BAYREUTHER BEITRÄGE
ZUR LITERATURWISSENSCHAFT
32

MINE KRAUSE

DRAMA DES SKANDALS UND DER ANGST IM 20. JAHRHUNDERT: EDWARD ALBEE, HAROLD PINTER, EUGÈNE IONESCO, JEAN GENET

PETER LANG
Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bis heute ist der Begriff *Theater des Absurden*, den Martin Esslin 1961 in seinem gleichnamigen Standardwerk prägte, umstritten. Als Ergänzung wird in dieser Arbeit die Bezeichnung *Drama des Skandals und der Angst* vorgeschlagen. Trotz unterschiedlicher kultureller Hintergründe beobachten Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco und Jean Genet den gleichen Werteverfall und stellen diesen auf der Bühne zur Schau. Für den Zusammenbruch der staatlichen, familiären und religiösen Ordnung sorgen in ihren Stücken Eindringlinge, die ihre Opfer mit dem metaphysischen Skandal der freien Wahl konfrontieren. Dadurch lösen sie bei den orientierungslosen Figuren existentielle Ängste und Verdrängungsmechanismen aus. Ein Reifen am Absurden im Camus'schen Sinne wird so unmöglich.

Mine Krause, geboren 1981, absolvierte nach ihrem B.A.-Studium in englischer Sprach- und Literaturwissenschaft sowie in Interkultureller Germanistik ihren Master in Intercultural Anglophone Studies. 2009 schloss sie ihre Doppelpromotion an den Universitäten Bayreuth und Pau ab. Seit 2008 ist sie als SEO-Redakteurin in Paris tätig.

www.peterlang.de

Drama des Skandals und der Angst im 20. Jahrhundert: Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Jean Genet

BAYREUTHER BEITRÄGE ZUR LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgeber: Walter Gebhard, Michael Steppat, Gerhard Wolf

Band 32

PETER LANG
Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

MINE KRAUSE

DRAMA DES SKANDALS UND DER ANGST IM 20. JAHRHUNDERT: EDWARD ALBEE, HAROLD PINTER, EUGÈNE IONESCO, JEAN GENET

PETER LANG
Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Zugl.: Bayreuth, Univ., Diss., 2009

Umschlaggestaltung:
Olaf Glöckler, Atelier Platen, Friedberg

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

D 703
ISSN 4721-2844
ISBN 978-3-653-00324-6

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2010
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

Meiner lieben Oma, die bis
zuletzt immer ein offenes Ohr für mich hatte

DANKSAGUNG

Bei meinen beiden Doktorvätern Prof. Dr. Michael Steppat (Universität Bayreuth) und Prof. Dr. Sylvain Floc'h (Université de Pau et des Pays de l'Adour) möchte ich mich herzlich für ihre Mithilfe bei der Realisierung dieses binationalen Projektes und für die vielfältigen fachlichen Anregungen bedanken, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben.

Ein herzliches Dankeschön auch an Marianne, Christine, Christina, Claudia und Anna für ihre geistig-seelische Unterstützung.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung 13

1. Zerfall der bestehenden Ordnung 31

1.1. Zusammenbruch der staatlichen Ideologien: „L'ordre du monde est si anodin que tout y est permis – ou presque tout." 31

1.1.1. Die Idealisten 32

1.1.2. Die Revoltierenden 34

1.1.3. Die Revolutionäre 40

1.2. Untergang der traditionellen „family of security": „We're strangers[.]" 43

1.2.1. Revolte gegen patriarchale und matriarchale Strukturen 44

1.2.2. Erfolgreiche Entmachtung des Familienoberhauptes 46

1.2.3. Auflösung der Ehe: Geliebte als Begleiter bis ans Totenbett 48

1.3. Die Abwesenheit Gottes: „[C]'est un rien qui nous représenterait le mieux." 53

1.3.1. Doppelmoral: Der Sieg des Opportunismus über die Tugend 54

1.3.2. Vom Glaubenszweifel zur Blasphemie 58

1.3.3. Atheismus: Der Mensch als sein eigener Gott 61

2. Allgegenwart des metaphysischen Skandals 67

2.1. Zerbröckeln der Identität: „What makes you think you exist?" 67

2.1.1. Multiple Identität 68

2.1.2. Versinken in der Namenlosigkeit 76

2.1.3. Der Eindringling als Bedrohung für die identitätsstiftende Umgebung 86

2.2. Sinnlosigkeit des Daseins in Anbetracht des allgegenwärtigen Todes: „L'existence est vaine ! A quoi bon tout, à quoi bon tout si ce n'est que pour en arriver là ?" 97

