in diesem Falle des Englischen, realisiert in den Gesprächen der Smiths und der Martins. In diesem Zusammenhang scheinen auch die Erkenntnisse des Psychoanalytikers Jacques Lacan interessant, der Folgendes feststellte: „Das Unbewusste ist wie eine Sprache strukturiert“ (Lacan 1996, S. 26). Dabei geht es ihm in erster Linie um einen strukturalistischen Zugang zur Linguistik, ausgehend von den Überlegungen Ferdinand de Saussures. Lacan ist vor allem am Symbolgehalt der Sprache interessiert, wie Signifikant und Signifikat in Beziehung stehen und welchen Zusammenhang es mit dem Unbewussten gibt. Er sieht beispielsweise eine Parallele zwischen Freuds Traumdeutung und der Aneinanderreihung der Signifikanten in einem Satz; die Zeichen selbst haben keine Bedeutung, erst dadurch, dass sich neben ihnen weitere Zeichen anordnen, bekommt der Satz einen semantischen Gehalt.

Lacan „sieht in der metonymischen Wort-für-Wort-Verknüpfung die grundlegende Möglichkeit des Subjekts, in der Sprache etwas ganz anderes zu sagen als das, was scheinbar zu Gebote steht. In jenem Gleiten der Bedeutung, das die Metonymie zeigt, erkennt er den Mechanismus der *Verschiebung* [...]. Ein Wort für ein anderes: das ist die Formel für die Metapher, deren Bedeutung daraus erwächst, daß sie einen Signifikanten durch einen anderen ersetzt. In dieser Struktur der Überlagerung von Signifikanten sieht Lacan die Freudsche [sic!] *Verdichtung* am Werk“ (Pagel 2007, S. 46).

Unter diesem Aspekt ist es auch möglich, die Figuren in „La Cantatrice chauve“, die scheinbar mit ihren Dialogen englische Sprachübungen exerzieren, als Lerner der Sprache des Unbewussten zu verstehen; die Unterhaltung über Bobby Watson kann auch sprachlich als Verdichtung gesehen werden, „Bobby Watson“ steht

metaphorisch für etwas anderes, eine andere Person, deren Namen ausgetauscht wurde. Und die einzige Figur, die diese Sprache vorgibt zu verstehen, ist Mary, die Haushälterin, die die bizarre Kennenlernkonversation der Martins auflöst und von sich selbst nachher sagt: „Mon vrai nom est Sherlock Holmes“ (Ionesco 1991, S. 20). Damit scheint sie in der Rolle eines Detektivs zu sein, der das, was den Martins unbewusst ist, aufdeckt.

Interessant ist auch ein kurzer Dialog des Ehepaares Martin im Hinblick auf ein anderes wesentliches Konzept Jacques Lacans, nämlich das des Spiegelstadiums, 1936 bzw. 1949 publiziert (vgl. Ruhs 2010, S. 25). Madame Martin sagt zu ihrem Mann: „Ce matin, quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu“ und dieser antwortet: „C'est parce que je n'étais pas encore là...“ (Ionesco 1991, S. 37). Mit dem Spiegelstadium meint Lacan eine Phase in der frühen Entwicklung des Kindes, in der sich dieses zum ersten Mal im Spiegel erkennt. Diese Metapher steht stellvertretend auch für andere Sinneseindrücke, die zu einer Herausbildung eines Selbstbewusstseins führen (u.a. beispielsweise bei blind geborenen Kindern akustische und taktile Reize etc.). Das Kind sieht im Spiegel das Abbild seiner selbst und identifiziert sich mit diesem, obwohl es selbst in diesem Stadium noch keine Einheit seines Körpers fühlt. Das Spiegelbild ist sozusagen ein Ideal des Ichs, etwas Erstrebenswertes, das mit Wünschen besetzt und geliebt wird – in Anlehnung an Narziss in Ovids Metamorphosen wird dieser Vorgang auch im Zusammenhang mit der narzisstischen Liebe, der Selbstliebe oder, wie Freud es auch nennt, dem Autoerotismus, gesehen. Dieses Ideal-Ich, das sich durch die Spiegelerfahrung herausbildet, nennt Lacan „moi“, jenes, das das wirkliche Subjekt ist, das „je“. Das „moi“ ist gleichzeitig der andere, der spricht und von dem so oft bei Lacan die Rede ist, nämlich die Stimme aus dem Unbewussten (vgl. Ruhs 2010, S. 25ff.). Wesentlich ist auch hier die Beziehung zur Sprache: Das vorgestellte Ideal-Ich hat die Qualität des Imaginären, das vom Kind perzipierte Bild im Spiegel ist das Symbol, das für das Imaginäre steht, und das Kind, das vor dem Spiegel steht und nicht das Bild selbst ist, ist die reale Komponente. Hier zeigt sich deutlich der Bezug zum pierceschen Modell, bei dem symbolische Sprachzeichen das vorgestellte Ideal-Bild eines realen Repräsentanten darstellen. Dieser Sachverhalt kann auch durchaus herangezogen werden, um beispielsweise das berühmte Bild des Surrealisten René Magritte besser zu verstehen, bei dem er unter das Bild einer Pfeife schreibt: „Ceci n'est pas une pipe“ – es ist eben nur das Bild einer Pfeife, ein Symbol für einen realen

Repräsentanten, das in unserem Kopf das Konzept einer Pfeife erscheinen lässt.

Wenn sich Monsieur Martin, um nun zu „La Cantatrice chauve“ zurückzukehren, nicht im Spiegel gesehen hat, bedeutet dies also, dass in diesem Moment eine wesentliche Komponente gefehlt hat, nämlich jene des Ideal-Ichs. Vor allem, wenn er sagt, „C'est parce que je n'étais pas encore là“, kann man daraus schließen, dass er in eine frühkindliche Entwicklungsphase zurückfällt, die vor dem Spiegelstadium, d.h. vor dem „6. Lebensmonat“ (ebd. S. 25) liegt, und in der eine (sinnvolle) Sprache noch lange nicht ausgebildet ist. Diese Regression, also der psychische Rückfall auf frühere Entwicklungsstadien, zeigt sich wenig später im Stück, in Form von unlogischen Nonsense-Äußerungen von Monsieur Martin – ein wesentliches Charakteristikum des Theaters des Absurden – wie zum Beispiel folgende: „Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades [...]“ (Ionesco 1991, S. 40).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass schon im ersten Stück Ionescos wesentliche Konzepte der Psychoanalyse erkennbar sind und dargestellt werden.

3.2 La Leçon

„La Leçon“ (Die Unterrichtsstunde) ist Eugène Ionescos zweites Theaterstück und wurde 1951 zum ersten Mal aufgeführt.

Im Gegensatz zu „La Cantatrice chauve“ geht es in diesem Stück tatsächlich um eine Unterrichtsstunde, wenn auch um keine alltägliche. Es läutet an der Tür, die Haushälterin Marie öffnet, und die neue Schülerin betritt das Haus des Professors. Nach einer ersten Vorstellung und etwas Smalltalk, der sprachlich ein sehr höfliches und distanziertes Verhältnis zwischen Lehrendem und Lernender erkennen lässt, beschließt der Professor, seine Schülerin zu prüfen, um sich ein Bild von ihr machen und Lernziele abstecken zu können. Die 18-jährige Maturantin, die sich für ein Doktorat einschreiben will und scheinbar hochbegabt ist, glänzt durch einfachste Additionen, kann aber auch nach mehrmaligem Erklären keine Zahlen subtrahieren. Obwohl sie von sich selbst sagt, nur bis 16 zählen zu können, rechnet sie extrem lange Multiplikationen aus – sie hatte zuvor sämtliche Multiplikationen und deren Ergebnisse auswendig gelernt. Nach zwischenzeitlichen Störungen durch die Haushälterin gehen Lehrer und Schülerin zu einer Übung aus vergleichender

Linguistik über, in der reale und erfundene Sprachen auftauchen, die aber von einander nicht unterschieden werden können, da sie zur Gänze identisch geschrieben und gesprochen werden. Das zuerst höflich-distanzierte Verhältnis der beiden Beteiligten wandelt sich zunehmend zu einem vom Professor dominierten, und die Schülerin bekommt Zahnschmerzen, was keinerlei Berücksichtigung findet. Zum Schluss soll die Schülerin die Aussprache des Wortes „couteau“ in allen Sprachen lernen, bevor sie vom Professor mit einem solchen getötet wird. Der Leichnam wird vom Lehrer und seiner Haushälterin, die ihn für seine Tat tadelt und der dieser sichtlich hörig ist, aus dem Haus getragen, bevor die nächste – an diesem Tag schon die 41. – Schülerin vor der Tür steht und das Spiel von Neuem beginnt.

Schon am Anfang des Stückes erkennt die Leserin/der Leser, dass es sich um keine herkömmliche Unterrichtsstunde handelt, denn die Schülerin scheint gleichzeitig hochbegabt und stohdumm zu sein. Sie kann hervorragend addieren und multiplizieren, allerdings nicht subtrahieren: „L'ÉLÈVE : Quatre moins trois?... Quatre moins trois? [...] Ça fait... sept?“ (Ionesco 1991, S. 52) – aber warum kann sie gerade das nicht? Wird diese Frage nun einer psychoanalytischen Betrachtung unterzogen, wäre es möglich, eine Beziehung zu Verlusten im Allgemeinen zu sehen, da gerade die so genannten vier Katastrophen der Kindheit, nämlich Objektverlust, Liebesverlust, (körperliche) Bestrafung/Vergeltung (Kastration) und Selbstbestrafung durch das Über-Ich (vgl. Schuster/Springer-Kremser 1998, S. 37) den Grundstein für unser Angstepfinden legen. Die infolge verdrängter verlustassoziierter Ereignisse aufgetretene unbewusste Abneigung gegenüber der Subtraktion, bei der ebenfalls Zahlen kleiner werden, wodurch man einen Verlust erleidet, könnte nach dieser Theorie die Schwäche der Schülerin erklären. Verstärkt wird diese Annahme durch die Auffassung des Professors bezüglich der Arithmetik: „C'est une science assez nouvelle, une science moderne [...] C'est aussi une thérapeutique“ (Ionesco 1991, S. 50). So kann die Auseinandersetzung mit den Zahlen tatsächlich als eine Art Therapie in Form einer in-sensu-Exposition des angstausslösenden Objekts betrachtet werden. Durch die Beschäftigung mit der Subtraktion im Rahmen der Unterrichtsstunde können unbewusste Ängste bewusst gemacht und neurotische Charakterzüge geheilt werden.

Martin Esslin bringt allerdings das Grundthema des Stückes auf den Punkt: es ist der Aspekt „des sexuellen Charakters jeder Machtausübung und des Zusammenhangs

von Sprache und Macht als [...] Grundlage aller menschlichen Bindungen“ (Esslin 2006, S. 113). Das Verhältnis zwischen Professor und Schülerin verändert sich im Laufe des Stücks deutlich: Während zu Beginn Höflichkeitsfloskeln dominieren, die per se keinen Inhalt, sondern die Funktion haben, das Verhältnis der Personen zueinander zu definieren und eigentlich die Stabilität einer reibungslosen Kommunikation gewährleisten sollen, wird die Sprache gegen Ende ein Machtinstrument, das die Schülerin unterdrückt. Die höflichen Leerformeln machen die Sprache an sich lächerlich und werten sie im Sinne des Theaters des Absurden durch ihre überzeichnete Darstellung ab. So sagt beispielsweise der Professor, als er die Schülerin zu Beginn empfängt: „C’est bien, mademoiselle. Merci, mais il ne fallait pas vous presser. Je ne sais comment m’excuser de vous avoir fait attendre... Je finissais justement... n’est-ce pas, de... Je m’excuse... Vous m’excuserez“ (Ionesco 1991, S. 47). Aus psychoanalytischer Sicht haben diese Sätze nicht nur eine expressive/emotive Funktion, sie sind gleichzeitig Ausdruck unserer Wertvorstellungen, wie man mit einander umzugehen hat, die der psychischen Instanz des Über-Ichs zugeschrieben werden.

Als jedoch die Schülerin Zahnschmerzen bekommt, kippt die Situation: „L’ELÈVE : J’ai mal au dents, monsieur. LE PROFESSEUR : Ça n’a pas d’importance. Nous n’allons pas nous arrêter pour si peu de chose. Continuons...“ (ebd. S. 61). Auch anhand anderer sprachlicher Merkmale wird der Wechsel des Registers klar erkennbar, etwa durch die Verwendung des Du-Wortes oder durch den Gebrauch von abwertendem Vokabular mit sexueller Konnotation: „Vous me comprenez? [...] Pas d’insolence, mignonne, ou gare à toi“ (ebd. S. 68). Es zeigt sich durch diesen Sachverhalt ganz deutlich, wie sich der eigentliche Charakter des Professors vom anfänglich dargestellten unterscheidet: seine Triebe, Wünsche und Bedürfnisse aus dem Es treten zu Tage, die Werte, wie man mit anderen Menschen umgehen soll, werden unwichtig – Wertvorstellungen und Triebregungen kommen in einen Konflikt.

„In der Psychoanalyse stellt jede Symptombildung den Versuch einer Kompromißbildung zwischen den verschiedenen psychisch gerade wirksamen Kräften dar. [...] Das Symptom ist **Anzeichen und Ersatz einer unterbliebenen Triebbefriedigung**“ und **„Ausdruck des gegen diesen Triebanspruch sich wehrenden Ichs“** (Schuster/Springer-Kremser 1998, S. 34).

Das Ich versucht dann mit den so genannten Abwehrmechanismen, wie etwa der Verdrängung, diesen Konflikt zu lösen; gelingt dies nicht, entsteht eine psychische

Störung. In diesem Fall werden sadistische Persönlichkeitszüge des Professors durch das Zurücktreten des Über-Ichs deutlich:

„LE PROFESSEUR, *tue l'Élève d'un grand coup de couteau bien spectaculaire [...]* L'Élève est affalée sur la chaise; les jambes, très écartées, pendent des deux côtés de la chaise [...] LE PROFESSEUR, *essoufflé, bredouille* : Salope... C'est bien fait... Ça me fait du bien... Ah ! Ah ! je suis fatigué... j'ai de la peine à respirer... Aah!“ (Ionesco 1991, S. 72).

Das Stück gipfelt in der Vergewaltigung und anschließenden Ermordung der Schülerin, der stärkste und zugleich erschütterndste Ausdruck von Unterdrückung, Erniedrigung und Machtmissbrauch überhaupt. „Die sexuelle Nebenbedeutung des Höhepunktes wird ganz deutlich herausgestellt“ und durch die „rhythmische Wiederholung des Schlüsselwortes *«couteau»* durch den Mörder und sein Opfer unmißverständlich orgiastisch“ (Esslin 2006, S. 113). Der Professor hat sichtlich Spaß und Freude an seinem Verbrechen, wie das obige Zitat belegt – ein typisches Anzeichen sadistischer Regungen. „Sadismus ist eine sexuelle Perversion, bei der die sexuelle Befriedigung an das dem anderen zugefügte Leiden oder an dessen Demütigung gebunden ist [...] Der Sadismus besteht in Gewalttätigkeit, Machtbetätigung gegen eine andere Person als Objekt“ (Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 30). Claude Abastado fasst dies sehr treffend zusammen: „Toute transmission d'un savoir implique un rapport de domination, une puissance affirmée, une soumission consentie. La supériorité de celui qui enseigne s'accompagne d'un plaisir qui sublime sans doute des formes de sadisme“ (Abastado 1971, S. 70). „Sublimierung wird dann erreicht, wenn der Triebimpuls auf ein neues, nicht sexuelles Ziel und auf ein neues, nicht sexuelles Objekt abgelenkt werden kann“ (Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 52). Vielleicht kann man aus psychoanalytischer Sicht den Schluss ziehen, dass bei Lehrpersonen generell sadistische – so wie bei Schauspielern exhibitionistische oder bei Ärzten voyeuristische – Regungen durch die Ausübung des jeweiligen Berufs sublimiert werden, allerdings möchte ich an dieser Stelle festhalten, dass es mit großer Sicherheit auch andere Gründe für die entsprechende Berufswahl geben wird. Dennoch ist diese Betrachtung für das vorliegende Theaterstück eine durchaus interessante und entspricht in diesem Fall auch dem Verlauf der Handlung.

Dass diese aber bereits die 40. Schülerin und gleichzeitig das 40. Opfer des Professors an diesem Tag ist – „C'est la quarantième fois, aujourd'hui !“ (Ionesco

1991, S. 73) – zeigt nicht nur die Unmöglichkeit und Absurdität dieses Ereignisses, sondern belegt die Darstellung der psychischen Krankheit eines Wiederholungstäters.

Unterstrichen wird diese Verbindung von Sexualität und Gewalt durch die Tatwaffe, das Messer. Das männliche Geschlechtsorgan wird nämlich durch „spitze Waffen (Messer, Dolche, Lanzen)“ (Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 88) symbolisiert. Die Analogie des Eindringens des Professors in seine Schülerin mit dem Messer und gleichzeitig mit seinem Geschlechtsorgan im Zuge der Vergewaltigung, wird dadurch einmal mehr hervorgehoben.

Einer Betrachtung würdig ist allerdings auch die Anmerkung, die Ionesco bezüglich des Messers macht: „Il [Anm.: il = le professeur] *va vite vers le tiroir, y découvre un grand couteau invisible, ou réel, selon le goût du metteur en scène [...]*“ (Ionesco 1991, S. 70). Das Messer ist nämlich nicht der einzige Gegenstand, der unter Umständen nur imaginär im Stück vorkommt: „*On ne voit pas les allumettes, ni aucun des objets, d'ailleurs, dont il est question; le Professeur se lèvera de table, écrira sur un tableau inexistant avec une craie inexistante, etc.*“ (ebd. S. 54). Dass diese Gegenstände nur elliptisch in „La Leçon“ vorhanden sind, ist einerseits dadurch zu erklären, dass der Zuseher und die Zuseherin diese problemlos ergänzen können, da jeder Theaterbesucher die angedeutete und für die Verwendung des jeweiligen Objektes typische Gestik erraten kann. Andererseits wird dadurch die Dimension des Imaginären und Traumhaften erweitert, indem die nicht vorhandenen Gegenstände, wie etwa das Messer, reale Eigenschaften besitzen – das inexistente Messer tötet schließlich die Schülerin.

Allerdings zeigt sich nicht nur beim Professor, sondern auch bei der Schülerin ein Symptom:

„L'ÉLÈVE : J'ai mal aux dents.

LA BONNE : Vous voyez, ça commence, c'est le symptôme ! [...] Le symptôme final !
Le grand symptôme !“ (ebd., S. 70)

Die Zahnschmerzen deuten an, dass „die Schülerin die Fähigkeit zu sprechen verliert“ (Esslin 2006, S. 113). Dies wird auch an der Länge der Repliken deutlich; der Lehrer spricht sehr lange und die Schülerin nur sehr kurze Sätze, meist sagt sie nur „J'ai mal aux dents“ oder Ähnliches (vgl. Ionesco 1991 S. 61ff.). Allerdings bleibt es nicht alleine bei den Zahnschmerzen – diese scheinen nur ein oberflächliches, erstes

Anzeichen zu sein und so sagt die Schülerin gegen Ende der Unterrichtsstunde kurz bevor sie umgebracht wird: „Et puis j'ai mal aux dents, j'ai mal aux pieds, j'ai mal à la tête [...] J'ai mal aux oreilles, j'ai mal partout“ (ebd. S. 70f.). Die Unterdrückung und der Missbrauch durch den Professor hinterlassen bei seiner Schülerin psychische Schäden, die sich auch in Form körperlicher Symptome äußern. Bei diesem neurotischen Abwehrmechanismus des Ich, der Konversion genannt wird, „finden konflikthafte unbewußte Phantasien in körperlichen Veränderungen [...] szenisch und symbolisch ihren Ausdruck“ (Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 59), wodurch versucht wird, für die Seele bedrohliche Ängste, die mit diesem Konflikt verbunden sind, abzuwenden.

Der Verlust der Sprache kann selbstverständlich auch im übertragenen Sinne verstanden werden – sie verliert ihre Stimme, hat nichts mehr zu sagen, wird im wahrsten Sinne des Wortes entmündigt und durch das Mittel der Sprache vom überlegenen Professor unterdrückt. Es zählt nur, was er sagt; dies wird besonders deutlich an der Stelle, an der sie die Neo-Spanische Sprachfamilie näher untersuchen:

„LE PROFESSEUR: Mais < roses >, voyons.

L'ÉLÈVE: Ce n'est pas < roses >? Ah que j'ai mal aux dents...

LE PROFESSEUR: Mais non, mais non, puisque < roses > est la traduction en oriental du mot français < roses > en espagnol < roses >, vous saisissez? En sardanapali < roses >...” (Ionesco 1991, S. 66).

„Es ist offensichtlich, daß der Professor nur deshalb in steigendem Maße an Macht gewinnt, weil er die Rolle des Sinngebers innehat, der willkürlich vorschreibt, welche Bedeutung die Worte haben sollen“ (Esslin 2006, S. 112). Dass die Sprache ein Instrument der Machtausübung darstellt, wird an dieser Stelle also einmal mehr hervorgehoben.

Auch die Beziehung des Professors zu seiner Haushälterin wird gegen Ende des Theaterstücks ersichtlich, als Marie den Mord bemerkt und ersteren für seine Tat zur Rechenschaft zieht: „Et c'est la quarantième fois, aujourd'hui !... Et tous les jours, c'est la même chose ! Tous les jours ! Vous n'avez pas honte, à votre âge... mais vous allez vous rendre malade ! Il ne vous restera plus d'élèves. Ça sera bien fait“ (Ionesco 1991, S. 73). Sie ist es also, die in Wahrheit Macht über den Professor hat – zumindest gegen Ende von „La Leçon“. „Elle est la conscience morale du Professeur, son sur-moi, en quelque sorte“ (Abastado 1971, S. 71). Claude Abastado verwendet

hier also sogar den Begriff des Über-Ichs für Marie. Wenn sie allerdings diese Rolle einnimmt und der Professor genau weiß, wie sie den Verbrechen gegenübersteht (es ist ja immerhin nicht das erste, sondern das 40. an diesem Tag), liegt die Vermutung nahe, dass er nicht nur sadistisch, sondern auch masochistisch veranlagt ist. Die Tatsache, dass er scheinbar immer wieder vergisst, wie seine Unterrichtsstunden ausgehen bzw. dass er an seinem Verhalten nichts ändert, wird durch den zyklischen Zusammenhang zwischen Anfang und Ende des Theaterstücks unterstrichen. Die Beteiligten scheinen in einer Spirale von Verdrängung und Leugnung gefangen zu sein, wodurch es ihnen nicht möglich ist, aus ihrem unglücklichen, absurden Leben auszubrechen.

Eine weitere Stelle in „La Leçon“, an der das Thema Macht, Machtergreifung und Unterdrückung erneut deutlich wird, ist das folgende Gespräch zwischen der Haushälterin und dem Professor:

„LA BONNE (*elle sort un brassard portant un signe, peut-être la [sic!] svastika nazie*) : Tenez, si vous avez peur, mettez ceci, vous n'aurez plus rien à craindre. (*Elle lui attache le brassard autour du bras.*)... C'est politique.
LE PROFESSEUR : Merci, ma petite Marie ; comme ça, je suis tranquille [...]“ (Ionesco 1991, S. 74).

Dass Ionesco hier auf den Nationalsozialismus als jenes totalitäre Regime, das den größten Massenmord in der Menschheitsgeschichte verübt hat, anspielt, verwundert nicht. Als „La Leçon“ uraufgeführt wurde, war der Zweite Weltkrieg erst sechs Jahre vorüber. Der obige Satz der Haushälterin ist zynisch und ernsthaft zugleich, denn auch die Nationalsozialisten setzten alles daran, den Menschen ihre Ängste in von Krisen gebeutelten Zeiten zu nehmen, indem mit Hilfe von psychologischen Propagandamaßnahmen die Realität in einem unvorstellbaren Ausmaß für die Bevölkerung verzerrt wurde. Hier wird auch auf das Zusammengehörigkeitsgefühl, das die Anhänger jeder totalitären Staatsorganisation bei den Bürgern erzeugen wollen, durch die Armbinde mit dem Zeichen, eventuell die Swastika der Nazis, hingewiesen. Im Grunde genommen kann das Gespräch des Professors mit der Haushälterin so gedeutet werden, dass das Verbrechen (die Vergewaltigung und der Mord, hervorgerufen durch Ängste und Aggressionen) durch das Tragen der Armbinde mit dem Symbol verhindert wird. Das bedeutet aber nichts anderes – wie auch im weiteren Verlauf des Theaterstücks ersichtlich – als dass damit die eigentlichen Probleme nur verdrängt werden, so wie es auch infolge der Verbrechen

des Nationalsozialismus als gesellschaftliches Phänomen beobachtbar ist. Die beteiligten Länder, insbesondere Österreich, sind noch heute damit beschäftigt, die damit verbundenen Altlasten aufzuarbeiten. „[P]our Ionesco, les mots et le discours ne sont pas la forme du savoir mais le véhicule des idéologies, l'instrument des tyrannies, la chaîne de toutes les servitudes“ (Abastado 1971, S. 71).

Interessant und sehr passend erscheint mir auch unter diesem Aspekt folgende Aussage Ingeborg Bachmanns über den Faschismus: „Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau“ (Bachmann 1991, S. 144). Dieser Satz hat für unser Beispiel nicht nur Gültigkeit für die Beziehung zwischen dem Professor und Marie, sondern auch zu jener mit seiner Schülerin, die ebenfalls von Machtmissbrauch, Unterdrückung und einem Mangel an Respekt gekennzeichnet ist.

„La Leçon“ ist unter diesem Gesichtspunkt ein Theaterstück, das das Spannungsverhältnis zwischen Trieben, Triebeaufschub, Verbrechen und Verdrängung als großes Problem des Menschen darstellt, der sich mit seiner von sinnlosen Gemeinplätzen entwerteten Sprache in der absurden Welt kaum noch mitzuteilen vermag – die drei Protagonisten sind das psychische Krankheitssymptom einer gescheiterten Gesellschaft.

3.3 Victimes du devoir

Das Theaterstück „Victimes du devoir“ entstand 1953.

Zu Beginn sitzen die Eheleute Choubert und Madeleine am Tisch und unterhalten sich über das moderne Theater, Hundekot und andere mehr oder weniger banale Themen. Plötzlich klopft es an der Tür; es ist ein Polizist, der eigentlich die Hausmeisterin sucht, um sich über den Vermieter von Choubert und Madeleine zu informieren. Obwohl er eigentlich keine Zeit hat, gibt er den höflichen Aufforderungen, doch bitte einzutreten, nach. Nachdem der Polizist und Choubert gemeinsame politische und literarische Vorlieben festgestellt haben, kippt die Situation. Der Polizist beginnt ein scharfes, autoritäres Verhör, bei dem er herausfinden möchte, was Choubert über seinen Vermieter Mallot weiß. Dafür muss dieser die Tiefen seines Unbewussten erkunden und in seiner Erinnerung nach Hinweisen auf ein mögliches Treffen mit Mallot suchen. Dabei kommt es zu Metamorphosen der beteiligten Protagonisten, Choubert wird in seine Kindheit

zurückversetzt, bei der Madeleine, seine Ehefrau, die Rolle der Mutter und der Polizist die Rolle des Vaters einnimmt. Danach wird Choubert Schauspieler auf einer kleinen Bühne, Madeleine und der Polizist werden zu Zuschauern. Immer wieder wird Choubert auf die Wichtigkeit seiner Mission, der Suche nach Mallot in seinem Unbewussten, hingewiesen. Zuletzt verwandelt sich Choubert in ein Kleinkind, das vom Polizisten bis zum Erbrechen mit Brot vollgestopft wird. Der gewaltsame Missbrauch nimmt erst ein Ende, als Nicolas d'Eu eintritt, vor dem der Polizist sichtlich Respekt hat. Nach einer kurzen Abhandlung über das neue Theater und eine neue Psychologie, nimmt Nicolas ein Messer und tötet den Polizisten, um anschließend dessen Platz einzunehmen und Choubert weiter gegen dessen Willen mit Brot zu füttern.

Dass in diesem Theaterstück Eugène Ionescos die Psychoanalyse eine äußerst bedeutende Rolle spielt, steht außer Zweifel: Martin Esslin sieht darin sogar „eine Gegenüberstellung der Psychoanalyse FREUDS mit der existentialistischen Ontologie und Psychologie SARTRES“ (Esslin 2006, S. 121), bei Gottfried Büttner ist von „psychoanalytischer Inquisition [...] durchgeführt vom Polizisten“ (Büttner 2001, S. 59) die Rede. „Der Polizist verwandelt sich in einen Psychoanalytiker“ (ebd. S. 121) und zwingt Choubert, sich auf die Suche nach seinem Vormieter in sein Unbewusstes zu begeben, obwohl dieser Mallot gar nicht gekannt hat. Dies zeigt sich beispielsweise an folgender Stelle:

„CHOUBERT : Tiens, vous étiez là, monsieur l'Inspecteur principal? Comment avez-vous fait pour entrer dans mes souvenirs?
LE POLICIER : Je t'ai suivi [...] tu n'as pas de mémoire, tu oublies tout [...] je vais te guérir, moi“ (Ionesco 1991, S. 237).

Besonders der Satz: „je vais te guérir, moi“ deutet auf die Psychoanalyse als medizinische Methode, psychisch Erkrankte zu heilen, hin, ebenso wie „entrer dans mes souvenirs“ für das Erschließen des Unbewussten und Verdrängten im Rahmen eines psychoanalytischen Settings steht. „*Choubert se laisse guider par les paroles du Policier et poursuit sa démarche somnambulique*“ (ebd. S. 216). Der Polizist nimmt hier die Rolle des Therapeuten ein, Choubert ist sein Patient. Die Anweisungen des Polizisten haben zudem große Ähnlichkeit mit beruhigenden Formeln, wie sie in der Hypnose ihre Anwendung finden und die der Entspannung sowie der Öffnung der Zugänge zum Unbewussten dienen. Dies wird beispielsweise an folgender Stelle in „Victimes du devoir“ deutlich: „LE POLICIER : Pense à Mallot,

écarquille les yeux. Cherche Mallot... [...] N'aie pas peur. Descends, débouche, tourne à droite, tourne à gauche“ (ebd. S. 216).

Dabei spricht der Patient durch die so genannte freie Assoziation alles aus, was ihm gerade in den Sinn kommt, wenn es auch zuerst unwichtig erscheinen mag. Der Psychoanalytiker begegnet diesen Assoziationen mit gleichschwebender Aufmerksamkeit und versucht dadurch, gegenseitige Beeinflussungen, die Übertragung und Gegenübertragung genannt werden, zu vermeiden (vgl. Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 128f.). Die freie Assoziation ist beispielsweise gut an der außerdem auch sprachlich sehr schön formulierten, folgenden Replik Chouberts erkennbar:

„L'hiver est venu brusquement. Notre route est déserte. Où sont-ils les autres? Dans les tombeaux, au bord de la route. Je veux notre joie, nous avons été volés, nous avons été dépouillés. Hélas ! hélas, retrouverons-nous la lumière bleue [...]“ (Ionesco 1991, S. 217).

In der Hypnose, die Choubert erlebt, tauchen verschiedene Merkmale des Traums, wie etwa die Verdichtung, die plastische Wortdarstellung und die Symbolik auf. Die plastische Wortdarstellung zeigt sich etwa im Rahmen einer mise en abîme, als Choubert selbst zu einem Schauspieler und Madeleine und der Polizist zu Zuschauern werden – ein Theaterstück im Theaterstück sozusagen. Es manifestiert sich „die Enthüllung von Chouberts Seele im Erscheinen des Protagonisten auf einer kleinen Bühne – tiefenpsychologische Verwendung der alten Möglichkeit des Spiels im Spiel“ (Seipel 1963, S. 329):

„*Le Policier et Madeleine vont s'installer [...] il [Anm.: il = Choubert] réapparaîtra, à un bout opposé du plateau, sur une estrade ou une petite scène.*

LE POLICIER, à Madeleine : Asseyez-vous. Installons-nous. Ça va commencer. Il se donne en spectacle, tous les soirs.

MADELEINE : Vous avez bien fait de retenir des places.“ (Ionesco 1991, S. 226).

Chouberts Vorstellung ist eine Fortsetzung der vorangegangenen freien Assoziation. Zudem kann diese Szene als anschauliches Beispiel für die Analogie zwischen Traum und Theateraufführung gesehen werden.

Interessant ist beispielsweise, dass das Symbol des Wassers mehrmals vorkommt, unter anderem als der Polizist versucht, die Tiefe des Unbewussten zu beschreiben, in die Choubert bereits vorgedrungen sein müsste: „Il n'est même pas à mille mètres sous les mers“ (ebd. S. 218). Auch der folgende Vergleich hat eine ähnliche

Bedeutung: „// [Anm.: il = Choubert] *avance avec peine, les yeux fermés, comme au fond de l'eau*“ (ebd. S. 219). Betrachtet man dieses Element nun unter einem psychoanalytischen Gesichtspunkt, wird schnell klar, dass in der Tiefenpsychologie „das dunkle, unergründliche W[asser] Symbol des Unbewußten“ (Lurker 1991, S. 817) ist.

Es tauchen noch viele andere Symbole auf, von denen zumindest noch das Gebirge und die Besteigung eines Bergs zu nennen sind: „CHOUBERT : Le terrain est plat. Ça monte doucement. Je fais des pas. Je suis au pied de la montagne. [...] Ça y est, ça y est. J'y suis. La plate-forme !“ (Ionesco 1991, S. 232f.). Der Berg könnte durchaus ein männliches Geschlechtsorgan repräsentieren, da dieser ihm „in der Form ähnlich, also lang und hochragend“ (Freud 2007, S. 147) ist. Dies ist aber nicht alles, auch der anschließende Flug Chouberts stützt diese Behauptung aus psychoanalytischer Sicht: „CHOUBERT : Je peux voler. [...] Je suis lumière ! Je vole !“ (Ionesco 1991, S. 236). Freud sagt dazu zu seinen Studenten:

„Er [Anm.: Er = der Traum] macht das Geschlechtsglied zum Wesentlichen der ganzen Person und läßt diese selbst *fliegen*. Lassen Sie sich's nicht nahegehen, daß die oft so schönen Flugträume, die wir alle kennen, als Träume von allgemeiner sexueller Erregung, als Erektionsträume gedeutet werden müssen“ (Freud 2007, S. 148).

Die Erreichung des Berggipfels, des Höhepunktes des Berges, fällt in diesem Fall also gleichzeitig mit der Erreichung des sexuellen Höhepunkts zusammen. Im ersten Moment scheint diese Deutung nicht mit der übrigen Handlung des Stückes zusammenzupassen, dieser scheinbare Widerspruch löst sich aber auf, wenn eine andere Szene betrachtet wird, nämlich jene, in der sich die Protagonisten in eine Familie verwandeln: Choubert wird zum Kind, der Polizist zum Vater und seine Ehefrau Madeleine nimmt die Gestalt seiner Mutter an. Diese Situation „ruft seine Erinnerung an die Kindheit, ruft die verdrängten Erlebnisse und Wünsche wieder hervor“ (Daus 1977, S. 48):

„CHOUBERT : J'ai huit ans, c'est le soir. Ma mère me tient par la main, c'est la rue Blomet après le bombardement. Nous longeons des ruines. J'ai peur. [...] Il fait tellement sombre que je ne vois plus ma mère. Sa main s'est fondue. [...] Elle dit tristement, tristement: < Tu auras à verser beaucoup de larmes, je vais te quitter, mon enfant, mon poussin...>

MADELEINE, *avec beaucoup de tendresse dans la voix* : Mon enfant, mon poussin... [...] Quand tu le [Anm.: le = ton père] verras, obéis-lui, embrasse-le, pardonne-lui.“ (Ionesco 1991, S. 221f.).

In dieser Szene verschmelzen die Figuren im Sinne der Verdichtung miteinander, nämlich Madeleine mit seiner Mutter, was sich auch sprachlich durch die Verwendung derselben Sätze („Mon enfant, mon poussin“) ausdrückt, der Polizist mit dem Vater und Choubert mit seinem kindlichen Ich. Inhaltlich zeigt sich die große Angst sowohl vor dem Verlust der Mutter als auch vor dem Verlust der Liebe. Dass es gerade seine Ehefrau ist, die sich in seine Mutter verwandelt, lässt aus psychoanalytischer Sicht bereits einen Zusammenhang mit dem so genannten Ödipus-Komplex vermuten. Noch eindeutiger wird dies, als der Polizist, ein autoritärer Staatsbeamter, der für die Einhaltung der Gesetze und damit auch für das korrekte Verhalten der Bürger verantwortlich ist, zur Vaterfigur mutiert. Dadurch wird die Triangulierung, die Dreierbeziehung zwischen Mutter, Vater und Kind, im Ödipuskomplex vollständig erkennbar:

„CHOUBERT : [...] (*Choubert s'adresse au Policier :*) Père, nous ne nous sommes jamais compris... Peux-tu encore m'entendre? Je t'obéirai, pardonne-nous, nous t'avons pardonné... Montre ton visage ! (*Le Policier ne bouge pas.*) Tu étais dur [...] Il ne veut pas me regarder... Il ne veut pas me parler... [...] VOIX DU POLICIER : Mais, en même temps, une joie débordante m'envahissait, car tu existais, mon cher enfant, toi, tremblante étoile dans un océan de ténèbres [...]“ (ebd. S. 222ff.)

Der Vater schüttet seinem Sohn hier sein Herz aus und zeigt ihm, wie sehr er ihn liebt, Choubert hört dies allerdings nicht und glaubt, sein Vater spricht nicht mit ihm, sieht ihn nicht einmal an. Vor den Augen der Zuschauerin und des Zuschauers spielt sich hier die unglaubliche Enttäuschung des Kindes ab, die im Zuge des Ödipus-Komplexes stattfindet. Dieser ist metaphorisch dadurch gekennzeichnet, dass der Knabe aus Angst davor, seinen Penis zu verlieren (Kastrationsangst), weil er unbewusst mit seiner Mutter sexuellen Kontakt haben möchte, alle Gebote und Verbote des übermächtigen Aggressors, also des Vaters, introjiziert und sich mit diesen identifiziert – dies ist die Geburtsstunde des Über-Ich (vgl. Schuster/Springer-Kremser, 1997 113ff). Diese Elemente sind in obiger Szene eindeutig zu finden: Choubert liebt seine Mutter und hat Angst, sie zu verlieren, mit dem Vater ist er zerstritten, vor ihm hat er Angst (die Kastrationsangst ist auch nur eine Form der Verlustangst) und um diese zu überwinden, bietet er ihm an, ihm zu gehorchen („Je t'obéirai“), so wie es ihm die Mutter befohlen hat („obéis-lui“), und damit seine Ideale und Wertvorstellungen zu akzeptieren. So könnte es ihm gelingen, den Vater ruhig zu stimmen, den Konflikt beizulegen und dadurch die Angst vor dem „übermächtigen

Aggressor“ zu verlieren. In diesem Zusammenhang werden nun auch die Repräsentanten für das männliche Glied sowie der Flugtraum und seine sexuelle Konnotation besser verständlich. Sie unterstreichen den großen Konflikt Chouberts mit seinen Eltern, die Darstellung des Ödipuskomplexes.

In diesem Zusammenhang interessant sind noch weitere Passagen in „Victimes du devoir“, denn Sigmund Freud behauptet: „Es ist unzweifelhaft, daß man in dem Ödipuskomplex eine der wichtigsten Quellen des Schuldbewußtseins sehen darf, von dem die Neurotiker so oft gepeinigt werden“ (Freud 2007, S 317). Beispielsweise zu Beginn des Stücks reagiert Madeleine mit folgendem Satz auf Chouberts Frage, was sie denn vom modernen Theater halte: „Encore ton théâtre ! Tu en es obsédé, tu vas faire une psychose.“ (Ionesco 1991, S. 207). Auch an späterer Stelle behauptet seine Frau, dass er psychisch krank sein müsse: „Il est anormal. C’est un malade.“ (ebd. S. 227). Für die Interpretation von „Victimes du devoir“ kann also durchaus die Schlussfolgerung gezogen werden, dass Choubert durch den scheinbar nicht auflösbaren Konflikt mit dem Vater durch unmögliche Kommunikation (der Sohn hört die Stimme des Vaters nicht) psychische Erkrankungen ausbildet. Hier zeigt sich einmal mehr, wie das Leben der Protagonisten durch die Unzulänglichkeit der Sprache zum Scheitern und zur Absurdität verurteilt ist.

Auch die Szene gegen Ende des Stücks, in der Choubert gegen seinen Willen zuerst vom Polizisten und nach dessen Ermordung von Nicolas d’Eu mit Brot vollgestopft wird, zeigt einen abscheulichen Fall der Schändung einer Kinderseele:

„CHOUBERT, *la bouche pleine* : J’essaie... J’fais... de... m’mieux... J’peux... p’us... [...]

LE POLICIER, *à Choubert* : Si, tu peux ! Tu ne veux pas ! Tout le monde peut ! [...]

CHOUBERT : Laissez-moi avaler par petits morceaux !

LE POLICIER : Oui, mais plus vite, plus vite, plus vite ! [...]

CHOUBERT, *la bouche pleine (il est au niveau mental d’un bébé de deux ans, il sanglote)* : Ma-ma-ma-de-lei-lei-ne !

LE POLICIER : Pas d’histoire ! Tais-toi ! Avale !“ (ebd. S. 244).

Der schreckliche Albtraum des Kindesmissbrauchs findet in der Beziehung zum Polizisten hier seinen Höhepunkt. Dabei ist die Regression zum Kleinkind schon so weit fortgeschritten, dass Choubert sich bereits in eines verwandelt hat. Auch Madeleine, nach der er verzweifelt ruft, kann ihm hier nicht helfen. Dass der Horror nach der Ermordung des Polizisten durch Nicolas nicht aufhört, wie der auf eine Auflösung hoffende Leser zuerst vermuten könnte, unterstreicht das Unglück dieser

Situation.

Das Vollstopfen mit Brot ist unter einem psychoanalytischen Gesichtspunkt ebenfalls interessant. In der oralen Phase der psychosexuellen Entwicklung gewinnt das Kind Lust durch die Stimulation der Mundregion, die als erogene Zone angesehen wird. Durch Nahrungsaufnahme soll das Kind dabei Lust empfinden, d.h. sich wohlfühlen und das Gefühl von Geborgenheit und Liebe soll dabei aufkommen (vgl. Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 101f.). In diesem Fall allerdings empfindet Choubert dabei keine Lust, sondern Angst und Ekel, er spuckt das Brot sogar aus, jedoch muss er das Halbverdaute zur Strafe wieder an seinen Ursprungsort zurückbefördern: „CHOUBERT, *crache dans sa main ce qu’il a dans sa bouche [...] Il remet dans sa bouche ce qu’il avait craché dans sa main [...]*“ (Ionesco 1991, S. 245). Dass die Darstellung des gewaltsamen Kindesmissbrauchs in diesem Stück wie bei realen Personen zu bleibenden psychischen Schäden führt, muss nicht extra erwähnt, sondern kann an der Figur Choubert beobachtet werden. Es erscheint geradezu ironisch, dass der Polizist mit dieser Methode die Löcher in Chouberts Gedächtnis stopfen möchte (vgl. ebd. S. 240), da letzterer offenbar Mallot nicht kennt und daher auch keine Informationen zu ihm geben kann. Außerdem liegt es auf der Hand, dass eine Methode, die für die Heilung von psychischen Krankheiten erfunden wurde, nicht mit Gewalt ausgeübt werden kann, sondern einen hohen Grad von menschlicher Empathie erfordert.

Diese psychoanalytische Lesart des Stücks wird zudem von einer textinternen Reflexion über das zeitgenössische Theater unterstützt. Insbesondere Nicolas d’Eu nimmt dabei eine bedeutende Position ein, wenn er sagt: „Je rêve d’un théâtre irrationaliste. [...] Il est nécessaire pourtant de tenir compte de la nouvelle logique, des révélations qu’apporte une psychologie nouvelle...[...] Dans la mesure où le surréalisme est onirique...“ (ebd. S. 242). Dass mit der „psychologie nouvelle“ die Psychoanalyse gemeint ist, liegt auf der Hand (vgl. Abastado 1971, S. 101); untermauert wird diese Behauptung durch die Forderung eines traumhaften Surrealismus. Martin Esslin schreibt zu den Aussagen von Nicolas: „Das ist natürlich nichts anderes als eine leicht parodierte Fassung der persönlichen Ansichten IONESCOS“ (Esslin 2006, S. 120). Auch die an den Beginn von „Victimes du devoir“ gestellte These Madeleines ist im Hinblick auf fundamentale Überlegungen zur Geschichte des Theaters des Absurden interessant:

„CHOUBERT : Penses-tu vraiment que l'on puisse faire du nouveau au théâtre?
MADELEINE: Je te répète que rien n'est nouveau sous le soleil. [...]“
CHOUBERT : Tu as raison. [...] Toutes les pièces qui ont été écrites, depuis
l'Antiquité jusqu'à nos jours, n'ont jamais été que des policiers. [...] Toute pièce est
une enquête menée à bonne fin. Il y a une énigme, qui nous est révélée à la dernière
scène. Quelquefois avant.“ (Ionesco 1991, S. 207).

Wie im Kapitel über die Geschichte des Theaters des Absurden in dieser Arbeit festgehalten, sind sich auch die Forscher nicht einig, ob es überhaupt so etwas wie eine „Tradition des Absurden“ gibt. Die hier von Ionesco eingebaute Reflexion über das moderne Theater zeigt, dass diese Frage wahrscheinlich nicht so leicht zu beantworten, und wie schwierig es ist, etwas wirklich vollkommen Neues zu erschaffen. Insofern kann Martin Esslin in dieser Frage Recht gegeben werden, dass es wahrscheinlich immer gewisse Vorläufer, Traditionen und Inspirationsquellen für den einzelnen Künstler gibt.

In diesem Zusammenhang lässt sich auch der Titel des Stücks „Victimes du devoir“, dt. „Opfer der Pflicht“ deuten. Am Ende des Theaterstücks ruft Madeleine: „Nous sommes tous des victimes du devoir !“ (ebd. S. 250). „Alle sind sie Opfer der Pflicht. Aber welcher Pflicht? Aller Wahrscheinlichkeit nach der Pflicht, die Lösung des Rätsels zu finden, das ihnen zu Beginn des Stückes aufgegeben wurde.“ (Esslin 2006, S. 120). Damit ist die Suche nach Mallot gemeint. Allerdings entpuppt sich die Durchforstung des Unbewussten als Griff ins Leere, womit mit der Tradition gebrochen wird, dass jedes Stück am Ende eine Auflösung bieten muss.

Es bietet sich aber auch eine andere Deutung des Titels im Zusammenhang mit der Figur des Polizisten und Ionescos Bestreben, Ideologiekritik zu leisten, an.

„Ionesco war mit seinem Theater angetreten, um sich von jeglichen ›Systemen‹ (Ideologien, Glaubenssätzen, Konventionen, Automatismen, psychischen und physischen Zwängen) freizuhalten. Er löste sich von der Beherrschung durch Andere, indem er die bestehenden Systeme systematisch zerstörte“ (Daus 1977, S. 44).

Es sind ganz klar Parallelen zu „La Leçon“ erkennbar; etwa die Unterdrückung durch eine Person, die durch gesellschaftliche Konvention mit Macht ausgestattet ist, d.h. Mitarbeiter der Exekutive, aber auch die konkrete Darstellung einer Ideologie, wie sie in „La Leçon“ durch die Armbinde mit dem Hakenkreuz und in „Victimes du devoir“ durch einen rassistischen Satz des Polizisten vor dessen Tod realisiert wird: „Vive la race blanche !“ (Ionesco 1991, S. 248). „Der ›selbstverständliche‹ Prozeß der Unterjochung ist das, was Ionesco am meisten haßt auf der Welt und für dessen

Beseitigung er am vehementesten kämpft.“ (Daus 1977, S. 48). In diesem Zusammenhang ist es also durchaus möglich, den Titel so zu interpretieren, dass der Polizist ein Opfer der Pflicht ist, weil er in diesem ideologischen Konstrukt selbst nichts anderes als ein Unterdrückter ist. Vor Nicolas beteuert er:

„Mais, monsieur Nicolas d’Eu, je ne fais que mon devoir ! Je ne suis pas là pour l’embêter ! Je dois tout de même bien savoir où se cache Mallot, avec un t à la fin. Il n’y a pas d’autre méthode. Je n’ai pas le choix.“ (Ionesco 1991, S. 246).

Dies erinnert sehr an die Situation von Mitarbeitern in Konzentrationslagern und wirft einen sehr stark moralischen Aspekt des Gehorsams auf: Soll man „gut“ sein und tun, was man gesagt bekommt, so wie es einem beispielsweise von der Familie beigebracht wird, oder soll man hinterfragen, kritisieren, sich mündig machen, auf seine Freiheit pochen und sich auflehnen gegen die Unterdrücker, auch unter Einsatz seines Lebens? Es zeigt, tiefenpsychologisch (und auch biologisch) betrachtet, den scharfen Gegensatz zwischen Egoismus und Altruismus, zwischen Lebenstrieb und moralischen Grundsätzen unseres Zusammenlebens auf. Es ist schwer, über Menschen wie den Polizisten als Person zu urteilen, auch wenn es ganz außer Frage steht, dass es über alle Maßen verwerflich ist, anderen Menschen Leid zuzufügen oder sie gar zu töten, insbesondere wenn so niedere Motive wie das Aussehen, die „Rasse“, dabei eine Rolle spielen. Ionesco stellt damit nicht nur das eingefahrene System der Ideologie und unsere Gesellschaft als Ganzes in Frage, sondern auch die psychische und moralische Integrität jedes Einzelnen.