2.2.1. Unfruchtbarkeit als Zeichen von Sterblichkeit 97

2.2.2. Alter und Einsamkeit 104

2.2.3. Unausweichlichkeit des Todes 112

3. Die existentielle Angst vor der freien Wahl 125

3.1. Angstreaktionen auf die Wahl der Identität: „And being man, we have invented choice, and have, indeed, gone further, and have catalogued the underpinnings of choice. But we do not know. Anything." 125

3.1.1. Mitläufertum: Flucht in die Masse 126

3.1.2. Suche nach einem Identitätsräuber 131

3.1.3. Aufbau einer Illusionswelt zur Bewältigung der Anonymität 137
a) Vorgetäuschte Identität in Rollenspielen 137
b) Wahnsinn: Abgeben der Verantwortung für die Selbstgestaltung 142
c) Alkohol als Betäubungsmittel bei gescheiterter Identitätsfindung 145
3.1.4. Körperliche und verbale Gewalt im Umgang mit Identitätslosigkeit 148
3.1.5. Selbstmord nach gescheiterter Selbstfindung 151
3.2. Angstreaktionen auf die Wahl der Lebensgestaltung angesichts der Vergänglichkeit: „La mort est présente et nous guette !“ 155
3.2.1. Suche nach einem Sündenbock für die eigene Endlichkeit 155
3.2.2. Aufbau einer Illusionswelt zum Verdrängen des Todes 159
a) Rollenspiele: Festhalten an einem Weiterleben in der Erinnerung 159
b) Ertränken der Sinnlosigkeit des Lebens im Alkohol 161
3.2.3. Körperliche und verbale Gewalt: Protest gegen die schwindenden Kräfte 163
3.2.4. Selbstmord als Demonstration der Macht über den Tod 166
3.3. Die Sprache als Spiegel existentieller Angst: „Hélas, j’ai tant de mal à m’exprimer, pas de facilité.“ 170
3.3.1. Reden gegen die Leere 171
3.3.2. Vom Nonsens zur Sprachlosigkeit 180
3.3.3. Die neue „Sprache“ der emotional Verkümmerten 190
Konklusion 199
Bibliographie 209

Abkürzungsverzeichnis der Primärwerke

Harold Pinter:

AA: *Ashes to Ashes*
Bet: *Betrayal*
BP: *Birthday Party*
C: *The Caretaker*
Cel: *Celebration*
Col: *The Collection*
DW: *The Dumb Waiter*
Dwa: *The Dwarfs*
FV: *Family Voices*
H: *The Hothouse*
Hom: *The Homecoming*
Lov: *The Lover*
ML: *Mountain Language*
Moon: *Moonlight*
NML: *No Man's Land*
NO: *A Night Out*
NSch: *Night School*
OR: *One for the Road*
OT: *Old Times*
Ro: *The Room*
SlA: *A Slight Ache*
VS: *Victoria Station*
VV: *Various Voices*

Edward Albee:

AD: *The American Dream*
AO: *All Over*
DB: *A Delicate Balance*
DBS: *The Death of Bessie Smith*
EG: *Everything in the Garden*
GWS: *The Goat or Who is Sylvia?*
Lis: *Listening*
PB: *The Play about the Baby*
San: *The Sandbox*
Sea: *Seascape*
TA: *Tiny Alice*
TTW: *Three Tall Women*
VW: *Who's Afraid of Virginia Woolf?*
ZS: *The Zoo Story*

Eugène Ionesco:

A: *Antidotes*
ACD: *Amédée ou comment s'en débarrasser*
ADO: *L'avenir est dans les œufs*
CC: *La cantatrice chauve*
Ch: *Les chaises*
EC: *Exercises de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*
FB: *Ce formidable bordel !*
HV: *L'homme aux valises*
JM: *Jeux de massacre*
JS: *Jacques ou la soumission*
L: *La leçon*
NCN: *Notes et contre-notes*
NL: *Le nouveau locataire*
PA: *Le piéton de l'air*
Rhi: *Rhinocéros*
RM: *Le Roi se meurt*
SF: *La soif et la faim*
Sol: *Le Solitaire*
Tab: *Le tableau*
TG: *Tueur sans gages*
VD: *Victimes du devoir*
VM: *Voyages chez les morts*
VR: *Entre la vie et le rêve*

Jean Genet:

Bag: *Le bagne*
Bal: *Le balcon*
Bon: *Les bonnes*
E: *„Elle"*
ED: *Ennemi déclaré*
HS: *Haute surveillance*
N: *Les nègres*
P: *Les paravents*
Sp: *Splendid's*