3.4 Les Chaises

„Les Chaises“, dt. „Die Stühle“, wurde 1952 in Paris uraufgeführt und zählt zu den bedeutendsten Stücken Eugène Ionescos.

Das Stück handelt von einem alten Ehepaar, er 95, sie 94 Jahre alt, das auf einer Insel wohnt. Die beiden laden eines Abends eine Vielzahl von Gästen – darunter sogar den Kaiser – ein, da der Alte, wie er genannt wird, eine ganz bestimmte Botschaft zu verkünden hat. Dafür wird extra ein Redner angeheuert, der diese an die geladenen Gäste übermitteln soll. Allerdings ist der Besuch nicht real, allein die leeren Stühle stehen im Raum. Jedoch unterhält sich das Ehepaar mit den imaginären Gästen, als wären sie aus Fleisch und Blut. Aus den Gesprächen erfahren die LeserInnen/ZuseherInnen auch das Schicksal des alten Ehepaars. Als gegen Ende des Stücks endlich der Redner erscheint, ist das Wohnzimmer bereits

mit Stühlen so vollgestellt, dass sich die beiden Protagonisten kaum noch bewegen können. Bevor der Redner, der – wie sich erst später herausstellt – taubstumm ist, seine „Rede“ beginnt, begehen die beiden Selbstmord, indem sie aus dem Fenster springen. Dadurch erfährt das (imaginäre) Publikum nicht, was der Alte so dringend mitteilen wollte.

Mit „Les Chaises“ sehen wir

„in Ionescos Dramatik einen Versuch zur Verwirklichung eines modernen Mythentheaters, das – Gedanken der Tiefenpsychologie und Techniken des Surrealismus aufgreifend – innere, ‘archetypische’ Situationen des Menschen, die analog zu obsessionellen Traumsituationen gestaltet werden, in komisch-absurder Verzerrung parabelhaft-symbolisch zur Darstellung bringt“ (Blüher 1979, S. 382).

Besonders interessant ist die Bedeutung des Wassers in diesem Stück, ein Repräsentant für das Unbewusste in der Psychoanalyse, wie bereits festgestellt wurde. Die alte Frau hält am Anfang fest, als sie ihren Ehemann davon abhalten möchte, sich zu weit aus dem Fenster zu lehnen, damit dieser nicht ins Wasser fällt: „Ah ! Cette maison, cette île, je ne peux m’y habituer; tout entourée d’eau... de l’eau sous les fenêtres, jusqu’à l’horizon...“ (Ionesco 1991, S. 142). Die Protagonisten sind also vom Wasser umzingelt. Interessant ist auch die Tatsache, dass das Ehepaar am Schluss Selbstmord begeht, indem es sich aus dem Fenster in die Fluten stürzt; dass dadurch ein zyklischer Zusammenhang zwischen Anfang und Ende von „Les Chaises“ hergestellt wird, verwundert allerdings nach eingehendem Studium des Werkes Ionescos nicht mehr: *„La Vieille et le Vieux, en même temps se jettent chacun par sa fenêtre [...] on entend [...] le bruit glauque des corps tombant à l’eau“* (ebd. S. 182). Das Ehepaar ist vom Unbewussten wie auch vom Wasser stets umgeben, eingesperrt und es bedeutet für sie letztendlich den psychischen und physischen Tod.

An vielen Stellen in diesem Theaterstück wird auch der Vergleich mit dem Traum gezogen, was die Deutung der Omnipräsenz des Wassers als Allgegenwärtigkeit des Unbewussten unterstreicht. Beispielsweise lässt der Alte seinen Gedanken an manchen Stellen freien Lauf, wie es auch im Zuge der freien Assoziation bei der Praktik der Traumdeutung üblich ist: „LE VIEUX, *rêve, perdu* : La chanson?... la pluie?...“ (ebd. S. 144) oder „LE VIEUX, *comme en rêve* : < C’était au bout du bout du jardin... là était... là était [...] au bout du bout de la ville de Paris était, était [...] C’était un lieu, un temps exquis...“ (ebd. S. 147f.).

Auch die Darstellung anderer Symbole ist nicht zu übersehen: die Stühle nehmen beispielsweise stellvertretend den Platz für die imaginären Gäste des alten Ehepaars ein. Es werden so lange Stühle für die immer rascher und zahlreicher eintreffenden Gäste aufgestellt, bis das Platzangebot im Wohnzimmer völlig ausgeschöpft ist: „LE VIEUX : Du monde ! Des chaises ! du monde ! des chaises ! [...] LA VIEILLE, *un grand geste; les mains vides* : Il n’y a plus de chaises, mon chou“ (ebd. S. 165ff.). Gegen Ende des Stücks sind es bereits so viele Stühle, dass sich das Ehepaar gar nicht mehr frei bewegen oder einander sehen kann – dem Zuseher eröffnet sich ein Albtraum der Klaustrophobie:

„LA VIEILLE (*elle appelle son Vieux*) : Mon chou... je ne te vois plus... où es-tu? Qui sont-ils? Qu’est-ce qu’ils veulent tous ces gens là? Qui est celui-là?
LE VIEUX : Où es-tu? Où es-tu, Sémiramis?“ (ebd. S. 169)

Die Deutung des Symbols der Stühle wird verständlicher, wenn man die Erläuterungen Karl Alfred Blühers dazu studiert. Dieser schreibt:

„Das alptraumartige ‘Urbild’ für *Les Chaises* war, wie Ionesco selbst erläutert hat, ursprünglich nur ein ‘tourbillon de chaises’ [...], die Angstvorstellung hereinwirbelnder leerer Stühle. [...] Dieses Urbild einer wirbelnden ‘Stuhlproliferation’ ist von Ionesco wohl noch während der Arbeit am Stück selbst, unter eigenwilliger Anwendung psychoanalytischer Auffassungen der Traumanalyse, als eine Art Symbol für eine sich schwindelerregend ausbreitende ‘Seinsleere’ [...] interpretiert worden“ (Blüher 1979, S. 386).

Dadurch wird nun auch die psychoanalytische Herangehensweise an „*Les Chaises*“ plausibler, da sich Ionesco selbst von dieser Theorie inspirieren ließ. Dass die Seinsleere einen großen, wesentlichen Aspekt des Stückes ausmacht, zeigt sich an vielen Szenen. Die verdrängten Wünsche spielen generell eine große Rolle in diesem Stück, das vor allem das gescheiterte Leben eines alten Ehepaares darstellt. Immer wieder ist von unerfüllten Träumen die Rede und von dem, was aus den beiden hätte werden können. Der Mann ist nur ein einfacher Hausmeister – es stellt sich allerdings die Frage, welches Haus er betreut, da er mit einer Frau alleine und zurückgezogen in einem Turm auf einer Insel lebt. „Enfin dans la conversation des Vieux il y a tous les rêves déçus“ (Abastado 1971, S. 91), stellt Claude Abastado fest. Die Vorstellungen von einem besseren Leben werden etwa an folgender Stelle sichtbar, als die Alte zu ihrem Mann sagt: „Tu aurais pu être marin chef, ébéniste chef, roi chef d’orchestre“ (Ionesco 1991, S. 147) oder hier: „Tu es très doué. Si tu avais eu un peu d’ambition dans la vie, tu aurais pu être un roi chef, un journaliste

chef, un comédien chef, un maréchal chef..." (ebd. S. 145). Aber auch, als sie den Oberst begrüßt, wird deutlich, dass sie die Enttäuschung, dass ihr Mann nur ein einfacher Hausmeister ist, verdrängt:

„LA VIEILLE : Enchantée, mon Colonel. Soyez le bienvenu. Vous êtes un camarade de mon mari, il est maréchal... LE VIEUX, *mécontent* : Des logis, des logis... LA VIEILLE [...] : Oh ! il [Anm.: il = le Colonel] est bien poli... ça se voit que c'est un supérieur, un être supérieur !" (ebd. S. 154).

Dass an dieser Stelle von einem „être supérieur“ die Rede ist, deutet einmal mehr auf Ionescos Kritik an unserer Gesellschaft und an den Werten der Bourgeoisie hin. Der bürgerliche Leistungsgedanke, dass Menschen mehr wert sind, wenn sie eine höhere gesellschaftliche Position innehaben, wird den Gefühlen jener, die diese nicht erreicht haben, scharf gegenübergestellt. Aber auch das große Thema der Seinsleere und der Enttäuschung über die eigene Existenz wird hier dargestellt. Nicht nur der Selbstmord am Ende des Stücks unterstreicht diesen Aspekt, sondern auch die kontroversen Aussagen des Ehepaars bezüglich ihres Kindes:

„LA VIEILLE : Nous avons eu un fils [...] Mon mari et moi avons essayé de le tenir de force [...] il n'a pas tourné la tête...
LE VIEUX : [...] nous n'avons pas eu d'enfant... J'aurais bien voulu avoir un fils [...]“ (ebd. S. 160).

Auch diese Gegebenheit hebt das Unglück ihrer Situation hervor. An dieser Stelle kann im Übrigen auch ein Vergleich mit einem anderen Theaterstück des Theaters des Absurden gezogen werden, nämlich mit „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ von Edward Albee, in dem ein älteres Ehepaar aus Enttäuschung darüber, keine Kinder bekommen zu haben, einfach ein Kind erfindet und ihren geladenen Gästen von diesem erzählt, als würde es existieren, um es am Ende des Stücks sterben zu lassen.

Interessant ist auch, dass es wie in „Victimes du devoir“ eine mise en abîme, ein Theatervorstellung in der Theatervorstellung gibt. Die Alte verkauft nämlich für die angekündigte Rede sogar Programme und Süßigkeiten, so wie dies bei Theater- und Kinovorstellungen durchaus üblich ist: „Demandez le programme... qui veut le programme? Chocolat glacé, caramels... bonbons acidulés..." (ebd. S. 168). Dadurch wird auch die Analogie Traum – Theaterstück einmal mehr hervorgehoben.

Ein weiterer, nicht übersehbarer Aspekt der Psychoanalyse wird an anderen Stellen in „Les Chaises“ mehrmals deutlich, nämlich die „Einheit“ von Mutter und Ehefrau:

„LA VIEILLE : Je suis ta femme, c'est moi ta maman maintenant“ (ebd. S. 146) oder „LE VIEUX, à *la Belle* : Ma noble compagne, Sémiramis, a remplacé ma mère“ (ebd. S. 159). Die Beziehung zum Ödipuskomplex scheint offensichtlich. Die Liebe, die das Kind früher der Mutter entgegengebracht hat, kommt im Erwachsenenalter nach Überwindung dieses Phänomens der Ehepartnerin zu. In diesem Fall hat die Ehefrau die Mutter in den Augen des Ehepaars aber tatsächlich und nicht nur symbolisch ersetzt. Damit geht nicht nur ein inzestuöser Aspekt der Liebesbeziehung, sondern auch die Betonung des Ehemannes als Kind einher. Diese Regression auf frühere Entwicklungsstadien zeigt sich auch an der Sprache: „LE VIEUX : Hi, hi, hi ! Ma maman! [...] Non... je veux pas; je veux pa-a-a-as. [...] LA VIEILLE, *même jeu* : Li lon lala, li lon la laire, orphelon-li, orphelon li-relire-laire, orphelon-li-reli-rela...“ (ebd. S. 146). Es scheint hier im Sinne Jacques Lacans tatsächlich der Andere zu sprechen, das Unbewusste, das innere Kind im Mann und in der Frau, anhand dessen verdrängte Wünsche und Gefühle aktualisiert werden.

Sexualität spielt auch in einer Unterhaltung der Alten mit dem Photgraveur eine nicht unwesentliche Rolle, was sich an folgender Stelle in „Les Chaises“ zeigt:

„LA VIEILLE, *au Photgraveur* : Flatteur ! coquin ! ah ! ah ! Je fais plus jeune que mon âge? Vous êtes un petit apache ! Vous êtes excitant. [...] Je n'ai encore jamais trompé mon époux, le maréchal... pas si fort, vous allez me faire tomber [...]“ (ebd. S. 159).

„Elle tient au photgraveur des propos érotiques et son jeu obscène avoue une personnalité refoulée“ (Abastado 1971, S. 91), fasst Claude Abastado die Szene treffend zusammen. Zudem zeigt diese auch das Thema von Sexualität im Alter auf, das in unserer modernen Gesellschaft noch immer tabuisiert wird und bislang auch in der Forschung nur wenig Beachtung findet.

Überhaupt scheinen viele Gefühle und Enttäuschungen im Leben der Figuren passiert und verdrängt zu sein, die nur langsam an die Oberfläche dringen. Abgesehen von der Beziehung zu ihrem Sohn – sei er für sie nun real oder erfunden – scheinen auch Freunde und andere Familienangehörige an den Depressionen des alten Ehepaares beteiligt zu sein. Die Alte sagt etwa: „ [...] tu aurais beaucoup mieux fait de t'entendre comme tout le monde, avec tout le monde. Tu t'es disputé avec tous tes amis, avec tous les directeurs, tous les maréchaux, avec ton frère.“ (Ionesco 1991, S. 147). Dies führt auch zur großen Einsamkeit der beiden, wie sie einer imaginären Dame erklärt: „La famille, ce qu'il en reste, les

camarades de mon mari, venaient encore nous voir, de temps à autre, il y a dix ans...” (ebd. S. 153). Das Ehepaar erfindet also seinen Besuch, wenn schon keine realen Personen kommen, um damit die Trauer, Enttäuschung und die damit verbundene Angst vor der Einsamkeit gering zu halten. Claude Abastado schreibt dazu: „La comédie qu’ils se donnent ne les trompe qu’à partir du moment où le rêve se change en délire, où ils peuplent leur solitude de présences imaginaires.“ (Abastado 1971, S. 89). Aus psychoanalytischer Sicht kann hier durchaus nicht nur von Traum oder Delirium, sondern von einer manifesten Psychose gesprochen werden. In der Psychose geht die Fähigkeit, effektiv zwischen der sozialen Welt menschlicher ‚Objekte‘ und der leblosen Welt zu unterscheiden, verloren“ (Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 62). In diesem Fall bildet sich das alte Ehepaar seinen Besuch ein, die Stühle werden belebt und übernehmen die Funktion von Menschen. Die Halluzinationen der Protagonisten können als Manifestationen einer schweren psychischen Störung gedeutet werden, derer sich die Erkrankten allerdings im Gegensatz zu Neurotikern nicht bewusst sind; die Figuren erleben sich als gesund und den erdachten Besuch als tatsächlich real.

Gleichzeitig spricht Ionesco damit auch ein heute aktuelles, großes gesellschaftliches Problem an, das an Bedeutung immer mehr zunimmt: den Umgang mit alten Menschen im Allgemeinen. Wie gehen wir in unserer Gesellschaft mit alten Menschen um, die einen immer größeren Anteil an dieser ausmachen? Viele von ihnen haben mit Depressionen oder anderen psychischen Krankheiten zu kämpfen, werden oft vernachlässigt oder fühlen sich einsam. Oftmals werden Menschen aufgrund ihres Alters in unserer Gesellschaft respektlos behandelt oder diskriminiert. Auf dieses Problem wird beispielsweise in folgender Aussage der Alten hingewiesen: „ [...] nous sommes âgés, il est vrai, pourtant nous sommes respectables [...] Nous avons notre dignité, un amour-propre personnel“ (Ionesco 1991, S. 155). Auch diesen Aspekt spricht Eugène Ionesco mit „Les Chaises“ an und stellt damit einmal mehr unsere absurde Existenz dar.

Ein anderer Zugang der Deutung und Betrachtung der „Stuhlproliferation“ und der Gespräche mit den imaginären Gästen wird von Karl Alfred Blüher in seinen Analysen erläutert. Er ist der Ansicht, dass der Besuch für das Ehepaar tatsächlich präsent ist, sich die Leere der Stühle nur für das Publikum eröffnet und als „eine Art

visuelles 'Nichts-Signal', das ausschließlich für die Zuschauerrezeption relevant ist“ (Blüher 1979, S. 390) gedeutet werden kann.

Unterstrichen wird das Unglück des alten Ehepaars selbstverständlich wieder durch „eine Satire auf die Sinnentleertheit höflicher Konversation, [...] den mechanischen Austausch von Platitüden, die ebenso gut in den Wind gesprochen werden könnten“ (Esslin 2006, S. 117). Dies wird beispielsweise bei einem Gespräch des Ehepaars mit einer imaginären Dame sichtbar:

„LE VIEUX, *à la même* : Oui, vous avez tout à fait raison...

LA VIEILLE : Oui, oui, oui... oh ! que non.

LE VIEUX : Oui, oui, oui. Pas du tout.

LA VIEILLE : Oui?

LE VIEUX : Non !?

LA VIEILLE : Vous l'avez dit.

LE VIEUX (*il rit*) : Pas possible.

LA VIEILLE (*elle rit*) : Oh ! alors. (*Au Vieux*) : Elle est charmante.“ (Ionesco 1991, S. 152).

Die Unzulänglichkeit der Sprache kritisiert Ionesco aber auch vor allem mit der zentralen Botschaft, die das Paar zu verkünden hat, die unglücklicherweise von den geladenen, imaginären Gästen – und auch vom Publikum – nicht gehört wird. Der Redner, der immer wieder angekündigt und für seine Rede extra angeheuert wurde, soll am Ende das Resümee des Lebens des Ehepaares ziehen und es den Gästen mitteilen. Allerdings ist dieser taubstumm und kann die Botschaft deshalb nicht verlautbaren: „L'ORATEUR, *qui est resté immobile* [...] *il fait des signes de sourd-muet* [...] : Hé, Mme, mm, mm. Ju, gou, hou, hou.“ (ebd. S. 182). Karl Alfred Blüher schreibt dazu:

„Das ganze Ausmaß der Hohlheit und Nichtigkeit der angekündigten ideologischen Heilsbotschaft wird jedoch erst vor dem Hintergrund der Eingangsszenen von *Les Chaises* deutlich, aus denen hervorgeht, daß die beiden Alten gerade in der Verkündigung ihrer Lehre die entscheidende Sinngabe und den eigentlichen Höhepunkt ihres ganzen Lebens sehen.“ (Blüher 1979, S. 392).

Das unglückliche Schicksal der absurden Existenz der beiden Alten wird durch diesen Umstand hervorgehoben, die Zuseherin und der Zuseher wird dadurch verleitet, das Leben des Paares als unnötig, sinnlos zu empfinden, da sich ihr größter Wunsch nicht erfüllt hat. „In dem Maße, wie sich der Zuschauer mit dem Blickwinkel der bewußt allgemein gehaltenen Figuren identifiziert, wird er in den Sog der existenzbedrohenden Selbstentfremdung [...] selbst immer tiefer hineingezogen“

(ebd. S. 394). Jedoch geht es im Leben in meinen Augen nicht primär darum, seine Träume tatsächlich zu erfüllen, sondern sie konsequent, mit Leidenschaft und Freude zu verfolgen.

Wenn der Redner auch nicht sprechen kann, so schreibt er allerdings einige Worte an eine Tafel, nämlich „ANGEPAIN“ und „ADIEU ADIEU APA“ (Ionesco 1991, S. 182). Dass diese Schriftzüge im Zusammenhang mit dem christlichen Glauben gedeutet werden können, ist offensichtlich – Angepain lässt sich in „ange“, Engel, und „pain“ für Brot zerlegen; beide sind wichtige Begriffe des Christentums, ebenso wie „Dieu“, Gott. Elisabeth Egerding meint dazu in ihrer Dissertation „Absurde Transzendenz“, in der sie ausgewählte Theaterstücke Eugène Ionescos interpretiert, Folgendes: „Einen mit der christlichen Tradition vertrauten Zuschauer/Leser mag diese Wortverbindung des Redners an ein Wort Jesu erinnern, das das Johannesevangelium (Joh 6,51) überliefert: ‘Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel herabgekommen ist. Wer von diesem Brot ißt, wird in Ewigkeit leben.’“ (Egerding 1989, S. 37). Weiters sieht sie aufgrund der himmlischen Herkunft des Brotes „eine Erfüllung der menschlichen Sehnsucht nach Glück und Geborgenheit“ (ebd. S. 36f.) in der Verschmelzung der beiden Begriffe. Dies steht dann in krassem Gegensatz zum Leben des Ehepaars, in dem es keine Erfüllung ihrer Träume und Wünsche gegeben hat und verweist nach ihrem Selbstmord ironischerweise auf ein glücklicheres Leben nach dem Tod.

Zuletzt soll noch auf einen theatergeschichtlichen Aspekt in „Les Chaises“ hingewiesen werden. Eingangs wurde festgehalten, dass das Theater des Absurden von Stummfilmkomödien mit Slapstick-Elementen entschieden beeinflusst worden ist. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch in diesem Theaterstück in der Anweisung „// [Anm.: il = le Vieux] *se gratte la tête, comme Stan Laurel*“ (Ionesco 1991, S. 143).

Spätestens jetzt wird deutlich, dass „Les Chaises“ unter sehr vielen Blickwinkeln betrachtet und gedeutet werden kann. Karl Alfred Blüher findet dies sogar typisch für den Autor: „Ein [...] Charakteristikum der Ionescoschen [sic!] Stücke ist ihre ‘offene’, polyvalente Bedeutungsstruktur, die sich in Anlehnung an die alogischen Strukturen von Traumsequenzen sowie aus der massiven Anwendung sprachlicher Parodie- und Deformationstechniken ergibt“ (Blüher 1979, S. 384). Dass dieses Theaterstück nicht nur tiefenpsychologische, sondern auch philosophische, gesellschaftskritische und sogar religiöse sowie selbstverständlich auch Aspekte des Absurden enthält,

zeigt, dass es sich dabei um einen sehr dichten Text handelt und spricht gleichzeitig für seine literarische Qualität.

3.5 Jacques ou la Soumission

„Jacques ou la Soumission“ wurde 1955 von Eugène Ionesco geschrieben.

Jacques muss sich zu Beginn des Stückes alle möglichen Vorwürfe von seiner Familie anhören, er selbst schweigt. Erst als die Eltern, Großeltern und die Schwester das Zimmer verlassen, beginnt er zu sprechen. Jacqueline, seine Schwester, kommt dann aber doch zurück und redet ihrem Bruder gut zu, dass er endlich das tut, was die Eltern von ihm verlangen. Dazu gedrängt, gesteht er endlich, dass er Kartoffeln mit Speck mag, woraufhin die gesamte Familie erleichtert ist und mit einer neuen Forderung an ihn herantritt: er soll Roberte heiraten. Als diese, von Jacques Familie für ihn ausgesucht, das Zimmer betritt und den Schleier lüftet, zeigt sich, dass sie zwei Nasen hat. Jacques ist damit nicht zufrieden, er wünscht sich eine Frau, die mindestens drei Nasen hat. Daraufhin bricht wieder Unmut und Ärger aus den Familienangehörigen heraus, bis die Mitglieder der Brautfamilie eine zweite einzige Tochter mit drei Nasen hereinführen. Diese ist Jacques anfänglich nicht hässlich genug, sie ist viel zu schön. Dies ändert sich jedoch, als diese versucht, ihn zu verführen, sich ihm öffnet und sie über einen Traum, den sie ihm erzählt, ins Gespräch kommen. Letztendlich entschließt sich Jacques dazu, auch dieser Forderung seiner Familie nachzugeben und heiratet Roberte II. Das Stück endet in der Dunkelheit und die Zuseher bekommen Tiergeräusche und Stöhnen zu hören.

Schon auf den ersten Blick eröffnet sich der Zuseherin/Leserin eine Fülle an tiefenpsychologischen Aspekten. Das Stück kann beispielsweise wieder als Traum gedeutet werden. Claude Abastado schreibt dazu: „Ionesco explore ici le monde des rêves. Il met en œuvre toutes les formes de rêves et fait jouer tous les rapports qui peuvent lier la pensée onirique et le théâtre.“ (Abastado 1971, S. 77). Auch die Merkmale der Symbolik und der Verdichtung sind vorhanden.

Die Verdichtung zeigt sich am deutlichsten in den Namen der Protagonisten, die sich alle von „Jacques“ ableiten lassen, nämlich Jacqueline, Jacques père, Jacques mère, Jacques grand-père, Jacques grand-mère und Jacques selbst. Aber auch die Familienmitglieder der Braut haben alle denselben Namen: Roberte père, Roberte mère sowie Roberte I und Roberte II selbst. Interessant ist auch die Anmerkung

Ionescos, wer die Rollen von Roberte I und II spielen soll: „les deux rôles doivent être joués par la même actrice“ (Ionesco 1991, S. 86). Die Verschmelzung der Personen ist also eine doppelte: nicht nur die Namen sind dieselben, sondern im Falle von Roberte I und II soll die Rolle sogar dieselbe Schauspielerin mimen. Dieses Merkmal des Traums wird auch in der Fortsetzung von „Jacques ou la Soumission“, in „L’avenir est dans les œufs“ weitergeführt. Zudem verwendet Ionesco die Eigenschaft der Träume, dass Personen mit einander fusionieren, auch in seinem Stück „La Cantatrice chauve“, was bereits gezeigt werden konnte. Es ist nichts anderes als „ein Ausdruck ihres Identitätsverlustes nach Art der Familie Bobby Watson“ (Esslin 2006, S. 114) in der kahlen Sängerin, stellt Martin Esslin fest.