Einleitung

Der Skandalbegriff: Vom traditionellen zum metaphysischen Skandal

Als roter Faden zieht sich der Skandal[1] nahtlos durch die gesamte europäische Theatergeschichte. Ein thematischer Zusammenhang zwischen Ordnung und Skandal lässt sich hier unschwer ausmachen: In der Antike wahrten die Götter oder das Schicksal die übergreifende Ordnung und stellten sie gegebenenfalls wieder her. Diese richtungsweisenden Instanzen wurden im Mittelalter durch einen einzigen Gott ersetzt. Stets bekam der Skandal im Traditionstheater[2] also seinen festen Platz zugewiesen, denn er entstand durch einen Bruch mit dem Willen der Götter oder Gottes und der gültigen Richtlinien (beispielsweise der Zehn Gebote). Nach Ablösung der mittelalterlichen Dramenformen machten anstößige Stücke des elisabethanischen Zeitalters Furore, welche teilweise sogar die Geschmacklosigkeiten der Antike übertrafen. Die Bühne verwandelte sich in ein Schlachtfeld, was der König in Thomas Kyds *The Spanish Tragedie* in seiner rhetorischen Frage „What age hath euer heard such monstrous deeds?" (Kyd 1967: 97) zum Ausdruck brachte. Auch in Frankreich war so manche Provokation zu sehen und zu hören, doch standen in den oftmals religionskritischen Werken des französischen Klassizismus eher Sittenskandale à la Molière auf dem Programm. In allen Fällen blieben allerdings eine bestimmte inhaltliche Ordnung und ein formales Regelgerüst länder- und epochenübergreifend bestehen, wodurch der Skandal außerhalb der Norm angesiedelt werden konnte.

Erst mit dem Einsetzen der Avantgarde-Bewegungen im 20. Jahrhundert wurde diese inhaltliche und förmliche Ordnung unwiderruflich zerstört. Themen wie Unsicherheit und Sinnlosigkeit des Daseins beschäftigten unter anderem Matthew Arnold und T. S. Eliot schon früher, jedoch präsentieren die modernen Autoren diese existentiellen Probleme in einer völlig neuen Form. Die einstmals geltenden aristotelischen Regeln verlieren allmählich an Bedeutung; handlungsarme Einakter oder eine lose Aneinanderreihung von Szenen

---

[1] Mit *skandalon* (griech. Σκανδαλον: Fallstrick, Hindernis, Beleidigung) benannte man ursprünglich das Stellholz an einer Falle, das diese bei Kontakt zuschnappen ließ. Später kamen die Bedeutungen „Lärm", „Ärgernis" und „Gegenstand des Anstoßes" hinzu.

[2] In seinem Aufsatz „Drama und Theater im 20. Jahrhundert" sieht Schneilin Ordnung als Grundlage für das „Traditionstheater", in dem der traditionelle Skandal seinen Platz findet: „Weltanschaulich liegt [dem Traditionstheater] der Glaube an Vernünftigkeit und Gesetzlichkeit des Alls [zugrunde]: eine Ordnung und Harmonie, die, dem menschlichen Verstande zugänglich, vollständig in der Sprache aufgeht und sich darin offenbart." (Schneilin 1986: 64).

treten an die Stelle des *well-made play*[3]; Antifiguren und/oder Typen lösen die dynamischen und statischen Figuren des klassischen Dramas ab. Es gibt keinen zu lösenden Konflikt und damit auch keinen roten Faden mehr. Anfang und Ende bleiben offen, so dass sich ein Kontext nur selten herstellen lässt. Zu Recht weist Pfister auf einen allgemeinen Zusammenhang zwischen der jeweiligen Handlung und der Figur als agierendem Subjekt hin, welcher sich auf das Theater der Moderne übertragen lässt: Da der traditionelle Plot durch eine starre Präsentation der menschlichen Situation ersetzt wurde, können die meisten Figuren keine Persönlichkeitsentwicklung durchlaufen (vgl. Pfister 1982: 220 ff.). Folglich zeigen sie keine Spur von Individualität und sind untereinander austauschbar.

Mit dem Tod Gottes und aller anderen höheren Mächte verschwindet der moralische Zeigefinger, der auf den Skandal deuten, ihn als solchen benennen und ihm dadurch eine Grenze setzen könnte. Rakitin aus Dostojewskijs *Die Brüder Karamasow* zitiert Iwan in diesem Sinne: „Gibt es keine Unsterblichkeit der Seele, so gibt es auch keine Tugend, also ist alles erlaubt." (Dostojewskij 2006: 134). In einer solchen Welt, die aus zur Freiheit verdammten, ziellosen, vor ihrer Verantwortung fliehenden und triebhaft handelnden Menschen besteht, wird der Skandal zu einem allgegenwärtigen Phänomen, worauf auch die Bemerkung „Il n'y a plus rien d'anormal puisque l'anormal est devenu habituel." (*RM*, 32) aus Ionescos *Le Roi se meurt* hinweist[4]. Je mehr sich das Individuum der fehlenden Ordnung bewusst wird, desto stärker nimmt das Gefühl der Orientierungslosigkeit und der existentiellen Angst zu. Letztere, gleichbedeutend mit dem französischen „*angoisse*" und nicht mit zielgerichteter Furcht, kommt vor allem bei einer direkten Konfrontation mit dem metaphysischen Skandal der freien Wahl zum Vorschein. Somit lässt sich eine klare Verbindung zwischen den Begriffen „Skandal" und „Angst" herstellen, die für den hier formulierten Gattungsvorschlag relevant sind.

Bis zum Beginn der Avantgarde-Bewegungen spielt also der traditionelle Skandal eine wichtige Rolle. Dieser setzt eine bestehende Ordnung voraus, die normwidrige Vorfälle wie Inzest, Vergewaltigung, Mord oder Untreue öffentlich als unmoralisch verurteilt. Im Traditionstheater existiert die Dichotomie Ordnung vs. Skandal noch, wobei dem Skandal durch „Ordnungshüter" wie Staat, Gesellschaft oder Kirche sein Platz außerhalb der geltenden

[3] Als vor allem im 19. Jahrhundert vorherrschendes, sich an den Klassizismus anlehnendes Genre folgt das *well-made play*, dem eine Intrige zu Grunde liegt, einem strikten Aufbau (Exposition, steigende Handlung, Peripetie, fallende Handlung, Dénouement) und bestimmten Charakterisierungstechniken, welche es dem Zuschauer erleichtern, sich mit den Figuren zu identifizieren.

[4] Eine ähnliche Feststellung findet sich in Ionescos Stück *Voyages chez les morts*, in dem Jean anmerkt: „Et puis, l'inhabituel étant devenu habituel et l'anormalité étant devenue la norme, je me suis dit que j'étais peut-être chez moi tout de même." (*VM*, 60).

Regeln zugeschrieben wird. Besonders während und nach den Weltkriegen jedoch beginnt die einstige Ordnung zu zerbröckeln, bis es keinerlei Richtlinien mehr gibt, die den Skandal in seine Schranken weisen könnten. Diese Tatsache unterstreicht Jerry aus Albees *The Zoo Story* mit seiner provokanten Frage „What were you trying to do? Make sense out of things? Bring order?“ (*ZS*, 21). Mit der Aufhebung aller bisherigen Anhaltspunkte tritt der metaphysische Skandal von nun an verstärkt auf und drängt den traditionellen in den Hintergrund.

Der größte metaphysische Skandal, der als direkte Folge des Zusammenbruchs der Ordnung betrachtet werden kann, ist derjenige der freien Wahl. Verlassen von richtungsweisenden Autoritäten muss der Mensch nicht nur alle Werte im Nietzsche'schen Sinne umwerten, sondern sich auch mit dem Gefühl des In-die-Welt-Geworfenseins und der Heimatlosigkeit auseinandersetzen. Sein wachsendes Bewusstsein für die mit der Entscheidungsfreiheit verbundenen Risiken wird zum Ursprung aller weiteren metaphysischen Skandale, die sich beispielsweise in der Thematisierung von Identitätslosigkeit, Sprachverfall, Entfremdung, seelischer Verkrüppelung oder gescheiterter Sinnfindung angesichts der Vergänglichkeit widerspiegeln. Spätestens mit der Erkenntnis der Unausweichlichkeit des Todes begreift der Mensch aber, dass er in Wirklichkeit niemals frei war. Ganz egal, wie erfüllend er sein Dasein gestaltet haben mag, bleibt am Ende aller irdischen Bemühungen in den meisten Fällen nichts übrig, was an ihn erinnert. Nicht umsonst spricht Camus von „[...] les illusions de la *liberté*, qui toutes s'arrêtaient à la mort“ (Camus 1942: 85) und äußert sich diesbezüglich auch folgendermaßen: „Mais à ce moment, cette liberté supérieure, cette liberté d'*être* qui seule peut fonder une vérité, je sais bien alors qu'elle n'est pas. La mort est là comme seule réalité. Après elle, les jeux sont faits.“ (82).

Je mehr die Figuren die Allgegenwart des metaphysischen Skandals in seinen verschiedenen Erscheinungsformen zu spüren bekommen, desto mehr ergreift sie eine lähmende Angst. Als Reaktion auf diesen Bewusstseinsprozess fangen die einen an, selber Gott zu spielen, indem sie ihre eigenen Regeln aufstellen und sich durch Machtmissbrauch über ihre Orientierungslosigkeit hinwegtäuschen. Andere gewähren dem Skandal dadurch Einlass, dass sie sich vehement gegen die bestehende Ordnung wehren, fühlen sich aber den Konsequenzen ihres Handelns letztlich nicht gewachsen oder werden von ihren Mitmenschen an einer eigenverantwortlichen Lebensführung gehindert. Wieder andere lassen sich von der Leere überwältigen und verweilen in ihrer Passivität. Alle drei Typen umgehen ihre existen-

tiellen Ängste auf ihre Weise, indem sie sie durch den Schein der eigenen Überlegenheit verdrängen oder die Verantwortung für ihr Leben an die Skandalurheber[5] abgeben.