Auch die Symbole, die im Stück auftreten, unterstreichen – neben den surrealen Figuren mit zwei oder drei Nasen und neun Fingern an einer Hand – den Traumcharakter von „Jacques ou la Soumission“. Beispielsweise trägt Jacques einen Hut, was folgende Zitate aus dem Stück belegen: „[...] *Jacques, le chapeau sur la tête [...]*“ (Ionesco 1991, S. 87) oder „JACQUES : C’est un chapeau. [...] *Il enlève son chapeau, il a des cheveux verts.*“ (ebd. S. 112). Der Hut ist in der psychoanalytischen Deutung als Symbol für das Männliche zu verstehen (vgl. Freud 2007, S. 148). Unterstrichen wird dies durch weitere Symbole, die nun näher erläutert werden.

Wie auch in „La Cantatrice chauve“ spielt nämlich auch hier das Feuer eine Rolle: „JACQUES : Tout est préférable à ma situation actuelle. Même une nouvelle [...] Sa crinière s’enflamme ! belle crinière... il hurle, il hennit. Han ! han ! Le feu jaillit. Sa crinière s’enflamme. Sa crinière brûle“ (Ionesco 1991, S. 118ff).

„Jacques erzählt ihr plötzlich von seiner geheimen Sehnsucht, anders zu sein. Dann unterhalten sie sich in Feuer-Metaphern (ihr Gespräch erinnert an das Feuer-Gedicht des Dienstmädchens in «Die kahle Sängerin») und schließlich stellt sich Roberte selbst als Verkörperung aller Feuchten dar“ (Esslin 2006, S. 115).

Das Feuer steht, wie bereits festgestellt, einerseits für lebensschaffende und lebenszerstörende Kräfte, durch seine Aggressivität und Stärke aber auch für das Männliche. Ähnlich wie die Eigenschaften des Feuers vereinen sich auch im Es des psychischen Apparats einander opponierte Triebe. Was diese betrifft, so führt Freud in seinem Werk die „Sonderung von Sexual- und Selbsterhaltungstrieben“ (Freud 2007, S. 394) ein. Ein Selbsterhaltungstrieb (auch Todestrieb = „Thanatos“) ist, wie der Name schon verrät, ein Trieb, der auf die Befriedigung von Bedürfnissen drängt,

die der Selbsterhaltung (Atmung, Durst, Hunger, Schlaf) dienen. Um überleben zu können, muss der Mensch nämlich auch zerstören, etwa beim Verdauen von tierischer oder pflanzlicher Nahrung. Die Energiebesetzung dieser Triebe nennt Freud „Interesse“ oder „Destrudo“. Die Sexualtriebe (Eros) haben hingegen die „Libido“ als energetische Grundlage und drängen abgesehen von der Funktion der Fortpflanzung auch auf die Befriedigung zärtlicher Bedürfnisse wie Liebe, Zuwendung, Geborgenheit und Sicherheit (vgl. Konecny/Leitner 2005, S. 185).

Dieser Aspekt findet sich allerdings nicht nur im Symbol des Feuers vereint, sondern zeigt sich auch im Stück anhand des Vergleichs Robertes mit einem Festmahl:

„Et puis [elle a] des boutons verts sur sa peau beige; des seins rouges sur fond mauve; un nombril enluminé; une langue à la sauce tomate; des épaules pannées, et tous les biftecks nécessaires à la meilleure considération. Que vous faut-il encore?“ (Ionesco 1991, S. 97).

Bei der Verführung selbst kommt der Dualismus von Lebens- und Todestrieb im Es noch deutlicher auch in der Sprache zum Vorschein, als Roberte sich Jacques präsentiert: *„(elle essaie de l'intéresser, puis, petit à petit, de le séduire) : [...] Je suis la gaité de la mort dans la vie... la joie de vivre, de mourir.“* (ebd. S. 106).

Besonders interessant wird die Symbolik jedoch, als das Wasser als gegensätzliches Element des Feuers hinzutritt. „Les images décrites sont archétypales : le feu, l'eau, et leur signification sexuelle n'apparaît que si on les replace dans une situation précise : la scène de séduction [...]“ (Abastado 1971, S. 78):

„Je suis humide... [...] mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses. Je m'enlise. Mon vrai nom est Élise. Dans mon ventre, il y a des étangs, ces marécages... [...] Sous des couvertures trempées on fait l'amour... on y gonfle le bonheur ! [...] Tu t'enfonces et tu fonds... dans mes cheveux qui pleuvent, pleuvent [...]“ (Ionesco 1991, S. 111).

Das Symbol des Wassers tritt in dieser sprachlich ganz besonders schön gestalteten Replik in einer doppelten Bedeutung in Erscheinung. Einerseits wurde bereits festgestellt, dass es für das Unbewusste steht; in diesem Fall zeigt sich dies etwa an einem Geheimnis, das offenbart wird, nämlich, dass Roberte in Wahrheit Élise heißt. Andererseits wird das Wasser „als weibliches Element“ (Lurker 1991, S. 816) aufgefasst, das außerdem in engem Zusammenhang mit dem Thema „Geburt“ steht (vgl. Freud 2007, S. 146). Dadurch wird das Männliche dem Weiblichen gegenübergestellt bzw. wird die Beziehung zwischen Jacques und Roberte, die am

Ende ja heiraten und den Geräuschen zu Folge Geschlechtsverkehr – *On entend leurs gémissement de bêtes, puis on ne les voit plus. On n'entend plus que leurs gémissements, leurs soupirs [...]*“ (Ionesco 1991, S. 113) – haben, auch auf der symbolischen Ebene durch die Elemente Feuer und Wasser dargestellt. Auch besitzt Robertes Aussage „Je suis humide“ eine stark sexuelle Konnotation und beschreibt ihre Erregung, die überführt „zu jener berühmten Passage, in der die beiden Liebenden die Silbe <chat>, die im Französischen eine deutliche erotische Färbung hat, zu immer neuen Wortspielen verwenden“ (Esslin 2006, S. 115):

„JACQUES, *encore extasié* : Cha-a-armant. [...]

ROBERTE II : C'est un château? [...] C'est un chameau? Un chaminadour? [...] C'est une charrure ! [...] C'est un chagrin? [...] C'est un chabaut? [...] C'est une chaloupe? [...]

JACQUES : Tout es chat.

ROBERTE II : Pour y désigner des choses, un seul mot : < chat >. Les chats s'appellent < chat >, les aliments : < chat >, les insectes : < chat >, les chaises : < chat >, toi : < chat >, moi : < chat > [...]“ (Ionesco 1991, S. 111f).

Abgesehen vom sexuellen Moment dieser Szene tritt selbstverständlich auch ein komisches hinzu, da diese Wortspiele durchaus auch Unterhaltungswert besitzen, worauf später noch genauer eingegangen werden soll. Jedoch muss auch angemerkt werden, dass Eugène Ionesco damit gleichzeitig einmal mehr die Unzulänglichkeit der Sprache als Kommunikationsmittel darstellt, indem für das Paar einfach alles „chat“ heißen soll. Zusätzlich unterstreicht er damit auch, dass unsere Sprache, der Zusammenhang zwischen Signifikant und Signifikat in den allermeisten Fällen vollkommen arbiträr und konventionell festgelegt ist (als Ausnahmen könnte man etwa die Onomatopöie anführen, z.B.: Kuckuck oder dergleichen). Diese Willkür der Zuordnung der Signifikanten zu den Signifikaten veranschaulicht beispielsweise auch der belgische Surrealist René Magritte mit seinem Gemälde, das den bezeichnenden Titel „Der Traumschlüssel“ trägt, wo er etwa „la Neige“ unter einen Hut oder „l'Orage“ unter ein Glas schreibt.

Um noch einmal kurz auf die Bedeutung des Traums für dieses Theaterstück zurückzukommen: es muss auch die von Roberte beschriebene Traumscene, in der sie von einem Meerschweinchen in ihrer Badewanne spricht, erwähnt werden:

„Dans la baignoire pleine jusqu'au bord, j'ai vu un cochon d'Inde tout blanc qui s'était installé. Il respirait sous l'eau. [...] J'ai voulu plonger mon bras dans l'eau pour le saisir, mais j'ai eu trop peur qu'il me morde. [...] j'ai pu voir sur son front deux taches foncées, marron, peut-être. À bien les regarder, je vis qu'elles gonflaient doucement

[...] deux tout petits cochons d'Inde humide et mous, ses petits qui poussaient là..
JACQUES, *froid* : Ce petit animal dans l'eau, mais c'est le cancer !" (ebd. S. 107).

Interessant sind aber auch die Aspekte der psychosexuellen Entwicklung von Jacques, die in diesem Theaterstück angesprochen werden. „Wendepunkt der Entwicklung ist die Unterordnung aller sexuellen Partialtriebe unter den Primat der Genitalien und damit die Unterwerfung der Sexualität unter die Fortpflanzungsfunktion“ (Freud 2007, S. 314). Davor durchläuft das Kind die verschiedenen Phasen der psychosexuellen Entwicklung. Darunter findet sich unter anderem auch die so genannte urethrale Phase. „Der Urethralapparat wird dann zum Organ vielfältigster erotischer Phantasien, die offen oder versteckt die Lust am Urinieren zum Inhalt haben [...] jemand anderen dazu veranlassen, einem beim Urinieren zu beobachten oder selbst zum Zuschauer zu werden“ (Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 105). Eine Szene, in der davon die Rede ist, findet sich an folgender Stelle in „Jacques ou la Soumission“, als Jacqueline zu ihrem Bruder sagt: „Je te punirai. Je ne t'amènerai plus mes petites camarades pour que tu les regardes quand elles font pipi“ (Ionesco 1991, S. 89). Abgesehen davon kommt hier selbstverständlich die Komponente des Lustgewinns am Schauen hinzu, der voyeuristische Aspekt.

„Das Sexualleben des Kindes zeigt [...] viel Übereinstimmung mit dem es Erwachsenen; es unterscheidet sich von dem letzteren, wie wir bereits wissen, durch den Mangel einer festen Organisation unter dem Primat der Genitalien, durch die unvermeidlichen Züge von Perversion und natürlich auch durch weit geringere Intensität der ganzen Strebung“ (Freud 2007, S. 312).

Für Freud bedeutet Perversion allerdings nichts anderes als der Lustgewinn an jedem Sexualobjekt, das nicht das gegengeschlechtliche Genitale ist.

Auch die sexuelle Liebe zur Mutter wird an manchen Stellen angedeutet, beispielsweise als diese Jacques aufzählt, was sie für ihn alles tut und getan hat: „J'ai été pour toi plus qu'une mère, une véritable amie, un mari [...] Je n'ai reculé devant aucun obstacle, devant aucune barricade, pour satisfaire tous tes plaisirs d'enfant“ (Ionesco 1991, S. 88). Dass sie sich als Ehemann für ihren Sohn bezeichnet, unterstreicht die (homo-)sexuelle Konnotation von „satisfaire tous tes plaisirs d'enfant“. Im psychoanalytischen Sinn kann man dies durchaus als eine Anspielung auf die Partialtriebe des Kindes sehen, wie sie auch ein paar Repliken weiter bei der Beschreibung der Urethralerotik deutlich werden. Auch der Titel des

Stücks kann unter diesem Aspekt gedeutet werden: dass Soumission in diesem Fall nicht nur für die Unterwerfung Jacques', sondern auch für die seiner Partialtriebe unter den Primat der Genitalien steht, denn zum Schluss gibt er seinen Widerstand gegen die Familie doch auf und verkehrt mit Roberte II.

Jacques ist regelrechtem Psychoterror ausgesetzt; auf den ersten Seiten spricht er kein Wort, er wird von den beleidigenden und äußerst scharfen Vorwürfen seiner Familie überhäuft:

„JACQUES mère : [...] J'ai mis au monde un mononstre; le mononstre [sic!] c'est toi !“ (Ionesco 1991, S. 88). „JACQUELINE : Mon cher frère... tu es un vilain. Malgré tout l'immense amour que j'ai pour toi, qui gonfle mon cœur à l'en faire crever, je te déteste, je t'exerce.“ (ebd. S. 89) „JACQUES père : Ce fils ou ce vice que tu vois là, qui est venu au monde pour notre honte [...]“ (ebd. S. 90).

Jedoch auch als Jacques seine Mutter enttäuscht, indem er Roberte I nicht zur Frau nehmen will, begegnet diese ihm mit folgender zutiefst verletzender Reaktion: „[...] Jacques, mauvais fils ! Si j'avais su, j'aurais dû t'étrangler dans ton dernier berceau, oui de mes mains maternelles. Ou avorter ! Ou ne pas concevoir !“ (ebd. S. 102).

Wie nieder die Motive dieser für die Zuseherin und den Zuseher unverständlichen Schimpftirade sind, wird erst deutlich, als Jacques das eingeforderte Geständnis ablegt: „Eh bien oui, oui, na, j'adore les pommes de terre au lard !“ (ebd. S. 93). Die Familienangehörigen fügen ihm also Leid zu, damit er gesteht, dass er Kartoffeln mit Speck mag. Diese Absurdität ist zugleich ernst und witzig.

Martin Esslin stellt auch im Zusammenhang damit, dass Jacques schließlich doch Roberte II heiratet, fest:

„Jacques unterwirft sich zweimal. Zuerst fügt er sich dem bürgerlichen Konformismus und seiner Familie; dann erliegt er den unwiderstehlichen animalischen Verlockungen des Sexus. Die sklavisches Abhängigkeit von sexuellen Begierden zwingt den Menschen unter das Joch des bürgerlichen Konformismus“ (Esslin 2006, S. 115).

Bedroht davon, von seiner Familie nicht mehr geliebt zu werden – Liebes- und Objektverlust gehören zu den schlimmsten „Katastrophen der Kindheit“, wie an anderer Stelle bereits festgehalten wurde – bleibt Jacques also gar nichts anderes mehr übrig, als seine Individualität aufzugeben, obwohl er diesen geheimen Wunsch vom Anderssein Roberte ja auch mitteilt.

Allerdings muss die Unterdrückung auch in einem anderen Licht gesehen werden. Ionesco ist, wie bereits schon mehrmals festgehalten, ein Gesellschaftskritiker, der sich zum Ziel gesetzt hat, in seinen Stücken Unterdrückung, Machtmissbrauch und das damit verbundene Leid darzustellen. Wie in „Victimes du devoir“ oder „La Leçon“ bekommt auch in „Jacques ou la Soumission“ das persönliche Schicksal eine gesellschaftliche Tragweite durch die Anspielung auf den Rassismus: „JACQUES père : [...] Tu n'es pas digne de ma race.“ (Ionesco 1991, S. 89).

Zuletzt soll nun auf die komödiantischen Aspekte dieses Theaterstücks eingegangen werden. Sigmund Freud hat in seinem Werk „der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor“ den Witz einer psychoanalytischen Untersuchung unterzogen und versucht, seinem Wesen auf den Grund zu gehen. Dabei konnte er Folgendes feststellen:

„Die interessanten Vorgänge der Verdichtung mit Ersatzbildung, die wir als den Kern der Technik des Wortwitzes erkannt haben, wiesen uns auf die Traumbildung hin, in deren Mechanismus die nämlichen psychischen Vorgänge aufgedeckt worden sind. Eben dahin weisen aber auch die Techniken des Gedankenwitzes, die Verschiebung, die Denkfehler, der Widersinn, die indirekte Darstellung, die Darstellung durchs Gegenteil, die samt und sonders in der Traumarbeit wiederkehren“ (Freud 1992, S. 103).

Traum und Witz hängen also gewissermaßen zusammen, da bei beiden Phänomenen dieselben Operationen des Unbewussten auftreten.

Ionesco bezeichnet „Jacques ou la Soumission“ als „Comédie naturaliste“ (ebd. S. 85). Die unterhaltsamen Elemente, die durchaus auch in anderen seiner Stücke zu finden sind, sind in diesem aber besonders zahlreich. Generell spielt der Sprachwitz dabei eine maßgebliche Rolle, d.h. vor allem Wortspiele, Wortneuschöpfungen, Doppelbedeutungen oder die wörtliche Auslegung des Gesagten. Claude Abastado stellt richtig fest: „Dans la Cantatrice chauve, les mots éclatent; ici ils grimacent; le dialogue est grimé comme les visages et le comique jaillit de cette double déformation“ (Abastado 1971, S. 79).

Als Beispiele dafür können folgende „Deformationen“ angeführt werden: „j'ai mis au monde un mononstre“ (Ionesco 1991, S. 88), „Mon cher frère... tu es un vilain“ (ebd. S. 89), „je t'exerte“ (ebd. S. 89), „Bref je n'ai pas à faire ici son églogue“ (ebd. S. 89), „Élevé sans reproche, comme un aristocrate“ (ebd. S. 89). Die Deformation kommt u.a. durch ein Metaplasma bzw. eine Epenthese zustande, die sich durch das

Einfügen einer Silbe (beispielsweise „on“ im Wort „mononstre“) innerhalb eines Wortes auszeichnet.

Diese Deformation erinnert stark an die Traumentstellung, die durch die Traumarbeit verursacht wird. Allerdings handelt es sich auch um eine Art Anspielung auf bekannte Worte „élgloge – éloge“ oder „mononstre – monstre“ beispielsweise.

„L’homophonie aussi peut être un procédé comique“ (Abastado 1971, S. 79): „Il est centenaire ! [...] Comme les Plantagenets !“ (Ionesco 1991, S. 88), „Il est chancelant. [...] Il chante, seulement“ (ebd. S. 89), „Dire que tout cela c’est pour faire jubiler Jupiter !“ (ebd. S. 90), „Père indigent ! [...] Entendu. Je digère.“ (ebd. S. 94), „En somme, vous n’auriez rien à craindre c’est le crâne de la crème !“ (ebd. S. 98).

Bei diesen Wortspielen besteht

„die Technik darin, unsere psychische Einstellung auf den Wortklang anstatt auf den Sinn des Wortes zu richten, die (akustische) Wortvorstellung selbst an Stelle ihrer durch Relationen zu den Dingvorstellungen gegebenen Bedeutung treten zu lassen. Wir dürfen wirklich vermuten, daß damit eine große Erleichterung der psychischen Arbeit gegeben ist [...]“ (Freud 1992, S. 133).

Es geht bei dieser Art von Witz also darum, dass wir durch den ähnlichen Klang der Wörter, weniger psychische Arbeit verrichten müssen. „Dieses Wiederfinden des Bekannten ist lustvoll, und es kann uns wiederum nicht schwerfallen, solche Lust als Ersparungslust zu erkennen, auf die Ersparung an psychischem Aufwand zu beziehen“ (ebd. S. 135). Das Witzige ergibt sich daraus, dass wir Lust dabei empfinden, auf etwas Bekanntes zu stoßen, also etwa auf „crâne“ statt „crème“. Die psychische Aufwandsersparnis liegt laut Freud darin, dass alleine der Wortlaut „crâne“ uns in diesem Zusammenhang an „crème“ erinnert und dass diese Erkenntnis der Anspielung auf „crème de la crème“ uns Freude macht und belustigt.

Ebenso werden Redewendungen witzig, wenn sie wörtlich genommen werden:

„JACQUES : Elle n’est pas moche ! Elle n’est pas moche ! Elle ne fait même pas tourner le lait... elle est même belle...“

ROBERTE mère : As-tu du lait ici pour voir?

ROBERTE père : Il ne veut pas, il bleufe. Il sait que le lait tournerait. Ça ne l’arrange pas, le petit salaud ! [...]“ (ebd. S. 103)

„Une déformation plus subtile est l’emploi d’un mot pour un autre; le comique tient alors à la confusion sémantique“ (Abastado 1971, S. 79): „Comme tu es bon. [...]“

Père indigent !“ (Ionesco 1991, S. 94), „[...] ce fils ou ce vice c’est encore une de tes sottises histoires de femme !“ (ebd. S. 90). Schon alleine die Formulierung erinnert stark an ein Zitat, das bereits an einer anderen Stelle angeführt worden ist und Lacans Vorstellungen von der Psychoanalyse mit der Linguistik in Einklang bringt:

„Ein Wort für ein anderes: das ist die Formel für die Metapher, deren Bedeutung daraus erwächst, daß sie einen Signifikanten durch einen anderen ersetzt. In dieser Struktur der Überlagerung von Signifikanten sieht Lacan die Freudsche [sic!] *Verdichtung am Werk*“ (Pagel 2007, S. 46).

Die Verdichtung ist nämlich ein wesentliches gemeinsames Moment von Traum- und Witzarbeit, wie die obigen Beispiele aus „Jacques ou la Soumission“ veranschaulichen.

Aber auch Neologismen kommen vor und haben einen komischen Effekt: „Je vais tout te dire en vingt-sept mots. Voici, et tâche de te souvenir: tu es chronométrable“ (Ionesco 1991, S. 92).

Freud sieht darin im Zusammenhang mit dem Witz die „Lust am Unsinn“, die uns so großen Spaß macht und uns in ein früheres, kindliches Stadium zurückversetzt, in dem wir noch mit der Sprache experimentiert haben und die Worte ausgesprochen haben, ohne ihren Sinn zu berücksichtigen – aus Spaß am Sprechen sozusagen (vgl. Freud 1992, S. 139). Neologismen sind aber auch ein typisches Symptom der Schizophrenie, bei der die Betroffenen ihre eigene Sprache erfinden, die der Prälogik und dem magischen Denken der Kleinkinder entspricht.

Abschließend kann festgehalten werden, dass „Jacques ou la Soumission“ viele psychoanalytische Konzepte enthält.

3.6 L’avenir est dans les œufs

„L’avenir est dans les œufs“ ist die 1957 entstandene Fortsetzung von „Jacques ou la Soumission“.

„L’avenir est dans les œufs“ beginnt mit dem Ende von „Jacques ou la Soumission“. Jacques und Roberte stehen eng umschlungen und nennen einander „chat“ und zwar schon seit drei Jahren. Die Familienangehörigen beschließen, sie deshalb von einander zu trennen, um sie dann wieder zu vereinen. Jeder von ihnen möchte seine Autorität dabei geltend machen und über den weiteren Verlauf mitbestimmen. Kurz darauf erfährt man, dass der Großvater verstorben sei, dieser befindet sich allerdings

auf der Bühne als Bild in einem Rahmen, tritt später auch hervor und möchte singen, was man ihm aber verbietet, woraufhin er wieder zurück in seinen Rahmen verschwindet. Die anderen Familienmitglieder fordern von Jacques Tränen der Trauer über den Verlust seines Großvaters, wozu sie diesen sogar zwingen. Die Robertes beginnen dann, immer und immer wieder Beileidswünsche auszusprechen. Danach versuchen sie, Jacques und Roberte zur Zeugung von Kindern zu zwingen, um den Fortbestand der weißen Rasse zu sichern. Roberte beginnt schließlich, unaufhörlich Eier zu legen, die Jacques anschließend ausbrütet, während seine Familie bereits Pläne für die Zukunft des Nachwuchses schmiedet.

Da dieses Stück, wie bereits erwähnt, die Fortsetzung von „Jacques ou la Soumission“ ist, sind auch die beteiligten Personen dieselben. Ebenso sind die Themen ähnlich. Es muss daher nicht extra darauf hingewiesen werden, dass auch hier die Namen der Charaktere das Phänomen der Verdichtung aufweisen. Auch das erotische Moment ist schon zu Beginn des Stückes vorhanden, da sich die Szene, in der Jacques und Roberte durch den Gebrauch von Katzenlauten mit einander kommunizieren, fortsetzt: „ROBERTE *et* JACQUES, *enlacées* : Chhchhaaaaaat... Rron... rron... ron...” (Ionesco 1991, S. 118).