Die Zerrüttung der bisherigen Ordnung wird nicht nur in der Figurentypologie, sondern auch in der förmlichen Gestaltung spürbar. Der Einakter oder eine lose Aneinanderreihung von Szenen und Bildern erweisen sich als ideal, da diese Formen sich im Gegensatz zum *well-made play* mit einer Situation und nicht mit einer längeren Handlungs- und Charakterentwicklung der Figuren befassen. Die zunehmende Struktur- und Zusammenhanglosigkeit wird durch den allmählichen Sprachverfall untermalt, in dem auch die durch den metaphysischen Skandal verursachte existentielle Angst erkennbar wird. „Im Primat der Sprache drückt sich der humanistische Grundsatz aus, wonach das Wort sich vollständig mit dem Gedanken deckt, Wesen und Bezug von Mensch, Welt und Gott klar zum Ausdruck bringen kann. Daher auch der durchgehende hohe Sprachstil, die kohärente Verssprache [des Traditionstheaters]." (Schneilin 1986: 64), stellt Schneilin fest und liefert hier eine Erklärung dafür, warum die Sprache im Theater des 20. Jahrhunderts zu Fragmenten reduziert worden ist. Wo sich der „Bezug von Mensch, Welt und Gott" nicht mehr herstellen lässt, schlägt sich die so entstehende Orientierungslosigkeit im Extremfall in der Produktion von Widersprüchen, Nonsens oder Lauten nieder. Sprache ist nur noch ein Spiegel der allgemein herrschenden Sinnlosigkeit und Leere. Inhaltlich und formal wird der metaphysische Skandal also allgegenwärtig, und mit ihm die existentielle Angst, die jegliche Hoffnung auf eine positive Wendung zunichte macht.

Der Angstbegriff: Von Kierkegaard bis Sartre

Bekommt der Mensch die Allgegenwart des Skandals auf Schritt und Tritt zu spüren, beginnt ihn eine tiefe existentielle Angst zu plagen. Diese (engl.: anxiety, angst; franz.: angoisse) unterscheidet sich von der Furcht (engl.: fear; franz.: peur) dadurch, dass sie von etwas Unbestimmtem ausgelöst wird. Während Furcht Anlass zu einer konkreten Reaktion wie Flucht oder Schreien gibt und sich, da instinktiv, auch in der Tierwelt findet, ist existentielle Angst nur dem menschlichen Wesen eigen, richtet sich gegen etwas Unfassbares, und führt zu einer völligen Blockade. Abgeleitet vom Lateinischen „angustia" trägt diese eine beengende, erdrückende Konnotation in sich, welche ebenfalls auf ihre

[5] Im Folgenden werden die Skandalurheber, die meist als Eindringlinge in Erscheinung treten, auch Skandalträger oder Skandaltäter genannt.

lähmende Wirkung hinweist. Anders als der traditionelle Skandal, der wegen seiner Zielgerichtetheit Furcht erzeugt, ist der metaphysische Skandal Quelle eines tief verwurzelten Angoisse-Gefühls.

In ihren Werken erforschen Søren Kierkegaard (*Der Begriff Angst*), Martin Heidegger (*Sein und Zeit*) und Jean-Paul Sartre (*L'être et le néant*) die Ursachen für die Entstehung existentieller Angst. Laut Kierkegaard holt diese den Menschen ein, weil er mit seiner Entscheidungsfreiheit nicht umgehen kann. Da ihm alle Möglichkeiten offen stehen und er die Wahl zwischen mehreren Alternativen hat, muss er oftmals das Risiko eingehen, sich falsch zu entscheiden und dabei eventuell eine Sünde zu begehen. Folglich hat er Angst vor den Ausmaßen der Verantwortung, die er in jedem Augenblick seines Lebens trägt. Nicht umsonst vergleicht Kierkegaard diese Empfindung mit dem Schwindel, der größer wird, wenn man in den Abgrund sieht und sich der eigenen Haltlosigkeit in vollem Umfang bewusst wird. Stets ist der Mensch also von metaphysischer Angst vor der Gesamtheit seiner Möglichkeiten und von konkreter Angst vor einer bestimmten Möglichkeit geplagt. Als christlicher Existentialist sieht Kierkegaard den einzigen Weg der Linderung im Glauben an Gott, durch den dieses lähmende Gefühl positiv bewältigt werden kann. Eine Verbindung zwischen Religion/Furcht vs. Ungläubigkeit/Angst, die auf die Anschauung Kierkegaards übertragbar ist, arbeitet Pfister heraus: „Der unreligiöse Mensch, der Gottes Existenz leugnet, wird daher immer von Angst reden, wo der religiöse von Furcht, etwa Furcht vor Gott redet." (Pfister 1982: 69).