Besonders auffallend sind in „L’avenir est dans les œufs“ die Gemeinplätze, die von den agierenden Personen verwendet werden, wodurch einmal mehr Ionescos Kritik an der Sprache ihren Ausdruck findet. Dies fällt schon zu Beginn des Stückes durch eine typische Aussage vieler älterer Menschen, dass früher alles besser war, auf: „JACQUES grand-mère : De mon temps, n’en fallait pas tant...” (ebd. S. 118). Die Kritik gipfelt allerdings in einer mehrseitigen Parodie von Beileidswünschen nach dem Tod des Großvaters, der aber gar nicht wirklich tot ist:

„LES TROIS ROBERTE, à *Jacques père* : Nos chaleureuses cordoléances !
JACQUES père : Merci infiniment, mes amis, je les accepte avec joie.
LES TROIS ROBERTE *et* JACQUES père *se tournent vers Jacques mère et disent en chœur* : Nous vous présentons nos chaleureuses cordoléances, cordoléances, cordoléances, cordoléances !“ (ebd. S. 126)

Die Parodie wird dadurch hervorgerufen, dass sich die Beileidsbekundungen über mehr als eine Seite ziehen, aber vor allem auch durch die Verwendung des Wortes „cordoléances“ anstelle von „condoléances“. Wie schon bei der Analyse von „Jacques ou la Soumission“ festgestellt wurde, handelt es sich hier um eine Deformation, die der Traumentstellung nahe kommt und die zudem den

LeserInnen/ZuseherInnen durch die Wiedererkennung des Wortes „condoléances“ im Sinne der psychoanalytischen Konzeption von Witz und Humor Lust bereitet. Selbstverständlich drückt Eugène Ionesco damit einmal mehr seine Kritik an der Sprache aus. Die Beileidswünsche sind – gerade durch ihre gesellschaftliche Konventionalität – vollkommen ungeeignet, um andere Menschen zu trösten. „Mes chaleureuses condoléances“ ist nur eine höfliche Leerformel, die man sagt, weil es sich gehört; wirkliche Anteilnahme gezeigt oder gar ehrlicher Trost gespendet werden kann dadurch nicht.

Es gibt allerdings noch weitere Wort- und Sprachwitze in „L’avenir est dans les œufs“, die an dieser Stelle erwähnt werden sollen. Beispielsweise hat die Vertauschung des Wortes „trempler“ mit „trembler“ eine ähnliche Wirkung wie die Beziehung von „cordoléances“ zu „condoléances“:

„JACQUELINE : Vous êtes trempés.
JACQUES fils : J’ai froid. Brrr ! Je tremple !
ROBERTE : J’ai froid. Brrr ! Nous tremplons !
Ils tremblent de froid tous les deux.“ (ebd. S. 120)

Besonders hervorgestrichen wird die witzige Komponente dieses Wortes durch Ionescos Anweisung, in der er „tremblent“ schreibt, was den Kontrast zwischen „trempler“ und „trembler“ einmal mehr hervorhebt.

Auch eine Verdoppelung einer Silbe wie sie in „Jacques ou la Soumission“ im Wort „mononstre“ vorkommt, findet man in diesem Stück, als Robertes Vater zu Jacques’ Großvater sagt: „Je vous rappelle à l’orordre !“ (ebd. S. 131).

Zudem gibt es formal ähnliche Wortspiele, die dem/der Leser/in allerdings eine zusätzliche inhaltliche Dimension eröffnen, wie etwa die Replik, in der Roberte Folgendes von sich gibt: „Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac ! Cot-cot-codac !“ (ebd. S. 131). An dieser Stelle wird deutlich, welche Rolle die Tierlaute in diesem Theaterstück spielen. Einerseits weisen sie ein durchaus sehr unterhaltsames Moment auf, andererseits sind sie der Ausdruck einer Veränderung, die den Protagonisten widerfährt. Die Laute, die dem Gegacker von Hühnern ähneln, illustrieren die absurde Verwandlung von Roberte in eine Legemaschine, ebenso wie die Katzenlaute ihre sexuelle Beziehung zu Jacques auch auf sprachlicher Ebene eindeutig hervorheben.

Besonders häufig sind in „L’avenir est dans les œufs“ vor allem aber auch Widersprüche jeglicher Art. Dies ist allerdings auch ein Merkmal des Theaters des Absurden im Allgemeinen. Manchmal haben die widersprüchlichen Aussagen auch einen witzigen Aspekt, wie folgendes Gespräch zwischen den beiden Vätern zeigt, in dem es um das neue Paar geht:

„ROBERTE père, à Jacques père : Je vous le répète. Ce n’est pas la faute de ma fille.

JACQUES père, à Roberte père : Serait-ce la faute de la mienne? [...] (ebd. S. 119).

Das Komische an dieser Situation liegt darin, dass die/der Lesende erwarten würde, dass Jacques’ Vater Folgendes sagt: „Serait-ce la faute de mon fils?“. Allerdings wird hier der Akzent von einer Eigenschaft (enfant) auf eine andere (féminin) verschoben. Die freudsche Verschiebung bewirkt hier, dass nicht die Tatsache, dass Jacques jenes seiner Kinder ist, das mit Roberte liiert ist, wie man es erwarten könnte, sondern das Geschlecht in den Vordergrund tritt – Jacques hat ja auch eine Schwester, Jacqueline.

Jedoch wird die Absurdität in diesem Theaterstück auch oftmals benutzt, um einen Konflikt zwischen den unterschiedlichen Instanzen des psychischen Apparats darzustellen. Die Widersprüche beginnen schon damit, dass die Eltern des Paares, das sie unbedingt und gegen deren Willen zusammengebracht haben, dieses nun von einander trennen wollen:

„ROBERTE mère : Je trouve qu’ils sont bien mignons, tous les deux.

JACQUES père : C’est justement ce que je leur reproche, au nom de la tradition... Ils l’ont été assez, ils le sont beaucoup trop...

JACQUELINE : Ils ne sont que ça. [...]

JACQUES père, à Roberte père : Monsieur, il y a trois ans que nous avons conclu la noce ! Depuis ce temps, ils sont là, à chatoyer sans arrêt, et nous à les regarder. Ça ne donne rien. [...]

JACQUELINE : Tâchons d’abord de les séparer... pour mieux les réunir par la suite !“ (ebd. S. 119f.)

Einerseits stellt diese Szene sehr anschaulich den Konflikt zwischen Trieben und moralischen Werten dar und andererseits parodiert sie die Einmischungen der (bürgerlichen) Eltern in das Leben ihrer Kinder – sie wollen ihnen vorschreiben, wen sie heiraten, wann und wie viele Kinder sie bekommen und wie sie sich verhalten sollen. Gottfried Büttner fasst hier treffend zusammen: „Der Normalmensch unterliegt nicht nur dem bürgerlichen Zwang der Familie, sondern auch der unwiderstehlichen

Verlockung des Animalischen. Man kann auch sagen: die sklavische Abhängigkeit von den Begierden zwingt den Menschen unter das Joch der Bürgerlichkeit“ (Büttner 2001, S. 107). Die psychische und körperliche Lähmung aller beteiligten Personen, die obiger Replik zufolge bereits drei Jahre andauert, ist in diesem Zusammenhang als nichts anderes als ein Konversionssymptom zu verstehen, also als ein

„Resultat eines Prozesses [...], der unter Zuhilfenahme verschiedenster Abwehrmanöver (**Verdrängung, Identifizierung, Symbolisierung, plastische Darstellbarkeit, Verdichtung, Verschiebung, Wendung gegen das Ich etc.**) zu **einer körperlichen Ausdrucksform verdrängter (szenischer) Vorstellungen** führt“ (Schuster/Springer-Kremser 1998, S. 62).

Die Familien befinden sich in einer Krise: das von den Eltern zusammengeführte Pärchen macht nicht das, was sie wollen und das Pärchen flüchtet sich in seine eigene Welt, in der es die Rolle von Katzen spielt. Um der Realität nicht ins Auge blicken zu müssen, verharren beide Parteien in einer Konversionslähmung, die das Symptom nicht bewältigter psychischer Konflikte darstellt. Die Eltern gehen sogar so weit, dass sie am Ende des Stücks das Paar in getrennte Räume bringen, wo sie sich gänzlich der Produktion ihres Nachwuchses hingeben sollen. Roberte legt die Eier und Jacques brütet sie aus:

„JACQUES fils : ... J'ai chaud...
JACQUES mère, à *Jacques fils* : C'est ce qu'il faut, mon chéri, pour couvrir... de la chaleur, beaucoup d'affection !... [...]
JACQUES père, *frappant dans ses mains* : Production ! Production ! Production !
JACQUES grand-mère : Des œufs ! Des œufs ! Des œufs ! Des œufs !“ (Ionesco 1991, S. 134)

Es ist erschreckend, wie Ionesco den Psychoterror, den Jacques' und Robertes Eltern auf ihre Kinder ausüben, an dieser Stelle darstellt. Es ist nicht nur eine Fortsetzung der Unterdrückung, wie sie in „Jacques ou la Soumission“ Gegenstand des Schauspiels wird, sondern sie zeigt das psychische Schicksal des modernen Menschen in der heutigen Gesellschaft durch das

„Grauen vor der Vermehrung – der Anhäufung ständig wachsender Massen von Menschen oder Dingen [...]. Es drückt das Entsetzen des einzelnen aus angesichts der nicht zu bewältigenden Aufgabe, mit der Welt fertig zu werden; das Gefühl der Einsamkeit, das das Individuum ergreift, wenn es sich der ungeheuerlichen Größe und Dauer der Welt bewußt wird“ (Esslin 2006, S. 116).

Durch die erzwungene Eiablage und Kinderproduktion wird das bürgerliche Konzept der heilen Familie, die Geborgenheit und Liebe vermittelt, ad absurdum geführt.

Gleichzeitig zeigt es einmal mehr die Auswirkungen der großen Ängste des Menschen auf, wie die Einsamkeit eine ist.

Aber auch das gesellschaftspolitische Ausmaß der Unterdrückung wird in „L’avenir est dans les œufs“ ebenso wie in „Jacques ou la Soumission“ deutlich dargestellt. Als Beispiel dafür kann etwa die Szene angeführt werden, in der Jacques’ und Robertes Eltern Pläne über die Zukunft der neuen Nachkommen schmieden:

„JACQUES mère : Je pense à l’avenir de tous les enfants !
ROBERTE mère : Que va-t-on faire de la progéniture?
JACQUES père, *continuant son jeu* : De la chair à saucisson !
ROBERTE père, *entre deux allées et venues* : De la chair à camion ! [...] Des banquiers et des cochons.
JACQUES père : Des citadins et des ruraux.
JACQUES mère : Des employeurs, des employés !“ (Ionesco 1991, S. 135f.)

Die Aufzählungen von dem, was die zukünftige Generation alles machen könnte oder werden sollte, erstrecken sich über mehrere Seiten und werden durch diese Hyperbel noch stärker überzeichnet und parodiert. Unterstützt wird dies einmal mehr von unterhaltsamen Wortspielen oder Äußerungen wie „De la chair à saucisson“ – „De la chair à camion“, die nach Freud außerdem ein Ausdruck der Lust am Unsinn sind, womit der Witz dieses Satzes generiert wird.

Die Unterdrückung und der Machtmissbrauch, der mit dieser einhergeht, treten an anderen Stellen ebenfalls zu Tage. Die sexuelle Konnotation des Wortes „introduire“ ist in folgendem Gespräch nicht zu übersehen:

„JACQUES père : Je vois qu’il faut absolument que j’introduise mon autorité.
JACQUES mère : Vas-y, mon époux, si tu veux, bien entendu... avec prudence et douceur, je t’en prie !...
ROBERTE mère : Nous aussi nous avons le droit d’introduire ici un peu de notre autorité“ (ebd. S. 122)

„Introduire“ erscheint insbesondere in Verbindung mit „autorité“ als männlich konnotiert, da in der bürgerlichen Gesellschaft der Mann derjenige ist, der Macht ausübt. Auch aus psychoanalytischer Sicht ist dieser Zusammenhang durchaus einleuchtend. Man denke beispielsweise an den Ödipus-Komplex, bei dem der Mann durch seine (aggressive) Macht das Kind dazu bringt, die Werte seiner Gesellschaft zu internalisieren, wodurch die (Kastrations-)Angst gebannt werden kann. Aber auch bei der Betrachtung anderer in dieser Arbeit bereits analysierter Stücke von Eugène Ionesco wird dieser Gedankengang verstärkt. In „La Leçon“ oder in „Victimes du

devoir“ geht es ebenfalls um Machtausübung und Unterdrückung, die von männlichen Protagonisten ausgehen und eindeutig sexuelle Komponenten enthalten, wie bereits ausführlich gezeigt werden konnte.

Ein weiterer wesentlicher gesellschaftskritischer Aspekt ist in diesem Stück ebenfalls präsent, nämlich Ionescos Hinweis auf rassistisches Gedankengut: „TOUS : Vive la production ! Vive la race blanche ! Continuons ! Continuons !“ (ebd. S. 138). Auch in der Mitte des Stücks wird dies deutlich: „TOUS, *sauf Jacques, applaudissent et disent, ensemble* : Vive la race blanche ! Vive la race blanche !“ (ebd. S. 128). Wie bereits festgestellt werden konnte, ist dieser Aspekt nicht nur für „L’avenir est dans les œufs“ wesentlich, sondern kommt auch in anderen Theaterstücken Eugène Ionescos vor; so beispielsweise auch in „Victimes du devoir“, wo der Polizist kurz vor seinem Tod ebenfalls „Vive la race blanche !“ ruft.

Abgesehen von Ionescos Rassismus-Kritik und der Darstellung von Macht und deren Missbrauch durch männliche Protagonisten, verbindet „L’avenir est dans les œufs“ noch ein weiterer Aspekt mit „Victimes du devoir“, nämlich das Auftreten einer „psychoanalytischen Inquisition“. In „Victimes du devoir“ wird sie vom Polizisten durchgeführt, hier sind es die Familienmitglieder. Diese wollen von Jacques wissen, warum er seinen Großvater nicht mehr singen hört:

„JACQUES père, *à son fils* : Jacques ! J’ai une cruelle nouvelle à t’annoncer.
JACQUES mère *pleure* : Beuh ! beuh ! Beuh !
JACQUES fils : Laquelle, papa?
JACQUES père : Regarde... vois ta grand-mère. (*Jacqueline met sur la tête de la grand-mère un voile noir.*) Tu ne remarques rien?
JACQUES fils : Non, papa. Je ne remarque rien. [...]
JACQUES père : Voici donc quelle est, en peu de mots, l’affreuse vérité !... Tu ne t’es pas demandé pourquoi tu n’entends plus chanter ton grand-père?...
JACQUES mère : Ton grand-père qui t’aimait tant et que tu adorais?“ (ebd. S. 123)

Diese bedrohliche Befragung durch die Familienmitglieder soll Jacques dazu bringen, Schuldgefühle zu entwickeln, weil er den angeblichen Tod seines Großvaters nicht bemerkt hat. Diese Erziehung setzt sich aber auch darin fort, dass seine Mutter ihm vorschreibt, wie er darauf nun zu reagieren hat: „Pleure ! Allons, Jacquot, allons, pleure ! (*Silence.*) Pleure ! Allons, Jacquot !“ (ebd. S. 125). Aus psychologischer Sicht ist das Fatale an dieser Situation, dass Jacques’ Gefühle vollkommen ignoriert werden und dass Affekte und Triebregungen aus dem Es den Wertvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft aus dem Über-Ich weichen müssen. Es spielt keine Rolle,

welche Beziehung Jacques zu seinem Großvater hatte, ob er ihm nahe gestanden ist oder er ihn gar nicht gemocht hat. Dass es allerdings vollkommen legitim ist, nicht zu weinen, wenn der Verlust eines Menschen eintritt, zu dem man keine wirkliche Beziehung aufbauen konnte, erscheint im ersten Moment hart und kalt, ist aber in Wahrheit nur allzu verständlich. Dass die Eltern an dieser Stelle ihre Macht missbrauchen, um Jacques' Gefühle zu manipulieren, ist durchaus auch im Zusammenhang mit „La Leçon“ als eine gescheiterte erzieherische Maßnahme zu interpretieren, ist aber gleichzeitig nichts anderes als eine weitere Form der Unterdrückung, wie sie Ionesco in fast all seinen Stücken scharf kritisiert.

Der Tod des Großvaters ist aber auch aus einer anderen Perspektive interessant, denn er ist ja gar nicht wirklich tot:

„JACQUELINE : Grand-père veut dire quelque chose ! (*Le grand-père Jacques quitte son cadre et s'approche des autres.*) Depuis qu'il est mort, il parle beaucoup mieux. JACQUES père, à *Jacques fils* : Voilà ton grand-père en chair et en os qui va nous raconter lui-même les circonstances de son décès.“ (ebd. S. 127)

Die Tatsache, dass der Großvater ein lebender Toter ist, veranschaulicht aus psychoanalytischer Sicht auf sehr humorvolle Art die Koexistenz von Todes- und Lebenstrieb im Es des psychischen Apparates, indem dies szenisch dargestellt wird. Die unwirkliche Szene wird von folgendem, widersprüchlichen Ausruf der Hinterbliebenen unterstrichen: „Grand-père est mort, vive grand-père !“ (ebd. S. 128). Zudem handelt es sich dabei auch um eine Art Grenzüberschreitung, nämlich der zwischen Leben und Tod, was für das Theater des Absurden ebenfalls nicht ungewöhnlich ist. In „Les Mamelles de Tirésias“ wird beispielsweise die Grenze der Geschlechtsidentität überschritten oder durch die Darstellung von Traumszenen in „Ubu Roi“ sowie in den anderen Stücken Ionescos jene zwischen Realität und Surrealität.

Zuletzt soll noch eine Interpretation des Titels geliefert werden. Ronald Daus sieht darin eine gewisse Ironie, denn obwohl es anfänglich so aussieht, als hätte das Liebespaar die familiären und gutbürgerlichen Konventionen umgangen, lässt sich dieses in den Produktionsprozess des Nachwuchses einspannen, wodurch es erneut eine Unterdrückung erfährt. „Die Liebenden werden getrennt; sie legt im Nebenzimmer Eier, er brütet sie aus. Der übliche Gang der Dinge ist wiederhergestellt, und der Großvater darf ironischerweise den Schlusssatz sagen: › Comme par le passé, l'avenir est dans les œufs! ‹“ (Daus 1977, S. 48).

3.7 La Jeune Fille à marier

„La Jeune Fille à marier“ wurde 1953 zum ersten Mal aufgeführt.

Obwohl dieses kurze Stück eigentlich keine wirkliche Handlung hat, was als ein typisches Merkmal für das absurde Drama gilt, kann zumindest der Rahmen des Geschehens angegeben werden. Ein Herr und eine Dame sitzen auf einer Parkbank und unterhalten sich. Die Dame spricht hin und wieder von ihrer Tochter, die gerade ein Studium abgeschlossen hat und für die sie einen passenden Ehemann sucht. Die beiden unterhalten sich aber auch über Erziehung, Respekt, gesellschaftliche Probleme, die niedrige Geburtenrate und darüber, dass früher alles besser war. Am Ende des Stücks kommt dann die Tochter der Dame, allerdings ist sie ein ziemlich maskuliner Mann. Der Herr behandelt sie aber ganz selbstverständlich als junge Dame, trotz ihrer äußerlichen Erscheinung und stellt ihre gute Erziehung positiv fest, bis sich alle Beteiligten erschrocken erheben, nachdem die Tochter von sich sagt, sie sei „mineure et demie“.

Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit dieses Stücks zu „Les Mamelles de Tirésias“ von Guillaume Apollinaire. In beiden Stücken kommt es zu einer Transgression der Grenzen des biologischen Geschlechts. So wie sich Thérèse in Apollinaires Theaterstück in einen Mann und wieder zurück verwandelt, ist in Ionescos „La Jeune Fille à marier“ die Tochter vom äußeren Erscheinungsbild her ein Mann, der vor Maskulinität nur so strotzt: *„La fille de la Dame entre. C'est un homme, d'une trentaine d'années, vigoureux, viril, fortes moustaches noires, costume gris“* (Ionesco 1991, S. 258).

Aber auch das Problem des geringen Bevölkerungszuwachses, das Apollinaire in „Les Mamelles de Tirésias“ durch die Unmengen an Kindern, die von einer Sekunde auf die andere durch Thérèses Ehemann auf die Welt gebracht werden, anspricht, wird hier thematisiert, als sich der Herr und die Dame über die Geburtenrate unterhalten: *„LA DAME : En effet. Il paraît que la natalité baisse en France. LE MONSIEUR : Il y a des hauts et des bas. En ce moment, elle aurait plutôt tendance à remonter. Mais cela ne peut combler les années maigres!...“* (ebd. S. 253).

Dass die geschlechtliche Identität eine wesentliche Rolle am Ende des Stücks spielt, wird zudem noch durch einen weiteren kurzen Wortwechsel vorweggenommen:

„LE MONSIEUR : La machine, elle est aussi imparfaite. Elle a été inventée par l'homme, elle a tous ses défauts !

LA DAME : Ne me parlez pas de défauts des hommes, allez, ah ! là ! là ! je connais ça, ils ne valent pas plus que les femmes, ils se ressemblent tous, il n'y a pas le choix“ (ebd. S. 255).

„In *«La jeune fille à marier»* beruht die Komik vorwiegend auf dem Moment der Überraschung“ (Esslin 2006, S. 123). Es muss außerdem darauf hingewiesen werden, dass dieses Missverständnis in der Doppelbedeutung des Wortes „homme“ für „Mann“ und „Mensch“ liegt. Die Leserin/der Leser würde sich erwarten, dass die Dame ebenfalls wie der Herr in diesem Zusammenhang „homme“ im Sinne von „Mensch“ gebrauchen würde. Durch diesen Bruch mit der Erwartung entsteht gleichzeitig ein witziges Moment.

Interessant ist dabei auch, dass generell die „Darstellung durchs Gegenteil“ (Freud 1992, S. 89) ein Merkmal der Witzarbeit ist, d.h. komische Effekte und damit Lustgefühle und Unterhaltung beim Menschen auslöst. Diese Widersprüche, die für das Theater des Absurden charakteristisch sind, sind also ebenfalls für das psychoanalytische Verständnis des Witzes von Bedeutung.

Die Erwartung, die hier in dieser Aussage „enttäuscht“ wird, steht auch schon alleine durch den Inhalt (Identität von Mann und Frau) im Zusammenhang mit dem absurden Ende. Ronald Daus sieht darin generell ein Merkmal einer Gruppe von Theaterstücken Eugène Ionescos und verweist dabei ebenfalls, wenn auch nicht konkret anhand eines Stückes, auf Guillaume Apollinaire:

„Auf die Aufhebung von Gegensätzen, wie sie schon Apollinaire in seiner alogisch-spielerischen Dramatik benutzt hatte, gründete Ionesco die Konstruktion einer zweiten Gruppe von Stücken [...] All diese Stücke bestehen aus jeweils zwei einander *kontrastierenden Teilen*: eine bestimmte Erwartung wird erweckt, dann wird sie schroff enttäuscht.“ (Daus 1977, S. 46).

Absurd an der Tatsache, dass die Tochter männlich ist, ist aber auch die Art, wie der Herr damit umgeht, nämlich mit einer absoluten Selbstverständlichkeit – er verliert kein Wort über ihr Aussehen oder zweifelt an ihrer Weiblichkeit.

Aus psychoanalytischer Sicht ist besonders die Geschlechtsidentität im Zusammenhang mit „La Jeune Fille à marier“ interessant. Sigmund Freud geht von einer Bisexualität aus, das ist „eine angeborene, zugleich männliche und weibliche sexuelle Anlage, die jedem Menschen eigen ist und die den Konflikten um die

Geschlechtsidentität zugrunde gelegt werden muß“ (Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 28). Es ist daher möglich, die Erscheinung der Tochter als die bildlich dargestellte tiefenpsychologische Konzeption der Bisexualität in Form einer Person zu sehen: einerseits sieht man sie als weiblich an, andererseits sieht sie aus wie ein Mann.

Ebenso kann auf die Doppeldeutigkeit des Wortes „satisfaction“ in folgender Replik der Dame in diesem Zusammenhang hingewiesen werden: „Je n'ai pas eu à m'en plaindre, comme tant d'autres parents. Elle nous a toujours donné parfaite satisfaction“ (Ionesco 1991, S. 253). Dass dieser Ausdruck eine sexuelle Komponente aufweist, muss nicht extra erwähnt werden, jedoch eröffnet dieser einen anderen Blickwinkel auf die absurde Situation: die Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Nach Überwindung des Ödipus-Komplexes werden die Partialtriebe unter den Primat der Genitalien untergeordnet und die gesamte libidinöse Triebenergie richtet sich von da an an einen nicht-inzestuösen Geschlechtspartner. Die Vorstellung davon, dass der Sohn den Vater töten und mit seiner Mutter sexuell verkehren möchte, ist bei der Analyse dieses Stückes insofern interessant, als dass die Tochter gleichzeitig als Frau und als Mann, die sexuelle Befriedigung („satisfaction“) der Mutter also sowohl als hetero- als auch als homosexuell, aber auch symbolisch als Ausdruck des Ödipus-Komplexes interpretiert werden kann. Dieses Theaterstück eröffnet damit nicht nur die Betrachtungsweise unter den Aspekten der Gender, sondern auch der Queer Studies. Hier wird sichtbar, dass Geschlechtsidentität auch immer mit der Frage nach der sexuellen Orientierung verbunden ist.

Allerdings wird in „La Jeune Fille à marier“ einmal mehr beiläufig auf den Nationalsozialismus angespielt, was sich in folgender Replik des Herrn eindeutig zeigt: „Vous allez me dire qu'il y a le bon et le mauvais progrès, comme il y a le bon et le mauvais Juif, le bon et le mauvais Allemand, les bons et les mauvais films !...“ (ebd. S. 256). Es ist durchaus möglich, diese Aussage als besonders scharfe Kritik aufzufassen, denn die Beiläufigkeit der Erwähnung von Deutschen und Juden in einem Atemzug mit guten und schlechten Filmen stellt die Leugnung des Holocaust ebenso wie die schleppende Aufarbeitung der Altlasten in der Bevölkerung erschreckend anschaulich dar. Rassismus, Nationalsozialismus und Totalitarismus im Allgemeinen sind konstante gesellschaftskritische Aspekte in Ionescos Werk und

werden unter anderem auch in „La Leçon“, „Victimes du devoir“ oder „Jacques ou la Soumission“ thematisiert.

3.8 Le Maître

„Le Maître“, ein ebenfalls sehr kurzes Theaterstück, wurde wie „La Jeune Fille à marier“ 1953 uraufgeführt.

In diesem Theaterstück dreht sich alles um ein Zusammentreffen eines Meisters mit seinen Bewunderern. Ein Verkünder kommentiert alles, was der Meister tut, während die Bewunderer auf ihn warten und „Hurra“-Rufe laut werden lassen. Selbst den banalsten Tätigkeiten des Meisters wird mit Bewunderung begegnet. Gleichzeitig treten ein Liebender und eine Liebende auf, die einander zuvor noch nie gesehen haben, aber gleich beschließen, zu heiraten. Nach einiger Zeit stoßen das Liebespaar und die anderen beteiligten Personen (Verkünder sowie Bewunderin und Bewunderer) auf einander. Zuletzt tritt der Meister tatsächlich zu den Protagonisten, jedoch bemerken diese schnell, dass er keinen Kopf hat, bevor sie einander planlos fragen, wie sie heißen. Die Namen erfährt die Leserin/der Leser allerdings nicht.

Wie in „La Jeune Fille à marier“ spielt auch hier wieder die Frage nach der Identität eine wesentliche Rolle. Die Protagonisten haben eigentlich keine Namen, sie werden alleine über ihre Funktion definiert: es gibt einen Verkünder (*annonceur*), zwei Liebende (*amants*) sowie eine Bewunderin (*admiratrice*) und einen Bewunderer (*admirateur*). Besonders spannend in diesem Zusammenhang ist auch der Schluss des Stücks, als plötzlich alle Beteiligten – nachdem sich herausgestellt hat, dass der Maître kopflos ist – wissen wollen, wie die anderen überhaupt heißen:

„L'AMANTE : C'est juste ! (*À l'Amant :*) Comment vous appelez-vous? (*L'Amant à l'Admiratrice, l'Admiratrice à l'Annonceur, l'Annonceur à l'Amante, l'Amante à l'Amant :*) Et vous? Et vous? Et vous? (*Puis, tous ensemble, les uns aux autres :*) Comment vous appelez-vous?“ (ebd. S. 194).

Dass aber niemand die Namen erfährt, ist absurd und zeigt gleichermaßen die Ernsthaftigkeit der Szene auf: dem Individuum wird seine persönliche Identität abgesprochen und die gesellschaftliche Funktion nimmt deren Stelle ein. Der Verlust der bzw. eine nur unklar definierte Identität ist auch Teil von „La Cantatrice chauve“ („Bobby Watson“) und „La Jeune Fille à marier“.

Unterstrichen wird die Identitätsproblematik dadurch, dass die Protagonisten dem Ereignis entgegenfiebern, einen Meister persönlich kennen zu lernen, dessen Verhalten erstens an Banalität kaum zu übertreffen ist – „L'ANNONCIATEUR : Le Maître sourit. Tandis qu'on lui repasse son pantalon, il se promène. Il goûte aux fleurs et aux fruits qui poussent dans le ruisseau [...]“ (ebd. S. 191) – und der zweitens selbst kein Gesicht, d.h. keine klare Identität besitzt: „Après la disparition du Maître, l'Admiratrice dit : < Mais, mais... il n'a pas de tête, le Maître ! >“ (ebd. S. 194).

Dass jemand, der keinen Kopf hat, d.h. eigentlich gar nicht leben kann, für so viele Menschen ein Vorbild ist, erscheint daher doppelt absurd.

Ronald Daus sieht generell einen thematischen Zusammenhang zwischen „Le Maître“ und „La Jeune Fille à marier“, nämlich durch die zwei einander kontrastierenden Teile, aus denen beide Stücke bestehen (vgl. Daus 1977, S. 46).

Martin Esslin ist außerdem der Ansicht, dass auch die Komik der beiden Stücke auf dem gleichen Prinzip beruht, nämlich auf dem der widersprüchlichen Überraschung am Ende des Theaterstücks – im Falle von „Le Maître“ durch den kopflosen Meister und bei „La Jeune Fille à marier“ durch die männliche Tochter der Dame (vgl. Esslin 2006, S. 123f.).

Eine Anspielung auf ein anderes seiner Theaterstücke könnte man auch in folgender Aufforderung der Liebenden sehen: „Allons au marché, nous y trouverons des œufs !“ (Ionesco 1991, S. 190). Wenn man den Titel „L'avenir est dans les œufs“ auf diesen Satz anwenden möchte, so könnte er als eine Metapher für das Etablieren einer gemeinsamen Zukunft des Liebespaares gesehen werden.

Das weitere Verhalten der beiden ist aber auch aus psychoanalytischer Perspektive interessant, da sie beginnen, Fangen zu spielen:

„L'AMANT, *en courant* : Tu ne m'attraperas pas ! Tu ne m'attraperas pas !
L'AMANTE, *en courant* : Attends un peu ! Attends un peu !“ (ebd. S. 192).

Das Fangen Spielen hat einerseits eine gewisse sexuelle Konnotation, andererseits ist es durchaus auch möglich, dieses als Regression auf ein kindliches Verhalten zu interpretieren.

Aus psychoanalytischer Sicht ist vor allem aber auch das Verhalten der Bewunderer spannend, die sich scheinbar selbst vollkommen aufgegeben haben und deren

Bezeichnung (admirateur und admiratrice) schon verrät, dass ihr einziger Lebensinhalt in der Ausübung des Schautriebs liegt. Diese Protagonisten können tiefenpsychologisch als eine figürliche Metapher des Voyeurismus gedeutet werden.

Abgesehen davon sind auch witzige Aspekte in „Le Maître“ zu finden. Unter anderem entstehen diese wiederum durch die Darstellung durch das Gegenteil, die bereits schon in anderen Theaterstücken von Eugène Ionesco immer wieder vorgekommen ist. Diese Widersprüchlichkeiten haben unweigerlich ein komisches Moment, etwa als der Verkünder die Bewunderer dazu anhält zu schreien, diese aber beim ersten Laut dazu auffordert zu schweigen:

„L'ANNONCIATEUR : [...] À vos places, à vos places, vous autres, ne bougez pas, tenez-vous bien, criez : < Vive le Maître ! >
LES DEUX ADMIRATEURS, *collés au mur, crient* : Vive, vive le Maître !
L'ANNONCIATEUR : Taisez-vous, taisez-vous, vous allez tout gâcher ! [...]“ (ebd. S. 191).

Auch eine Anspielung auf den Nationalsozialismus findet sich in „Le Maître“ wieder – der Vorname des Liebhabers (der einzige Name, der in diesem Stück fällt, aber wieder revidiert wird [siehe obiges Zitat vom Ende des Stücks]) ist nämlich Adolphe: „L'AMANTE, à l'Amant : Viens, Adolphe ! [...]“ (Ionesco 1991, S. 191). Dass Ionesco mit der uneingeschränkten Verehrung eines „Maître“, der ja eine besondere, anderen Menschen überlegene Person ist, in Verbindung mit dem Namen „Adolphe“ auf das Regime von Adolf Hitler anspielt, scheint unter Berücksichtigung der Tatsache, dass dieses auch in vielen anderen seiner Stücke thematisiert wird, durchaus offensichtlich. In diesem Zusammenhang ist selbstverständlich auch die Kopfflosigkeit des Meisters als scharfe Kritik und gleichzeitig als Parodie zu sehen.

Ebenso führt Eugène Ionesco in „Le Maître“ die Besonderheit der Liebe zwischen zwei Menschen ad absurdum, was in folgender Szene besonders deutlich wird:

„LA JEUNE AMANTE : Nous ne nous connaissons donc ni l'un ni l'autre [...]
LE JEUNE AMANT : Chérie, oh ! je vous adore !...
LA JEUNE AMANTE : Chéri, moi aussi ! *Ils s'embrassent.*
LE JEUNE AMANT : Chérie, je vous emmène. Nous nous marierons ensuite“ (ebd. S. 188).

Obwohl die beiden einander überhaupt nicht kennen, beschließen sie, sofort zu heiraten. Dies könnte aber auch als eine Parodie auf die zufällige, schicksalshafte Begegnung im Sinne des Surrealismus gedeutet werden, bei dem die wahnsinnige

Liebe eine wichtige Rolle spielt und der auf das Theater des Absurden großen Einfluss genommen hat, was im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits gezeigt werden konnte.

3.9 Le Nouveau Locataire

„Le Nouveau Locataire“ wurde 1953 verfasst und 1955 uraufgeführt.

In diesem Stück geht es um einen Mann mittleren Alters, der in eine neue Wohnung einzieht. Am Tag seiner Ankunft begegnet er dort der Hausmeisterin, die ihn eigentlich erst für den darauffolgenden Tag erwartet hätte. Er ist ziemlich still, sie redet auf den neuen Mieter aber regelrecht ein. In weiterer Folge kommt es zu einem Missverständnis; sie bietet sich als Haushälterin an, der Mann lehnt dies aber ab. Allerdings dreht die Hausmeisterin seine Aussage so, als ob er sie darum gebeten hätte. Die Situation eskaliert, sie beschimpft ihn und verstrickt sich in widersprüchliche Absurditäten, bis sie dann schließlich veranlasst wird, die Wohnung zu verlassen. Schon während der Auseinandersetzung kommen zwei Möbelpacker, die die Einrichtungsgegenstände des neuen Mieters herbeischleppen. Letzterer gibt nur Anweisungen, wohin die Möbelstücke gestellt werden sollen, hält sich sonst aber bedeckt. Langsam füllt sich die Wohnung mit Kanapees, Schränken, Bildern und Tischen, bis zum Schluss des Stückes kein Platz mehr ist und man die Protagonisten nicht mehr sieht. Die ganze Stadt wird durch die vielen Möbel, die noch in die Wohnung gebracht werden sollen, blockiert: die Seine hört auf zu fließen, auf den Straßen können keine Autos mehr fahren und die U-Bahn ist lahmgelegt. Zuletzt wird das Dach der Wohnung aufgerollt, um sie gänzlich mit Möbelstücken vollzufüllen, bis der neue Mieter schließlich nur mehr darum bittet, das Dach wieder über die Wohnung zu rollen, damit die Einrichtung nicht nass wird und das Licht auszumachen, bevor der Vorhang fällt und das Stück endet.

Martin Esslin fasst die Themen dieses Theaterstücks sehr treffend zusammen, wenn er schreibt:

„Ist dieses leere Zimmer, das sich zuerst langsam, später aber immer schneller mit Möbeln füllt, ein Symbol für das Leben des Menschen, das zunächst leer ist, allmählich aber mit neuen, sich immer wiederholenden Erfahrungen und Erinnerungen vollgepfropft [sic!] wird? Oder ist das Stück einfach ein szenischer Ausdruck der Platzangst [...]?“ (Esslin 2006, S. 128).

Für beide Ansätze liefert auch die Psychoanalyse interessante Interpretationsmöglichkeiten.

Es ist durchaus schlüssig, die sich füllende Wohnung als Metapher für das Leben eines Menschen zu sehen, das mit der Zeit mit mehr und mehr Erinnerungen ausgestattet wird. Dies ist auch in der Realität so: ein junger Mensch hat meist weniger Gegenstände in seiner Wohnung stehen als jemand, der im Laufe seines Lebens viel erlebt hat und herumgekommen ist, von seinen Reisen Andenken mitgebracht hat, sodass die Zimmer voll sind mit Dingen, die mit Erinnerungen assoziiert werden. Sigmund Freud sieht eine Behausung generell als ein Symbol für den Menschen und schreibt dazu: „Die einzige typische, d.h. regelmäßige Darstellung der menschlichen Person als Ganzes ist die als *Haus* [...]“ (Freud 2007, S. 145).

Einer der Möbelpacker fasst die Situation gegen Ende des Stücks sehr gut zusammen, als er vom neuen Mieter aufgefordert wird, noch mehr Möbel in die Wohnung zu bringen: „Vous n’allez plus avoir de place !“ (Ionesco 1991, S. 366). Unter Berücksichtigung des Endes könnte das Stück auch so gedeutet werden, dass der neue Mieter für einen Menschen steht, der sehr viel erlebt hat, und am Ende dieses im wahrsten Sinne des Wortes erfüllten Lebens stirbt:

„DEUXIÈME DÉMÉNAGEUR : Vous n’avez besoin de rien?
VOIX DU MONSIEUR, *après un silence; immobilisé sur scène* : Merci. Éteignez.
Obscurité complète sur le plateau.
RIDEAU“ (ebd. S. 370)

Das Licht geht aus und der neue Mieter bleibt begraben unter einer Masse von totem Holz, verarbeitet zu Einrichtungsgegenständen – die Verbindung mit dem Tod ist an dieser Stelle von „Le Nouveau Locataire“ deutlich sichtbar.

Interessant ist aber auch, was mit der äußeren Welt passiert, während sich die Wohnung mit Einrichtungsgegenständen füllt:

„DEUXIÈME DÉMÉNAGEUR : C’est plein dans l’escalier. On ne circule plus.
LE MONSIEUR : Dans la cour aussi, c’est plein. Dans la rue aussi.
PREMIER DÉMÉNAGEUR, *au Monsieur* : Les voitures ne circulent plus, en ville. Des meubles, plein. [...] *LE MONSIEUR, toujours à sa place* : Non. Les souterrains, tout bloqués.
DEUXIÈME DÉMÉNAGEUR, *au Monsieur* : Vous en avez des meubles ! Vous encombrez tout le pays.
LE MONSIEUR : La Seine ne coule plus. Bloquée, aussi. Plus d’eau.“ (ebd. S. 368)

Die Proliferation der Materie ist generell ein wichtiges Thema bei Ionesco, so auch beispielsweise in „Les Chaises“, wo die sich multiplizierende Anzahl von Stühlen einen ähnlichen Effekt hat wie in „Le Nouveau Locataire“ die Möbelstücke im Allgemeinen. Es ist allerdings interessant – und gleichzeitig traumhaft-absurd – dass scheinbar ganz Paris mit den Möbeln nur eines einzigen Menschen vollgestellt ist. Es zeigt aber anhand der Metapher der Wohnung, welche Auswirkungen der innere psychische Stillstand einer Person auf seine Umwelt hat, denn es ist ja der neue Mieter, der für den Transport und die Verstopfung der Stadt verantwortlich ist.

Der zweite Ansatzpunkt, nämlich die Darstellung eines monströsen Albtraums von Platzangst, kann ebenfalls unter einem psychoanalytischen Gesichtspunkt betrachtet und gedeutet werden.

„Der physische Zustand sexueller/aggressiver Erregung, der üblicherweise Gleichgewichts- und Raumempfindungen einschließt, wird auf die deswegen gefürchteten äußeren Situationen projiziert: das Engegefühl eines Angstzustandes, das Zusammenschnüren der Kehle usw. wird als ausgehend von der räumlichen Situation und nicht als Ausdruck einer inneren Angst erlebt. Die Vorstellung, eingeschlossen zu sein (die oft einer unbewußten Phantasie eines Aufenthaltes im Mutterleib, in der Gebärmutter, entspricht), wird als weniger belastend erlebt, wenn es eine Fluchtmöglichkeit gibt“ (Schuster/Springer-Kremser 1998, S. 56).

In diesem Zusammenhang ist auch der Anfang eines Gedichtes von Hans Magnus Enzensberger mit dem Titel „Lebenslauf“ interessant, in dem er schreibt: „Später erfuhr ich, daß es ein Freitag war, da ich herausfuhr, schreiend, aus meinem Sarg, aus meiner Mutter [...]“ (Enzensberger 2006, S. 34). Dieses Bild ist aus mehreren Gründen so überaus plakativ, dass es hier angeführt werden kann: es vereinigt in sich die Beziehung zwischen Lebens- und Todestrieb, die der schützenden Eigenschaft der Gebärmutter zur Klaustrophobie, den Zusammenhang zwischen einem Lebenslauf und der Füllung von Räumen mit Erinnerungen sowie das Begrabensein in einem Sarg bzw. unter hölzernen Möbelstücken.

Besonders wenn man sich den Kontakt zur und den Charakter der Hausmeisterin ansieht – auch das Vorkommen von Hausmeister- und HaushälterInnen ist eine Art Konstante in Ionescos Stücken – wird klar, warum der neue Mieter Aggressionen haben könnte, die er anstatt sie als innere Angst zu empfinden, nach außen projiziert. Obwohl erstere zu Beginn von „Le Nouveau Locataire“ einen freundlichen und zuvorkommenden Eindruck macht, stellt sich bald heraus, dass sie streitsüchtig und geldgierig ist und auch nicht davor zurückschreckt, den neuen Mieter zu

beschimpfen, nachdem er ihr Geld für ihre ungewollten und noch gar nicht durchgeführten Dienste gegeben hat:

„LA CONCIERGE : [...] une mère de famille, pas si bête, pas folle, heureusement, il y a l'inspecteur de police, monsieur, dans cette maison même, je porterai plainte, je vous ferai arrêter, et puis il y a mon mari aussi pour me défendre... ah ! il n'a besoin de personne, hein? on va voir ça !“ (Ionesco 1991, S. 355).

Einerseits parodiert Ionesco hier die in der bürgerlichen Gesellschaft festgelegten Werte wie die Familie und die klare Rollenverteilung zwischen Mann und Frau (der Mann als Beschützer, die Frau, die den Haushalt führt) und andererseits bringt er mit der Hausmeisterin auf komische Weise eine zerstörte Psyche auf die Bühne. Sie ist in dem Stück der Part, der seinen Gefühlen freien Lauf lässt, nicht nachdenkt, sondern spricht und damit stellt sie den genauen Gegensatz zum neuen Mieter dar, der seinerseits kaum spricht und stets bedacht ist auf noble Zurückhaltung seiner Worte. Auch die Geldgier der Hausmeisterin verweist auf eine psychische Besonderheit der Persönlichkeit, man spricht vom so genannten analen Charakter, dem „Ordnlichkeit, Sparsamkeit und trotziger Eigensinn“ (Schuster/Springer-Kremser 1998, S. 79) zugeschrieben werden, aber auch eine besondere Wertschätzung für Geld, das Anhäufen von Schätzen, eine stark ausgeprägte Herrschsucht und eine Unduldsamkeit gegenüber Unordnung (vgl. ebd. S. 81). Dass das Geld in der Konversation zwischen den beiden immer wieder eine Rolle spielt, zeigt beispielsweise die Situation, in der der neue Mieter der Haushälterin Geld für ihre nicht geleisteten Dienste gibt:

„LE MONSIEUR, *toujours calme, sortant de l'argent de sa poche* : Tenez, madame, pour votre peine ! *Il lui tend de l'argent.*
LA CONCIERGE : Non, mais pour qui me prenez-vous !... [...] j'en veux pas de votre argent ! (*Elle prend l'argent, le met dans la poche de son tablier.*) Merci bien, monsieur ! [...] (Ionesco 1991, S. 354).

Abgesehen von einer Interpretation als analer kann der Charakter der Hausmeisterin auch durchaus als eine narzisstische Persönlichkeitsstörung im Sinne der Psychoanalyse gedeutet werden. Menschen, die diesem Wesen entsprechen, sind „häufig ausbeuterisch und parasitär bei einer starken Neigung, übertrieben neidisch auf andere zu sein, und einem ausgeprägten Bedürfnis, geliebt und bewundert zu werden“ (Schuster/Springer-Kremser 1997, S. 141).

Unterhaltsam und spannend zugleich ist außerdem der Schluckauf, der der Hausmeisterin zu Beginn von „Le Nouveau Locataire“ zu schaffen macht:

„LA CONCIERGE : Je ne vous attendais pas pour aujourd’hui... Je croyais que vous deviez venir demain... Vous êtes le bienvenu. Avez-vous bien voyagé? Pas fatigué? Ce que vous m’avez fait peur ! Vous avez sans doute fini plus tôt que vous ne croyiez ! C’est ça. C’est parce que je ne m’y attendais pas. (*Elle hoquette.*) [...]“ (Ionesco 1991, S. 348).

Die Schluckaufanfänge könnten durchaus wieder als Konversionssymptome gedeutet werden, die den physischen Ausdruck eines unbewussten Konflikts darstellen. Die Hausmeisterin ist sichtlich überrascht, den neuen Mieter schon an diesem Tag anzutreffen, sodass sich die Angst vor den Konsequenzen ihres Fehlers körperlich in Form eines Schluckaufs äußert.

Dieses Zitat zeigt aber auch einmal mehr Ionescos Kritik an höflichen Gemeinplätzen und Leerformeln („Avez-vous bien voyagé? Pas fatigué?“), auf die die Hausmeisterin nicht einmal eine Antwort des neuen Mieters erwartet, sondern gleich weiterredet.

Auch die Widersprüche spielen in diesem Theaterstück wieder eine wichtige Rolle und haben oftmals einen unterhaltsamen Aspekt; so auch beispielsweise, als die Hausmeisterin ihre Diskretion betont und im gleichen Atemzug alles Mögliche über ihre Bekannten ausplaudert: „[...] Oh, moi, j’ai l’habitude des confidences. Je suis discrète ! La vieille dame, elle, ne travaillait pas. Elle n’a jamais rien fait de sa vie. Je faisais leur ménage, elle avait quelqu’un pour les commissions, quand elle venait pas c’était encore moi ! (*Elle hoquette.*) [...]“ (ebd. S. 348)

Auch andere widersprüchliche, absurd-unlogische Schlüsse der Haushälterin sind gleichzeitig ein Merkmal des Theaters des Absurden im Allgemeinen und weisen ein witziges Moment auf:

„Vous croyez qu’ils vont les apporter aujourd’hui, vos meubles? Tant mieux pour vous, moi ça m’arrange, j’ai pas de lit à vous prêter, mais ça m’étonnerait, comme je les connais, ah, là, là, j’en ai vu, c’est pas les premiers, ils ne viendront pas, ils ne viendront pas, c’est samedi, ah non c’est mercredi, j’ai un lit pour vous... puisque je fais votre ménage...“ (ebd. S. 351).

Allerdings ist hier auch wieder durch die Darstellung durchs Gegenteil ein wesentliches Merkmal der Witzarbeit gegeben, was den komischen Charakter dieser Situation ausmacht.

Die Widersprüche sind aber nicht nur ein Charakteristikum des Witzes, sondern auch des Traumes, in dem unbegrenzte Möglichkeiten den Rahmen, den die Realität vorgibt, sprengen. Dazu gehört beispielsweise auch die Veränderung der

Eigenschaften von Personen und Gegenständen durch Verschiebung oder Verdichtung. Ein Beispiel dafür liefern die Möbelstücke, die schwer erscheinen, aber leicht sind und umgekehrt:

„Les deux Déménageurs apparaissent en entier, portant, péniblement, un second vase vide, identique au premier, visiblement extrêmement léger; mais leur effort conjugué doit paraître très grand; en effet, ils trébuchent dans cet effort“ (ebd. S. 357). „À mesure que les objets apportés seront plus grands, et semblent plus lourds, les Déménageurs auront l’air de les porter avec plus de facilité; finalement, en se jouant et en jouant“ (ebd. S. 358).

Außerdem soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass in „Le Nouveau Locataire“ ein berühmtes Zitat von Archimedes paraphrasiert wird. Der neue Mieter zeichnet zwei Kreise auf den Boden seiner Wohnung, die jene Stellen markieren, die zunächst frei von Möbeln bleiben sollen. *„[...] En s’allant vers la sortie, le Deuxième touche à l’un des cercles de craie, au milieu du plateau. LE MONSIEUR : Attention, n’abîmez pas mon cercle“ (ebd. S. 361).* Archimedes soll angeblich zu einem römischen Soldaten unbedachterweise „Störe meine Kreise nicht!“ gesagt haben, woraufhin dieser ihn erschlug. Aus psychoanalytischer Perspektive führt die Lust am Wiedererkennen dieses Zitats bei der Zuseherin/beim Zuseher durchaus zu einem gewissen Amusement.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass dieses eher kurze Stück von Eugène Ionesco also sowohl als Inszenierung der Klaustrophobie, aber durchaus auch auf andere Art und Weise (psychoanalytisch) interpretiert werden kann.