Zu den Werken Kierkegaards, die sich beim Versuch, einen Kausalzusammenhang zwischen metaphysischem Skandal und existentieller Angst herzustellen, als hilfreich erweisen, zählt ebenfalls *Entweder-Oder*. Hier erklärt der Philosoph, dass jeder sich für eine ästhetische oder ethische Daseinsform entscheiden muss. Der Ästhetiker geht seinen unmittelbaren Bedürfnissen nach, lebt in den Tag hinein und nimmt alle Möglichkeiten wahr, die sich ihm bieten, ohne sich definitiv auf eine davon festzulegen. Die Tatsache, dass er schnell von Überdruss geplagt wird und der Langeweile um jeden Preis entkommen möchte, weist gleichzeitig auf seine besondere Anfälligkeit für innere Leere und die damit verbundene existentielle Angst hin. Im Gegensatz zum Ästhetiker ist der Ethiker fest entschlossen, seinem Alltag einen Sinn zu geben und sich individuell zu verwirklichen, soweit die äußeren Umstände dies zulassen.

Gelingt es dem Menschen nicht, über die ästhetische Seinsform hinauszuwachsen und Verantwortung für sein Handeln zu tragen, kann er einem Allgemeinzustand der Verzweiflung nicht entgehen, wie dieser in den Theaterstücken Pinters, Albees, Ionescos und Genets

häufig vorzufinden ist. Stellt er sich jedoch der freien Wahl und trifft eine Entscheidung zwischen Entweder und Oder, hat er die Chance, sich eine wahre Identität zu erschaffen. Bei einer Selbstfestlegung kommt es aber zu einem Gefühl von Überforderung, Verlassenheit und existentieller Angst. Überwiegen letztere Empfindungen, fällt der Ethiker in die ästhetische Daseinsform zurück, um sich vor einem eigenverantwortlichen Leben zu drücken. Nur durch den Übergang vom ethischen zum religiösen Stadium kann es laut Kierkegaard zu einer Erlösung durch die Gnade Gottes kommen.

Martin Heidegger sieht die Angst im Gefühl des „Unzuhause" in der eigenen Existenz verankert und fasst sie als Grundbefindlichkeit eines Jeden auf: „Das Wovor der Angst ist völlig unbestimmt. [...]. Das Wovor der Angst ist die Welt als solche. [...], wovor die Angst sich ängstet ist das In-der-Welt-Sein selbst." (Heidegger 1927: 176). In der Angst vor dem Sein und vor dem Ende wird die Unheimlichkeit der eigenen Vereinzelung besonders deutlich, was Schwermut und Resignation fördert. Nur indem der Mensch das „Sein zum Tode" nicht mehr verdrängt, sondern die Vergänglichkeit als Bestandteil seiner Existenz anerkennt, fühlt er sich laut Heidegger weniger hilflos. Er muss kontinuierlich gegen diese negativen Emotionen ankämpfen, damit er seinen Weg über die Resignation zurück zur Existenz finden kann. Sowohl für Heidegger als auch für Kierkegaard ist die Angst also wenn nicht ganz aufhebbar, so doch wenigstens reduzierbar.

Der Vertreter des atheistischen Existentialismus Jean-Paul Sartre hingegen hält Angst für eine unüberwindbare Komponente des Daseins. Wie Kierkegaard ist auch er der Meinung, dass der Mensch sich den Konsequenzen seiner Freiheit und dem Risiko einer Fehlentscheidung nicht gewachsen sieht, aber anders als der christliche Philosoph glaubt Sartre nicht an Gott als Retter in ausweglos erscheinenden Situationen. Eine Selbstdefinition über die Religion ist seiner Ansicht nach nicht möglich; sie muss nun vielmehr über das Handeln erfolgen. In *L'existentialisme est un humanisme* hält Sartre diesen Gedanken, es gäbe keine menschliche Natur, da kein Gott existiere, der ihr Form verleihen könne, folgendermaßen fest: „L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. Ainsi, il n'y a pas de nature humaine, puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir." (Sartre 1970: 22). Mit jeder seiner Taten trägt der Mensch die volle Verantwortung für deren Auswirkungen. Er muss sich dementsprechend stets die Frage stellen, was geschähe, „si tout le monde faisait comme ça" (34). Sobald er sich seiner Aufgaben in einer Welt ohne jeglichen Anhaltspunkt bewusst wird, überwältigt ihn ein Angoisse-Gefühl.