4 Zusammenfassung

Dass das Theater des Absurden mit den Fragestellungen der Psychoanalyse im Zusammenhang steht, konnte bereits von zahlreichen Literaturwissenschaftlern nachgewiesen werden. Eugène Ionesco selbst ist der Meinung, dass der Traum selbst schon Theater in einer ursprünglichen, reinen Form ist. Für diese Arbeit ist interessant, wo sich psychoanalytische Konzepte bei Eugène Ionesco – insbesondere in seiner ersten Schaffensphase, die auch als „Theater der total absurden Welt“ bezeichnet wird – wiederfinden und wie sie gedeutet werden können. Diese Analysen und Interpretationen werden von anderen Überlegungen, etwa zur Theatergeschichte, gesellschaftspolitischen Ereignissen oder intertextuellen Phänomenen begleitet.

„Absurd“ kommt aus dem Lateinischen und bedeutet neben „widersprüchlich“ auch „misstönend“ oder „ungereimt“. Das Theater des Absurden ist allerdings noch durch weitere Merkmale gekennzeichnet, die im ersten, geschichtlichen Teil dieser Arbeit anhand von drei Texten der Vorläufer dieses Theaters untersucht werden: die Stücke haben weder Anfang noch Ende, die Protagonisten keinen Charakter, die Gespräche keinen Zusammenhang und die Themen entspringen dem Traumhaften oder Angstvorstellungen. Zudem wurde das Theater des Absurden maßgeblich vom Surrealismus inspiriert, der seinerseits wiederum stark von der Psychoanalyse Sigmund Freuds beeinflusst war.

Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire und Roger Vitrac werden generell in einer Traditionslinie mit Eugène Ionesco gesehen, weshalb anhand von Stücken dieser Autoren der Beweis für deren Vorläuferrolle erbracht wird. Generell scheiden sich aber die Geister über die Frage, ob es überhaupt so etwas wie eine Geschichte des Absurden gibt; für manche Wissenschaftler ist diese Form des Theaters deshalb so neu, weil es ganz neue, noch nie dagewesene Probleme thematisiert, für andere – darunter auch Martin Esslin, einer der wichtigsten Forscher auf diesem Gebiet – hat das Theater des Absurden sehr wohl eine Geschichte. Schon vor Alfred Jarry gab es Tendenzen, das Absurde darzustellen, etwa durch den „Stupidus“ in der Antike, Clownspossen, die Nonsense-Dichtung oder generell in der Darstellung des Traumhaft-Allegorischen oder Mythischen wie etwa bei Kafka, Joyce oder Nerval.

Die eigentliche Geschichte des Absurden begann allerdings mit der Uraufführung von Jarrys „Ubu Roi“, indem ein brutaler, geiziger und sichtlich psychisch gestörter König seine Untertanen ausbeutet und tötet. Auch wenn es „echte“ Charaktere mit speziellen Eigenschaften, einen klaren Aufbau mit fünf Akten sowie einen Anfang und ein Ende gibt, sind die Abwertung der Sprache, der Wortwitz, die Darstellung der Absurdität des Daseins sowie die Traumelemente eindeutig vorhanden.

In Guillaume Apollinaires „Les Mamelles de Tirésias“, wo sich ein Mann in eine Frau und wieder zurückverwandelt und sein Ehemann von einer Minute auf die andere über 40.000 Kinder in die Welt setzt, liegt der Schwerpunkt auf der Darstellung von Grenzüberschreitungen, insbesondere des Geschlechts. Durch die Betonung der Kraft der Wunscherfüllung und der Inszenierung des Unmöglichen bekommt das Stück zusätzlich einen Traumcharakter, wodurch es sich der psychoanalytischen Deutung erschließt.

„Victor ou les enfants au pouvoir“ von Roger Vitrac, in dem der kleine Victor nach einer Reihe von absurden Ereignissen an seinem neunten Geburtstag stirbt und seine Eltern Selbstmord begehen, verweist einerseits auf Surrealismus und Dadaismus, die für die Geschichte des Theaters des Absurden eine wesentliche Rolle spielen, beinhaltet selbst aber auch gleichzeitig alle Elemente dieses Theaters: Die Sprache wird als ungeeignetes Kommunikationsmittel dargestellt und psychoanalytische Aspekte wie traumähnliche Zustände des Deliriums, Ohnmachtsanfälle, Gewalt, Sexualität, Kindesmissbrauch und die Absurdität der menschlichen Existenz werden auf die Bühne gebracht.

Dass die Psychoanalyse nicht nur eine therapeutische Funktion hat, sondern auch einen großen Einfluss auf die Literatur- und Kulturwissenschaft genommen hat, wird in dieser Arbeit ebenfalls gezeigt. Die psychoanalytische Literaturtheorie setzt an allen drei Achsen an, die an der Literatur beteiligt sind: an Leser, Autor und Text. Die Rezeptionstheorie beschäftigt sich mit den Emotionen und Prozessen des Lesers, die Kreativitätstheorie erforscht die literarische Produktion und endopoetische, exopoetische sowie pathografische Ansätze liefern Aufschluss über das Verständnis von Texten. Diese Arbeit gründet sich ausschließlich auf endopoetische, d.h. textimmanente psychoanalytische Herangehensweisen, die sich klar von pathografischen Verfahren abgrenzen, bei denen vom Text auf vermeintliche psychische Erkrankungen des Autors geschlossen wird. Zudem gibt es eine Analogie

zwischen Traum und Theaterstück – die Zuseherin/der Zuseher versinkt beim Theaterbesuch in einer Art Traumzustand, in dem „bewegte Bilder“ und Emotionen von den SchauspielerInnen auf die Bühne gebracht werden. Daher ist die Traumdeutung auch eine Theorie, die zur Interpretation von Theaterstücken häufig verwendet wird. Alle wichtigen psychoanalytischen Schriften Sigmund Freuds waren zur Zeit Ionescos kreativen Schaffens bereits übersetzt.

Eugène Ionesco, am 26.11.1909 in Rumänien geboren, gilt als einer der bedeutendsten Dramatiker des Theaters des Absurden. Seine Muttersprache war Französisch, weshalb er fast alle seine Werke in dieser Sprache verfasste. Seine anfänglich nur langsam anlaufende Karriere begann 1950 mit der Uraufführung von „La Cantatrice chauve“, das eine Vielzahl psychoanalytischer Konzepte enthält. So kann das ganze Stück durch die Enthebung aus dem Raum-Zeit-Gefüge durch die launische Uhr und durch die Darstellung von unmöglichen Gegebenheiten und Grenzüberschreitungen zwischen Realität und Fiktion als Traum angesehen und gedeutet werden. Es enthält alle wesentlichen Merkmale des Traums: die Verdichtung, ersichtlich im Namen Bobby Watson, der sämtliche Familienmitglieder mehrerer Generationen bezeichnet, Symbolik, wie sie durch das Feuer im Gedicht der Haushälterin und durch den Feuerwehrmann auftritt, die Verschiebung der Bedeutung der kahlen Sängerin für das Stück, was im krassen Gegensatz zur Wichtigkeit steht, die der Titel vermuten lässt, aber auch die Verdrängung, die im Gespräch zwischen den Eheleuten Martin ersichtlich wird, die sich plötzlich erinnern, dass sie verheiratet sind. Zudem ist auch Jacques Lacans strukturalistische Psychoanalyse in diesem Zusammenhang interessant, da die Charaktere, deren Dialoge aus einem Lehrbuch für die englische Sprache entspringen, scheinbar die Sprache des Anderen, des Unbewussten erlernen, was neben der Darstellung des Spiegelstadiums ebenfalls eine Rolle in „La Cantatrice chauve“ spielt.

„La Leçon“ stellt, neben einer kurzen Bezugnahme zum Nationalsozialismus, was bei Ionesco häufig vorkommt, eine geistige und körperliche Vergewaltigung einer Schülerin durch einen Professor dar und führt Erziehung als bürgerlichen Grundpfeiler ad absurdum. Zusammenfassend ist dieses Theaterstück eine absurde Farce, die das Spannungsverhältnis zwischen Trieben, Triebaufschub, Verbrechen und Verdrängung als großes Problem des Menschen darstellt, der sich mit seiner von sinnlosen Gemeinplätzen entwerteten Sprache in der absurden Welt kaum noch

mitzuteilen vermag – die drei Protagonisten sind das psychische Krankheitssymptom einer gescheiterten Gesellschaft.

„Victimes du devoir“ ist die Darstellung einer psychoanalytischen Inquisition durch einen Polizisten, der seine gesellschaftliche Stellung zum Machtmissbrauch nutzt, so wie der Professor in „La Leçon“. Choubert wird gezwungen, in die Tiefen seines Unbewussten hinabzusteigen, dabei verwandeln sich alle Protagonisten, werden zu Kindheitserinnerungen, Vater und Mutter und zur Triangulierung im Ödipus-Komplex verdichtet und als plastische Wortdarstellung eines gigantischen Albtraums auf die Bühne gebracht.

„Les Chaises“ zeigt die Proliferation der Materie anhand von Stühlen, die für die eigentlichen Besucher eines alten Ehepaars stehen, das am Ende des Stücks Selbstmord begeht, ohne die Botschaft, die ihr Leben zusammenfasst, mitteilen zu können. Sie sind umzingelt von Wasser, das wichtigste Symbol für das Unbewusste, das gleichzeitig ihren Tod bedeutet. Psychose, Regression und Depression verschmelzen in den Protagonisten und bringen unerfüllte Wünsche eines unerfüllten Lebens auf die Bühne, die in der absoluten Seinsleere, im Nichts ihren Höhepunkt finden.

Mit „Jacques ou la Soumission“ und seiner Fortsetzung „L’avenir est dans les œufs“ erforscht Ionesco nach der Meinung Claude Abastados regelrecht die Welt der Träume: die Verdichtung der Personen als Merkmal des Traums manifestiert sich in den Namen der Protagonisten, Symbole wie Feuer und Wasser stellen zusätzlich zur Handlung den Konflikt der Instanzen des psychischen Apparats dar und der Ödipuskomplex wird sichtbar im Verhältnis zwischen Eltern und Kindern, das von Verführung, Unterdrückung, Machtmissbrauch und Zwang zur Sexualität geprägt ist. Auch zahlreiche Wortwitze zeigen die Beziehung zum Unbewussten in diesen Stücken durch Reduktion des psychischen Aufwandes, der Freude an der Wiedererkennung und der Lust am Unsinn.

Die beiden sehr kurzen Stücke „La Jeune Fille à marier“ und „Le Maître“ sind hingegen geprägt von Grenzüberschreitungen. In „La Jeune Fille à marier“ manifestiert sich die freudsche Vorstellung von Bisexualität in einem äußerst maskulinen Mann, der aber als junge Dame angesehen und behandelt wird. In „Le

Maître“ geben die Protagonisten sich selbst auf, verfallen dem Voyeurismus und bewundern einen kopflosen Meister, der selbst keine Identität besitzt.

„Le Nouveau Locataire“ stellt eine Wohnung – das psychoanalytische Symbol für den Menschen – dar, die sich immer mehr mit Einrichtungsgegenständen füllt, gleichsam wie das Leben des Menschen mit Erinnerungen und Erfahrungen angereichert wird. Gleichzeitig ist dieses Theaterstück die Manifestation der Klaustrophobie, der verdrängten Aggressionen des neuen Mieters gegenüber der Hausmeisterin und des psychischen Stillstandes, des psychischen Todes und seiner Auswirkungen auf die Umwelt, dargestellt durch einen Menschen, der unter Massen von Möbeln seinen psychischen Sarg findet.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die analysierten Stücke von Eugène Ionesco eine Vielzahl psychoanalytischer Konzepte beinhalten. Diese reichen von Darstellungen des psychischen Apparates, von Trieben und Tribschicksalen über Träume und traumähnliche Zustände, die sämtliche Merkmale der freudschen Traumkonzeption beinhalten, bis hin zur psychanalytischen Entwicklungspsychologie, der Darstellung des Ödipuskomplexes und zu psychischen Erkrankungen wie Psychosen, Regressionen, Depressionen und Konversionen. Begleitet von einer Vielzahl an anderen Überlegungen – darunter Vergleiche mit anderen Autoren (Jarry, Apollinaire, Vitrac, Beckett und Albee aber auch Bachmann und Enzensberger) und Künstlern (Magritte), aber auch gesellschaftspolitische und geschichtliche Aspekte (u.a. Nationalsozialismus, den Ionesco in vielen seiner Stücke thematisiert) – konnte durch diese Arbeit auch die Bedeutung der Psychoanalyse für das Verständnis von Eugène Ionescos Theater des Absurden eindeutig nachgewiesen werden.

5 Résumé

Beaucoup de scientifiques ont déjà constaté que le théâtre de l'absurde traitait aussi les sujets de la psychanalyse. De plus, pour Eugène Ionesco, « le rêve, c'est le drame même » (Ionesco 1996, p. 12). Pour ce mémoire, il est alors intéressant de trouver les concepts importants de la psychanalyse dans l'œuvre d'Eugène Ionesco pour les analyser et les interpréter. L'accent est mis sur la première phase de son théâtre, appelée par Ronald Daus « le théâtre du monde complètement absurde ». De plus, les interprétations psychanalytiques sont accompagnées par des réflexions sociopolitiques, intertextuelles et historiques. Vu que le théâtre de l'absurde est plein d'esprit ainsi que d'aspects critiques, les analyses des comédies se basent aussi sur les théories freudiennes traitant l'humour. De surcroît, la conception structuraliste de la psychanalyse de Jacques Lacan joue aussi un rôle pour l'interprétation des pièces d'Eugène Ionesco. Non seulement le stade du miroir est important pour quelques pièces, mais aussi sa thèse que c'est un autre qui parle quand l'inconscient se manifeste.

Le mot « absurde » vient du mot latin « absurdus » et veut dire « dissonant », mais c'est aussi le contraire de ce qui est logique. Le théâtre de l'absurde est quand même déterminé par plusieurs critères : les pièces n'ont ni de vrais personnages, ni d'intrigue définie, les conversations n'ont souvent aucun sens et les sujets traités viennent surtout du monde des rêves ou des états d'anxiété. De plus, le théâtre de l'absurde a été influencé par le dadaïsme et par le surréalisme sur lesquels la psychanalyse a eu un très grand impact.

En ce qui concerne l'histoire du théâtre de l'absurde, il y a quelques scientifiques qui ne croient pas qu'elle existe parce que cette forme dramatique traite des problèmes tout neufs et c'est pour cela qu'il n'y a pas de tradition. Pour Martin Esslin, un des grands experts de cette matière, il est évident que le théâtre de l'absurde a son histoire. Les précurseurs les plus importants sont entre autres Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire et Roger Vitrac. Cependant, il y a aussi une tradition de l'absurde avant Alfred Jarry ; par exemple le « stupidus » dans l'Antiquité ou bien les clowns d'aujourd'hui qui peuvent être considérés comme des acteurs d'un théâtre absurde. De plus, la poésie du nonsense ainsi que les comédies slap stick de Charlie Chaplin ont influé sur la genèse de cette forme dramatique. En outre, il y a quelques auteurs qui ont une place importante dans l'histoire du théâtre de l'absurde ; ce sont entre

autres Franz Kafka, William Shakespeare, James Joyce, Johann Nestroy, Lewis Carroll, Gérard de Nerval, August Strindberg, E.T.A. Hoffmann et Fjodor Dostoïevski.

La vraie naissance du théâtre de l'absurde a quand même eu lieu le 10 Décembre 1896 par la mise en scène de « Ubu roi » d'Alfred Jarry. Dans cette pièce, le père Ubu, brutal et avare, devient le roi de Pologne qui exploite son peuple avant de le tuer de manière extrêmement cruelle. Non seulement l'absurdité de l'existence est mise en relief dans cette pièce, mais aussi la critique du langage qui ne sert pas à communiquer. Il y a beaucoup de néologismes (cheval à phynances, bâton à physique etc.) qui montrent de manière comique la dévalorisation de la langue humaine. En outre, « Ubu Roi » est plein de gros mots ce qui était aussi un scandale pour le public bourgeois qui assistait le premier à cette pièce de théâtre. De plus, il y a des éléments oniriques – le rêve prophétique du père Ubu qui est aussi plein de situations vécues pendant la journée – un autre critère important pour le théâtre de l'absurde. En résumé, même si cette pièce consiste en cinq actes et même s'il y a de vrais personnages et une intrigue, Alfred Jarry est un précurseur avec son œuvre « Ubu Roi ».

« Les Mamelles de Tirésias » de Guillaume Apollinaire traite un autre sujet très important de la psychanalyse : l'identité sexuelle. Thérèse souhaite devenir un homme et le devient comme son mari qui se mue en femme. Elle veut aussi être en même temps « médecin [...] mathématicienne philosophe chimiste [...] » (Apollinaire 1918, p. 46) ce qui n'est pas possible et ce qui montre une fois de plus l'absurdité de cette pièce. Entre temps, son mari donne naissance à plus de 40.000 enfants. En outre, un gendarme tombe amoureux du mari de Thérèse ce qui met en relief l'homosexualité du gendarme ou plutôt la transsexualité du mari – un autre aspect de l'identité sexuelle dans « Les Mamelles de Tirésias ». Le pouvoir du désir est mis en scène dans cette pièce de théâtre ainsi que le problème du taux de natalité très bas en France après la Grande Guerre. Toute la pièce peut être considérée comme un rêve, où disparaissent les frontières entre réalité et fiction. Ainsi, Presto et Lacouf recommencent à vivre après avoir été tués par le peuple de Zanzibar. Avec cette pièce de théâtre, Apollinaire prend aussi position pour l'égalité entre homme et femme, égalité qui n'est toujours pas réalisée à ce jour.

Roger Vitrac est aussi un précurseur important du théâtre de l'absurde. Dans sa pièce de théâtre « Victor ou les enfants au pouvoir », il montre l'existence absurde du

jeune Victor, dont on célèbre l'anniversaire. Après une série d'événements absurdes, il meurt et ses parents se suicident aussi. Ce qui est évident, c'est une fois de plus, la critique de la langue humaine comme moyen insuffisant pour la communication ; il y a même des répliques qui ne consistent qu'en la reproduction des articles du dictionnaire Larousse. La remarque suivante du général fait culminer cette absurdité : « Je dis toujours le contraire de ce que je pense » (Vitrac 1946, p. 42). Mais aussi les sujets de la psychanalyse jouent un grand rôle dans « Victor ou les enfants au pouvoir ». Surtout les états de délire, qui ressemblent à ceux des rêves, sont nombreux. En outre, le lecteur peut identifier des parallèles avec d'autres pièces du théâtre de l'absurde. Esther, par exemple, il lui faut de la moutarde pour pouvoir parler – c'est comme Pozzo dans « En attendant Godot » de Samuel Beckett qui a besoin de son chapeau pour penser. De plus, la sexualité infantile, une idée principale de Sigmund Freud, est mise en scène dans cette pièce. Victor est présenté comme un pervers : « [...] je te le dis, j'ai été jusqu'à ce jour irréprochable. Si j'ai jamais mis ma main en visière pour pisser [...] comme on me l'a recommandé, par contre je n'ai jamais introduit mon doigt dans le derrière des petites filles » (ibid. p. 11). C'est ici que le lecteur peut déceler – d'après la psychanalyse – qu'un enfant n'est pas aussi innocent que cela.

Pour analyser une œuvre littéraire selon les théories psychanalytiques, il est nécessaire de donner une introduction à la critique littéraire psychanalytique. Ici, il y a trois axes par lesquels on peut s'approcher du sujet : l'auteur, le lecteur et l'œuvre. Les théories de créativité décrivent la genèse d'un texte littéraire bien qu'il soit assez difficile puisque dans la plupart des cas, on ne peut pas demander des détails à l'auteur. Le concept le plus important de cette théorie est celui de la sublimation, ce qui veut dire qu'un artiste transforme l'énergie sexuelle, la libido, en une énergie créative pour créer son œuvre d'art.

Les théories de réception essaient d'expliquer la relation entre un texte littéraire et le lecteur et comment l'un peut influencer l'autre. D'après les concepts freudiens, on peut parler d'un transfert et d'un contre-transfert, ce qui signifie que l'auteur transfère des désirs inconscients au lecteur et vice versa ce qui influence les émotions pendant la lecture. À part cela, il y a une analogie entre le rêve et la lecture parce qu'en tant que lecteur, on est, d'une certaine manière, sous l'influence d'une « narcose », on se retrouve dans un monde imaginaire comme dans un rêve.

Contrairement à la théorie de réception, l'interprétation psychanalytique d'un texte littéraire fonctionne soit de manière exopoétique ou pathographique, cela signifie que l'on fait des recherches sur l'auteur et que l'on essaie de voir un rapport entre ces dernières et le texte, soit de manière endopoétique où l'on ne se concentre que sur l'œuvre elle-même en analysant les structures, en déchiffrant les symboles etc. pour en tirer des conclusions. Il y a aussi une théorie endopoétique de Peter von Matt qui cherche dans chaque texte littéraire le « substrat psychodramatique », qui fait référence au conflit d'Œdipe. Les théories exopoétiques, mais surtout les concepts pathographiques, ne correspondent pas du tout aux idées de Freud parce qu'elles ne respectent pas que premièrement, il y a une différence entre la thérapie et la critique littéraire psychanalytique et deuxièmement, il y a normalement un échange entre le client et le scientifique. C'est aussi pour cela que dans ce travail, la théorie endopoétique est la seule sur laquelle sont basées mes analyses.

De plus, il y a une analogie entre le rêve et le théâtre : les spectateurs se retrouvent devant la scène dans un état pareil à celui du rêve ; les situations présentées par les acteurs évoquent des images chez le public.

Eugène Ionesco, né le 26 novembre 1909 à Slatina (Roumanie), est un des auteurs les plus importants du théâtre de l'absurde. Vu que sa langue maternelle était le français, une grande partie de son œuvre est écrite dans cette langue. Bien qu'au début, la mise en scène de ses pièces n'ait pas été couronnée de succès, il est devenu très célèbre.

Surtout « La Cantatrice chauve », qui contient beaucoup de concepts psychanalytiques est de renommée internationale. C'est non seulement le temps irréel dans cette pièce, représenté par l'horloge qui ne fonctionne pas normalement, mais encore la mise en scène des faits impossibles qui rendent absurde cette pièce. Les transgressions des frontières entre réalité et fiction et les critères du rêve comme la dramatisation, la figuration, le déplacement et la condensation, nous imposent une interprétation psychanalytique. La condensation se manifeste dans la famille de Bobby Watson, dans laquelle tous les membres portent ce nom depuis plusieurs générations. Le déplacement met un accent sur quelque chose sans importance ou vice versa. Par exemple, le titre fait référence à la cantatrice chauve qui ne joue aucun rôle dans cette pièce. De plus, il y a des symboles du rêve comme le feu dans le poème de Mary. En outre, on peut comprendre quelques aspects de « La

Cantatrice chauve » en prenant en considération des théories de Jacques Lacan. Puisque les dialogues des protagonistes viennent d'un manuel de langue anglaise, la mise en scène des conversations peut aussi être comprise comme l'apprentissage de la langue de l'inconscient – l'inconscient est structuré comme une langue. De plus, quand Monsieur Martin ne se voit pas dans la glace, il est possible de l'interpréter – d'après la théorie du stade de miroir – comme un manque du « moi » lacanien, c'est-à-dire une régression dans un état infantile où l'enfant ne se reconnaît pas encore dans un miroir. Cette régression se montre plus tard dans la pièce sous forme de dialogues qui ne consistent qu'en des enchaînements de mots sans aucun sens comme le font parfois les enfants. En outre, la fameuse conversation entre les Martin, où le spectateur apprend qu'ils ont oublié, ou bien refoulé le fait qu'ils sont mariés, et qui se « retrouvent » chez les Smith comme par hasard, met aussi en relief la relation du théâtre de l'absurde avec le surréalisme, où le hasard et la rencontre jouent un rôle très important.

« La Leçon » met en scène la relation pathologique entre un professeur et son élève. L'élève semble être extrêmement intelligente, mais en fait, elle ne sait même pas soustraire bien qu'elle ait appris tous les résultats des multiplications par cœur. Cette angoisse des mathématiques, selon l'enseignant, pourrait être guérie par ce cours puisque pour lui, c'est une forme de thérapie. Pendant le jeu, les spectateurs réalisent qu'il ne s'agit que d'un abus de pouvoir de la part du professeur. L'élève a mal aux dents ce qui n'est pas seulement ignoré par l'enseignant, mais qui est aussi un symptôme dans le sens psychanalytique – le résultat d'un conflit inconscient. Cependant, le sujet le plus important, c'est la relation entre le pouvoir sexuel et celui du langage ainsi que de son abus. L'élève est violée psychiquement et physiquement avant d'être tuée par son professeur. C'est un couteau qui sert d'arme, symbole psychanalytique pour l'organe génital masculin. Ce couteau unit la sexualité et l'agression du fait de pouvoir être introduit dans un corps. Cette scène montre le sadisme du professeur de manière assez cruelle. En outre, Ionesco montre avec le personnage de la bonne la personification du sur-moi freudien qui domine le professeur et le blâme pour son quarantième attentat ce jour-là jusqu'à ce que la prochaine élève sonne à la porte. De plus, Ionesco fait allusion au national-socialisme quand la bonne donne à l'enseignant « un brassard portant un signe, peut-être la [sic !] svastika nazie » (Ionesco 1991, p. 74). Ici, la soumission et l'abus du pouvoir obtiennent une dimension sociopolitique. En résumé, « La Leçon » est

une farce absurde qui montre les interdépendances conflictuelles entre les pulsions, le crime et le refoulement comme un grand problème de l'homme qui ne peut plus communiquer avec sa langue, devenue insuffisante.