Als größter metaphysischer Skandal kann der Tod eingestuft werden, da er die schlimmste existentielle Angst auslöst. Ionescos Arzt in *Le Roi se meurt* nennt diesen sogar beim Namen:

> LE ROI. [...]. Je veux que tout le monde sache que je vais mourir. *Il crie.*
> LE MÉDECIN. C'est un scandale. (*RM*, 58)

Die Tatsache, dass Leben und Tod jedem unbegreiflich bleiben, steigert nicht nur die Angst, sondern auch unterbewusst den Ekel vor dem Selbst. Von den drei hier angeführten Theorien eignet sich zweifellos die Letzte am besten für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit. Sartre zieht eine Verbindung zwischen Skandal und Angst, ohne dabei einen religiösen Ausweg zu suggerieren, weshalb sein Angstbegriff hauptsächlich als theoretische Grundlage dienen soll. Gelegentlich wird aber auch auf Kierkegaards Vorstellungen von ästhetischer und ethischer Lebensweise für die Interpretation zurückgegriffen. Die Ambition mancher Figuren, vor dem metaphysischen Skandal in eine Scheinwelt zu flüchten, in der sie keine Wahl mehr treffen müssen oder können, entspricht schließlich der Haltung des Kierkegaard'schen Ästhetikers.

Die Grundstimmung der Angst, die eindrucksvoll in Wystan Hugh Audens Gedicht *The Age of Anxiety* und der gleichnamigen Symphonie Leonard Bernsteins erfasst wird, hat sich nach 1945 und insbesondere mit der Erfindung der Atombombe zu einem vorherrschenden Lebensgefühl entwickelt. Rollo Mays Definition der „covert anxiety" als „[...] the constant endeavor of people to divert themselves, to escape ennui, to avoid being alone, until ‚agitation' becomes an end in itself." (May 1950: 9) trifft auf die hier angeführten Bühnenwerke zu. In diversen Ausweichstrategien dieser Art spiegeln sich die Angstreaktionen einiger Figuren wider, die in unmittelbaren Zusammenhang mit einer Überforderung durch die freie Wahl im Sartre'schen Sinne gebracht werden können. Eines der Ziele der vorliegenden Dissertation ist es, auf der Basis der Primärliteratur eine Typologie der Angstreaktionen herauszuarbeiten, die aus einem Bewusstsein für die Allgegenwart des metaphysischen Skandals entstehen.

Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Jean Genet – Vertreter des „absurden" Theaters?

1961 erschien Martin Esslins Standardwerk *The Theatre of the Absurd*, in dem der Gattungsbegriff *Theater des Absurden* geprägt wurde. Diese Bezeichnung war darauf angelegt, die Stücke von zahlreichen Theaterautoren des 20. Jahrhunderts unter einem Namen zu ver-

einen. Wie Esslin selbst anmerkt, kann eine solche Klassifizierung allerdings nicht allen von ihm ausgewählten Bühnendichtern ganz gerecht werden (vgl. Esslin 2004: 22, 265). Bis zum heutigen Tag ist das Genre umstritten, was auch daran zu sehen ist, dass manche Kritiker gegen einen solchen Klassifizierungsversuch protestieren und andere Termini vorschlagen. Während Harold Pinter, Edward Albee, Eugène Ionesco und Jean Genet von Esslin dem *Theater des Absurden* zugeordnet werden, gehören sie laut Wellwarth zum *Theater of Protest and Paradox*. Rutenberg wiederum hält sie für Autoren des *New Theatre*, welches mit den Werken Alfred Jarrys seinen Anfang nahm, und gleichzeitig für Auslöser einer antirealistischen Revolution. Letztere wird von Albee, der sich bei der Konzipierung seiner Stücke unter anderem durch Beckett, Pinter, Ionesco, O'Neill und Strindberg inspirieren ließ, um den Aspekt der sozialen Komponente erweitert[6].

In seinem Buch *The Theatre of Revolt* beschäftigt sich Brustein mit Genet in einem separaten Kapitel, führt aber die drei anderen Bühnendichter in einem ähnlichen Sinne an und setzt dabei den Begriff *Theater des Absurden* nicht grundlos in Anführungszeichen: „And existential revolt is the dominating impulse behind the plays of Williams, Albee, Gelber, and Pinter – not to mention Beckett, Ionesco, and the entire ‚theatre of the absurd'." (Brustein 1962: 27). Daus hingegen scheint der Ansicht zu sein, dass einzig und allein Ionesco unbestritten als absurder Bühnendichter eingestuft werden kann. Doubrovsky etikettiert seine Stücke als *Theater der Auflösung* (Doubrovsky 1982: 268), Jacquart als *Théâtre de dérision* (Jacquart 1974: 153 f.) und Grossvogel als *Drama of Anxiety* (Grossvogel 1962: 71)[7]. Einige Kritiker[8] haben sich sogar ganz entschieden gegen Esslins Versuch gewehrt, Genet und Albee als absurd zu bezeichnen.