Dans « Victimes du devoir », la psychanalyse joue un très grand rôle aussi : il s'agit d'une inquisition psychanalytique d'un policier qui force Choubert à entrer dans son inconscient pour chercher des souvenirs liés à un nom précis : Mallot. Comme dans « La Leçon », Ionesco met en scène avec cette pièce l'abus du pouvoir, la soumission d'un être humain par la terreur psychique. Pendant le jeu, les personnages se transforment comme dans un rêve ; il y a aussi tous les critères du concept freudien de l'interprétation du rêve : la dramatisation, quand Choubert met en scène ses pensées refoulées, la figuration par le symbole de l'eau représentant l'inconscient profond et la condensation par la métamorphose des protagonistes qui sont plusieurs personnes en même temps. La pièce culmine en montrant la triangulation du complexe d'Œdipe quand Choubert se mue en enfant et les autres protagonistes en son père et sa mère. Ici, il montre sa peur face à son père et son amour envers sa mère qui est en même temps son épouse ce qui met en relief la connotation sexuelle de la relation entre lui et sa mère. À la fin de « Victimes du devoir », Choubert devient un petit enfant qui est forcé par le policier à manger du pain – une représentation de la phase orale dans la genèse de la sexualité infantile. Cet abus de pouvoir ressemble à celui représenté dans « La Leçon ». Puis, Nicolas d'Eu tue le gendarme et le remplace après – le malheur de ce cauchemar de l'attentat à la pudeur de cet enfant est soutenue aussi par la répétition de la terreur. En outre, il y a aussi la critique du racisme dans cette pièce, quand le policier crie « Vive la race blanche ! » (ibid. p. 248) – une autre parallèle entre « Victimes du devoir » et « La Leçon ».

Dans « Les Chaises », c'est encore l'eau comme symbole de l'inconscient qui joue un rôle important ; les vieux sont entourés de ce fluide et à la fin, c'est là où ils trouvent leur mort par suicide. Dans cette pièce de théâtre, les chaises représentent les invités invisibles du vieux couple. À la fin, il y a tant de chaises dans la maison qu'ils ne peuvent même plus bouger – il se manifeste alors un cauchemar de la claustrophobie. Le sujet central de la pièce « Les Chaises », c'est le néant, une vie échouée parce que le vieux et la vieille ne peuvent pas transmettre leur message important en résumant tout ce qu'ils ont vécu. C'est en même temps une critique de

la langue devenue insuffisante pour la communication et la mise en scène d'une vie malheureuse pleine de souhaits jamais réalisés. La femme évoque toujours ce que son mari aurait pu faire de sa vie, mais aussi le désir suprême de vouloir un enfant. Comme dans « Victimes du devoir », la vieille est en même temps l'amante et la mère du vieux, représentant une fois de plus le complexe d'Œdipe. La sexualité joue aussi un rôle dans cette pièce, par exemple quand la vieille femme essaie de flatter le photographeur – cette scène fait allusion au problème de la sexualité des personnes âgées, encore et toujours un tabou de nos jours dans notre société. Toute la pièce peut être également comprise comme un rêve avec les personnages invisibles et les critères de la condensation, de la figuration et de la dramatisation. La dramatisation se montre par exemple par une mise en abîme – une pièce dans la pièce se manifestant par les personnages invisibles sur leurs chaises qui attendent l'orateur qui devrait transmettre le message résumant la vie des vieux. La farce tragique a son point culminant dans la personne de l'orateur qui est sourd-muet et par conséquent, il n'arrive pas à prononcer le message important – c'est encore la critique de la langue qui se manifeste dans cette scène. Cependant, l'orateur écrit sur le tableau des fragments de quelques mots, parmi lesquels se trouvent par exemple « ange » et « dieu » ce qui peut être interprété comme une meilleure « vie » après leur mort, dans le paradis où les rêves se réalisent ce qui n'était pas possible lors de leur vie sur terre.

« Jacques ou la Soumission » raconte l'histoire de Jacques et de sa famille qui le force à se marier avec Roberte. Déjà au début de la pièce, le lecteur peut repérer des éléments de rêve : la condensation est mise en scène par les noms des protagonistes ; les membres de la famille de Jacques s'appellent Jacques ou Jacqueline et ceux de la famille de Roberte s'appellent Roberte – comme les Bobby Watson dans « La Cantatrice chauve ». De plus, il y a des symboles comme le chapeau qui représente le genre masculin ainsi que le feu, un symbole pour la sexualité et l'agression et la connotation sexuelle de l'eau dans la réplique de Roberte où elle dit « Je suis humide [...] mes seins fondent, mon bassin est mou [...] » (ibid. p. 111). De surcroît, les sons de chats que produit le nouveau couple ont la même signification et mettent en relief l'importance de la sexualité dans « Jacques ou la Soumission ». En outre, pour cela, il y a aussi un moment comique ou humoristique. Ces aspects jouent généralement un rôle important dans cette pièce de théâtre. L'humour peut être compris comme le résultat d'une déformation comme

par le travail du rêve. D'après Sigmund Freud, la reconnaissance de ces éléments nous fait plaisir et par conséquent, on rit. Mais comme le titre l'annonce déjà, c'est aussi la soumission et l'abus du pouvoir par les membres de la famille de Jacques qui jouent un grand rôle dans cette pièce. Il s'agit aussi d'une soumission des pulsions partielles sous le primat de l'organe génital : la sexualité infantile est représentée par la phase urétrale dans la réplique suivante : « Je te punirai. Je ne t'amènerai plus mes petites camarades pour que tu les regardes quand elles font pipi » (ibid. p. 89). La soumission de Jacques ressemble à celle de l'élève dans « La Leçon » et se manifeste par la terreur de ses parents qui le menacent de ne plus l'aimer – c'est une des catastrophes de l'enfance, la perte de l'amour parental qui cause aussi les symptômes que l'on peut voir dans « L'avenir est dans les œufs », la suite de « Jacques ou la Soumission ».

Les sujets ainsi que les personnages de « L'avenir est dans les œufs » sont les mêmes que dans « Jacques ou la Soumission ». Au début de la pièce, Jacques et Roberte se retrouvent enlacés depuis trois ans en reproduisant encore des sons de chats, indiquant un moment sexuel, mais le saisissement du nouveau couple montre le symptôme de la relation problématique avec les parents. De plus, les nombreux clichés linguistiques mettent en relief la critique de la langue comme moyen de communication. Le plus pertinent de ces clichés, c'est la tirade des condoléances qui est en même temps déformée et parodiée par l'emploi du mot « cordoléances » au lieu de « condoléances ». En outre, cela montre que la langue humaine pleine de phrases polies sans aucun sens ne sert pas à consoler autrui. Ces condoléances portant en elles aussi un aspect comique sont dédiées à la famille de Jacques qui pleure la mort du grand-père – mais celui-ci n'est pas vraiment mort. Il est même prié de raconter les circonstances de son décès lui-même. Cette situation unit l'idée psychanalytique de la pulsion de mort et celle de vie dans le personnage du grand-père. Il est aussi intéressant que ce soit les parents qui essaient de séparer le nouveau couple par force pour qu'ils produisent des enfants – Roberte pond des œufs comme dans un rêve surréel et Jacques doit les couvrir contre sa volonté. Il s'agit alors encore d'une soumission sadique exercée par les parents. En outre, cela a une dimension sociopolitique que l'on peut voir dans la réplique suivante :

« TOUS : Vive la production ! Vive la race blanche ! Continuons ! Continuons ! » (ibid. p. 128). Ici, Eugène Ionesco critique une fois de plus le racisme/le national-

socialisme comme système politique opprimant son peuple comme le font les parents avec Jacques et Roberte.

« La Jeune Fille à marier » parle, tout comme « Les Mamelles de Tirésias » de Guillaume Apollinaire, de l'identité sexuelle. Il s'agit d'une mise en scène de la bisexualité freudienne sous la forme de la fille d'une dame qui converse avec un homme dans un parc. Cette fille est traitée comme un être féminin, mais en fait, elle est « *un homme, d'une trentaine d'années, vigoureux, viril, fortes moustaches noires, costume gris* » (ibid. p. 258). Le complexe d'Œdipe est mis en scène une fois de plus dans cette pièce de théâtre, se manifestant surtout dans la relation entre la dame et sa fille masculine quand cette première raconte la chose suivante : « Je n'ai pas eu à m'en plaindre, comme tant d'autres parents. Elle nous a toujours donné parfaite satisfaction » (ibid. p. 253). La connotation sexuelle du mot « satisfaction » doit être prise en considération et souligne le côté masculin de la fille ainsi que l'aspect incestueux et homosexuel – l'identité sexuelle implique toujours la question de l'orientation sexuelle. De surcroît, comme dans la pièce d'Apollinaire, « La Jeune Fille à marier » parle du taux bas de natalité en France. En outre, Ionesco fait allusion au national-socialisme ce qui est évident dans la scène suivante où l'homme à côté de la femme dit : « Vous allez me dire qu'il y a le bon et le mauvais progrès, comme il y a le bon et le mauvais Juif, le bon et le mauvais Allemand, les bons et les mauvais films !... » (ibid. p. 256).

Dans « Le Maître », comme dans « La Jeune Fille à marier », la mise en scène de deux parts contradictoires entraîne une déception chez le public : Dans « La Jeune Fille à marier », c'est la fille qui est un homme et dans « Le Maître », il s'agit d'une personne admirée mais qui n'a pas de tête. Les spectateurs s'attendent alors à une autre fin qu'à celle présentée par Ionesco. Du point de vue psychanalytique, les admirateurs qui n'ont même pas de nom, se réjouissent de leur voyeurisme ; ils ont complètement perdu leur identité ainsi que le maître qu'ils admirent et qui n'a ni tête ni identité lui-même. Cet aspect est de plus souligné par les dialogues à la fin de « La Jeune Fille à marier », où les personnages veulent faire connaissance de l'autre, ce qui échoue : « (*L'Amant à l'Admiratrice, l'Admiratrice à l'Annonciateur, l'Annonciateur à l'Amante, l'Amante à l'Amant* :) Et vous? Et vous? Et vous? (*Puis, tous ensemble, les uns aux autres* :) Comment vous appelez-vous? » (ibid. p. 194). Les deux amants dans cette pièce ne se connaissent pas du tout et se rencontrent

par hasard et un moment plus tard, ils se marient ce qui met en relief l'absurdité des relations amoureuses d'aujourd'hui. De plus, le jeu des amants a aussi une connotation sexuelle : « L'AMANT, *en courant* : Tu ne m'attraperas pas ! Tu ne m'attraperas pas ! » (ibid. p.192). En outre, la critique du système du national-socialisme apparaît dans la pièce sous forme du nom de l'amant Adolphe qui est pourtant reporté à la fin.

« Le Nouveau Locataire » est à la fois la mise en scène de la claustrophobie et de la métaphore pour une vie qui se remplit d'expériences. Selon Sigmund Freud, la maison est le symbole le plus clair pour l'être humain. Le nouveau locataire laisse remplir son appartement avec ses meubles jusqu'à ce qu'il ne puisse même plus bouger – il reste enterré sous ses tables, armoires et peintures comme dans un cercueil. D'après les théories de la psychanalyse, cela ne représente pas seulement la mort psychique du nouveau locataire, mais met aussi en relief les conséquences pour son environnement ; la Seine ne coule plus, le métro, les escaliers et la cour sont bloqués à cause de la masse de ses meubles. De plus, cette pièce de théâtre montre le cauchemar de la claustrophobie, déclenché aussi par la relation entre la concierge et le nouveau locataire. Il y a un grand conflit entre les deux : elle l'insulte pour rien et lui prête l'intention de lui avoir demandé ses services. C'est ici que le spectateur peut comprendre la mise en scène de la claustrophobie comme projection à l'intérieur au lieu d'une projection à l'extérieur, c'est-à-dire au lieu de se disputer avec la concierge. En outre, le caractère libidineux de la concierge se manifeste par son avarice ainsi que par son obstination pertinente. De plus, la concierge est caractérisée par un narcissisme évident, mis en scène par sa jalousie et lorsqu'elle exploite le nouveau locataire qui lui donne de l'argent sans rien avoir en contrepartie.

En résumé, déjà les précurseurs du théâtre de l'absurde ne critiquent non seulement la langue devenue insuffisante pour la communication, mais ils mettent en scène aussi des aspects psychanalytiques ainsi que des absurdités comme le fait aussi Eugène Ionesco. Les pièces analysées contiennent beaucoup de concepts psychanalytiques : de la mise en scène de l'appareil psychique, des pulsions, aux rêves avec tous ses critères, délires, psychoses, névroses, en passant par le complexe d'Œdipe, la sexualité infantile, les régressions, les conversions et les dépressions. Cependant, les analyses psychanalytiques sont accompagnées de réflexions supplémentaires sur la comparaison avec d'autres auteurs (Jarry,

Apollinaire, Vitrac, Beckett et Albee mais aussi Bachmann et Enzensberger) ou avec des artistes comme le peintre belge René Magritte ou sur l'intertextualité, mais ce travail prend aussi en considération des aspects sociopolitiques et historiques comme celui de la critique évidente du national-socialisme. Ce mémoire montre que la psychanalyse joue un rôle très important pour comprendre les pièces du théâtre de l'absurde d'Eugène Ionesco.

6 Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht ausgehend von der Tradition der Darstellung des Absurden u.a. bei Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire und Roger Vitrac ein ganz besonderes Merkmal des Theaters des Absurden, nämlich den psychoanalytischen Aspekt. Eugène Ionescos Werk wird hier vor allem mithilfe endopoetischer Theorien der psychoanalytischen Literaturwissenschaft untersucht, was zu interessanten Ergebnissen führt. In allen analysierten Stücken tauchen Konzepte der Psychoanalyse auf. „La Cantatrice chauve“ ist ein Traum, der die Merkmale der Verdichtung, Verschiebung und Symbolik ebenso wie das Erlernen der lacanschen Sprache des Unbewussten aufweist. „La Leçon“ stellt das Spannungsverhältnis zwischen Trieben, Triebaufschub, Verbrechen und Verdrängung am Beispiel der geistigen und psychischen Vergewaltigung und Ermordung einer Schülerin dar. „Victimes du devoir“ ist der Albtraum einer psychoanalytischen Inquisition und der Abstieg ins Unbewusste, der in der Triangulierung des Ödipuskomplexes gipfelt. „Les Chaises“ zeigt den psychischen Tod durch Depression und Seinsleere im Leben eines alten Ehepaars, das die Quintessenz seines Lebens nicht nach außen kommunizieren kann. „Jacques ou la Soumission“ und seine Fortsetzung „L’avenir est dans les œufs“ zeigen neben Sprachwitzen durch die Verführung, den Machtmissbrauch und den Zwang zum Koitus durch die Eltern das Scheitern ihrer Kinder. „La Jeune Fille à marier“ und „Le Maître“ thematisieren das Problem der sexuellen Identität und den Identitätsverlust durch Selbstaufgabe und Voyeurismus. „Le nouveau Locataire“ schließlich ist eine Gratwanderung zwischen der Darstellung des psychischen Konflikts durch verdrängte Aggressionen und der Manifestation der Klaustrophobie durch das Begraben werden eines Menschen unter seinen Möbeln.

7 Quellenverzeichnis

7.1 Bibliografie

7.1.1 Primärliteratur

Apollinaire, Guillaume (1918) : Les Mamelles de Tirésias. Paris : Éds. SIC.

Beckett, Samuel (2003): Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot. Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven. Vorwort von Joachim Kaiser. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Ionesco, Eugène (1991): Théâtre complet. Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart. Paris: Gallimard.

Jarry, Alfred (2002): Ubu roi. Édition présentée, établie et annotée par Noël Arnaud et Henri Bordillon. Paris: Éditions Gallimard.

Vitrac, Roger (1946): Théâtre. Victor ou les enfants au pouvoir/Le coup de Trafalgar/Le Camelot. Paris: Gallimard.

7.1.2 Sekundärliteratur

Abastado, Claude (1971): Eugène Ionesco. Paris: Bordas.

Back, Otto et al. (⁴⁰2006): Österreichisches Wörterbuch. Wien: öbv & hpt.

Blüher, Karl Alfred (1979): Ionescos 'Les Chaises' – Selbstentfremdung als grotesker Alptraum. In: Blüher, Karl Alfred (Hrsg.) (1982): Modernes französisches Theater. Adamov – Beckett – Ionesco. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Blüher, Karl Alfred (Hrsg.) (1982): Modernes französisches Theater. Adamov – Beckett – Ionesco. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Büttner, Gottfried (³2001): Samuel Beckett – Eugène Ionesco. Klassiker der Moderne; über den seelischen Realismus im Drama der Neuzeit. Dornbach: Verlag am Goetheanum.

Daus, Ronald (1977): Das Theater des Absurden in Frankreich. Stuttgart: Metzler.

Egerding, Elisabeth (1989): Absurde Transzendenz. Interpretation ausgewählter Theaterstücke von Eugène Ionesco. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.

Esslin, Martin (2006): Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Faulstich, Werner (²2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Galloway, David (1982): Absurde Kunst, absurder Mensch, absurde Helden. In: Wischer, Erika (Hrsg.): Propyläen-Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Band IV. Berlin: Propyläen-Verlag.

Ionesco, Eugène (1957): Dans les armes de la ville. In: Cahiers de la compagnie Madelaine Renaud – Jean-Louis Barrault. No. 20. Paris.

Ionesco, Eugène (1964): Argumente und Argumente. Schriften zum Theater. Übersetzt von C. Bremer. Berlin: Luchterhand.

Ionesco, Eugène (1996): Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy. Paris: Gallimard.

Jean-Blain, Marguerite (2005): Eugène Ionesco. Mystique ou mal-croyant? Bruxelles: Éditions Lessius.

Lennartz, Norbert (1998): Absurdität vor dem Theater des Absurden. Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewählten Beispielen von Lord Byron bis T.S. Eliot. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.

List, Claudia (Hrsg.) (1982): Keyser's grosses Stil-Lexikon Europa. 780 bis 1980. München: Keyser.

Lurker, Manfred (Hrsg.) (1991): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Kröner.

Rudolf, Alexandra (1988): Roger Vitrac als Vorläufer des Theater des Absurden. Diplomarbeit. Universität Wien.

Seipel, Hildegard (1963): Realität und Surrealität in den Dramen Ionescos. In: Blüher, Karl Alfred (Hrsg.) (1982): Modernes französisches Theater. Adamov – Beckett – Ionesco. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Stowasser, J.M. et al (1997): Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Lateinisch-

deutsches Schulwörterbuch. Wien: öbv & hpt.

Teschke, Henning (1998): Französische Literatur des 20. Jahrhunderts. Überblick und Trends. Stuttgart: Klett.

7.1.3 Psychoanalytische Literatur

Assoun, Paul-Laurent (1996): Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire. Paris : Ellipses Éd. Marketing.

Berg, Henk de (2005): Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Tübingen: Narr Francke.

Dettmering, Peter (²1995): Psychoanalyse als Instrument der Literaturwissenschaft. Eschborn bei Frankfurt/Main: Klotz.

Freud, Sigmund (¹⁴2007): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: Fischer.

Freud, Sigmund (1992): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor. Frankfurt am Main: Fischer.

Jung, Carl Gustav (1922): Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk. In: Urban, Bernd (Hrsg.) (1973): Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Texte zur Geschichte ihrer Beziehungen. Tübingen: Niemeyer.

Konecny, Edith/Leitner, Maria-Luise (⁸2005): Psychologie. Wien: Braumüller.

Lacan, Jacques (1996): Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Berlin/Weinheim: Quadriga.

Matt, Peter von (1974): Anwendung psychoanalytischer Erkenntnisse in der Interpretation: das psychodramatische Substrat. In: Cremerius, Johannes (1974): Psychoanalytische Textinterpretation. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Matt, Peter von (2001): Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Stuttgart: Reclam.

Pagel, Gerda (⁵2007): Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius.

Pietzcker, Carl (1974): Zum Verhältnis von Traum und literarischem Kunstwerk. In: Cremerius, Johannes (1974): Psychoanalytische Textinterpretation. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Roudinesco, Élisabeth (1986): Histoire de la psychanalyse en France : la bataille de cent ans. 1885-1939. Vol. 1. Paris : Éditions du Seuil.

Ruhs, August (2010): Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Löcker.

Schönau, Walter/Pfeiffer, Joachim (²2003): Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Schuster, Peter/Springer-Kremser, Marianne (²1998): Anwendungen der Psychoanalyse. Gesundheit und Krankheit aus psychoanalytischer Sicht. Wien: WUV-Universitäts-Verlag.

Schuster, Peter/Springer-Kremser, Marianne (⁴1997): Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie. Wien: WUV-Universitäts-Verlag .

Wyatt, Frederick (1974): Das Psychologische in der Literatur. in: Cremerius, Johannes (1974): Psychoanalytische Textinterpretation. Hamburg: Hoffmann und Campe.

7.1.4 Literatur zum intertextuellen Vergleich

Bachmann, Ingeborg (³1989): Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. München/Zürich: Piper.

Bachmann, Ingeborg (³1991). Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. München: Piper.

Enzensberger, Hans Magnus (2006): Gedichte 1950-2005. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

7.2 Internetquellen

Bendig, Martin (2011) : Eugène Ionesco, letzter Zugriff am 9.4.2011 :

<http://www.ionesco.de/1909-1934.html>

Breton, André (1924): Manifeste du surréalisme, letzter Zugriff am 8.3.2011 :
http://wikilivres.info/wiki/Manifeste_du_surr%C3%A9alisme

Wikipediaeintrag zum Begriff „Absurdität“, letzter Zugriff am 25.2.2011:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Absurdit%C3%A4t>

Wikipediaeintrag zu „Eugène Ionesco“, letzter Zugriff am 9.4.2011 :
http://de.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Ionesco

8 Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Menschen bedanken, die mich während der Zeit meines Studiums, insbesondere beim Schreiben meiner Diplomarbeit begleitet haben. Ganz besonderer Dank gebührt allerdings meiner Mutter, die mir dieses Studium überhaupt erst ermöglicht und mich immer in all meinen Entscheidungen und Taten unterstützt hat.

Ich möchte mich für die vielen anregenden Gespräche mit Freunden und Familie und die vielen offenen Ohren bedanken, die meinen teilweise endlos erscheinenden Ausführungen über das Theater des Absurden, vor allem aber auch über die Psychoanalyse, die ich bis heute sehr spannend finde, zugehört haben.

Besonders bedanken möchte ich mich bei Alexander Friedrich, meinem erfolgreichen Fehlerfahnder, und bei Frau Mag. Marie-Laure Straka für die Hilfe beim Korrekturlesen.

Spezieller Dank gebührt auch Frau Prof. Dr. Wagner für die fruchtbaren Anregungen und die gute Betreuung dieser Diplomarbeit.

9 Curriculum vitae

Name: Stefan Bayer

Geburtsdaten: 21.6.1989 in Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg:

1995-1999 Volksschulbesuch in St. Andrä-Wördern

1999-2007 Bundesgymnasium Tulln, Reifeprüfung am Bundesgymnasium Tulln im Juni 2007 mit ausgezeichnetem Erfolg

WS 2007- Studium der Fächer Französisch und Biologie und Umweltkunde auf

WS 2011 Lehramt an der Universität Wien

Berufliche Tätigkeiten:

2005/2006 Zweimaliges Ferialpraktikum bei der Firma Blue IT

2008-2010 Lernbegleiter und Nachhilfelehrer beim Hilfswerk Tulln für die Fächer Deutsch und Französisch

2008 Autorentätigkeit: Publikation des ersten Gedichtbandes „Positive Ladungen“, edition nove, Neckenmarkt

2010 Autorentätigkeit: Publikation des zweiten Gedichtbandes „Botanische Träume“, sisyphus-Verlag, Klagenfurt

SS 2010- Tutor für das Fach „Bestimmungsübungen heimischer Pflanzen“ am
SS 2011 Institut für Botanik und Evolutionsforschung der Universität Wien

Stipendien:

- Leistungsstipendien der Universität Wien (Studienförderungsgesetz) für die Studienjahre 2008 und 2009.

Sonstiges:

- *Fremdsprachenkenntnisse*: Englisch (10 Jahre), Französisch (5 Jahre und seit 2007 Studium) und Latein (6 Jahre), Spanisch (Grundkenntnisse)
- *Meeresbiologische Projektwoche* in Pakostane/Kroatien (2005)
- *Rhetorikseminar*