Die Genre-Vorschläge *Avantgarde*, *Théâtre sans étiquette*, *Nouveau Théâtre* und *Théâtre expérimental* sind zu allgemein gefasst, da sie jede innovative Strömung des 20. Jahrhunderts (wie Dadaismus oder Surrealismus) beschreiben können. Artauds Konzept des *Théâtre de la cruauté* mit Schwerpunkt auf dem Katharsiseffekt[9] kann genauso wenig auf Pinters, Albees, Ionescos und Genets Bühnenwerke angewandt werden, denn eine „see-

---

[6] „The anti-realistic revolution going on in today's New Theatre had its start with men like Jarry, Artaud, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter, but its social commitment was influenced by Edward Albee and his English counterpart, John Osborne." (Rutenberg 1969: 9).

[7] vgl. auch Grossvogels folgende Beobachtung: „Ionesco's laughter has disturbed the theorists' intent on making of his theater a cross section of the absurd." (Grossvogel 1962: 67).

[8] vgl. Fosgate 1971: 106; Dillon 1960: 14 ff.; Daus 1977:34; Wellwarth 1972: 333; Blüher 1982: 386; McCarthy 1978: 9; Rutenberg 1969: 62; Schneilin 1986: 83 f., etc.

[9] Bei seinem Vergleich des Theaters mit der Pest stellt Artaud fest: „[L]'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie [...]." (Artaud 2004: 521).

lische Reinigung“ bleibt aus. Die Termini *Anti-Théâtre* und *Theater der Auflösung* wiederum konzentrieren sich primär auf die Zerstörung aller geltenden Regeln und die davon ausgehende Provokation. Folglich können sie nur Ergänzungen zu Esslins *Theater des Absurden* bilden, aber keinen Ersatz. Sicherlich kommen Wellwarths *Theater of Protest and Paradox* und Brusteins *Theatre of Revolt* dem hier vorgeschlagenen Gattungsbegriff am nächsten, denn jede Begegnung mit dem metaphysischen Skandal führt unweigerlich zu Protest und Revolte. Jedoch muss berücksichtigt werden, dass beide Reaktionen gegen eine bestehende Ordnung gerichtet sind. Genau diese existiert im Theater des 20. Jahrhunderts weder inhaltlich noch formal mehr, weshalb der Skandal als allgegenwärtiges Phänomen in Erscheinung tritt. Immer noch ist die Forschung auf der Suche nach Alternativen, da keine der Gattungsbezeichnungen ganz zufriedenstellend zu sein scheint.

Ließe man diese Umbenennungsideen einmal außer Acht und ginge von der eher optimistischen Sicht Camus’ aus, dass der Mensch am Erleben des Absurden wachsen könne, verlöre das Genre *Theater des Absurden* schon teilweise an Überzeugungskraft. Zwar ist die Grundstimmung, die dem Publikum in diesen Theaterstücken vermittelt wird, mit der in Camus’ *Le mythe de Sisyphe* und in *L’homme révolté* beschriebenen vergleichbar, doch glauben die Figuren nicht an dessen Bewältigungskonzept aus Akzeptanz und Revolte. Vielmehr verweilen sie in Sprachlosigkeit, verstricken sich in Nonsens, wiederholen nach Beckett’schem Muster Altbekanntes, verzweifeln an der eigenen Desillusionierung, warten ziellos, begehen Selbstmord, kurz: Sie erteilen der Hoffnung auf Überwindung der allgemein herrschenden Sinnlosigkeit immer wieder eine klare Absage.

Weder Camus’ Überzeugung, man müsse sich Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen, noch seine Auffassung, dieser sei ein „absurder Held“, lassen sich mit Esslins Theorie und dem Inhalt der Bühnenwerke dieser Zeit vereinbaren. Von Glück ist im *Theater des Absurden* nichts zu spüren, auch nicht vom Absurden als „la révolte tenace contre [la] conditon [humaine]“ (Camus 1942: 156), von einer „attitude conquérante“ (158) oder von „passion pour la vie“ (164). Sisyphos setzt alle seine Kräfte ein, obwohl er um die Aussichtslosigkeit seiner Lage weiß. Er sieht dem Absurden ins Auge, steht der Zukunft gleichgültig gegenüber und verspürt „la passion d’épuiser tout ce qui est donné“ (86). Trotz allem Leiden an der Routine lebt er intensiv und rebelliert gegen das Absurde, indem er nicht aufgibt. Genau das macht ihn zum „absurden Helden“ – absurd deshalb, weil er kämpft, obgleich er um die Nutzlosigkeit seines Unterfangens weiß. Die Figuren Pinters, Albees, Ionescos und Genets gehören (von wenigen Ausnahmen abgesehen) nicht zu dieser Kategorie. Sie sind eher als Antihelden zu verstehen, die sich durch ihren Lebensüberdruss, ihre