

"THE ENGLISH IONESCO"
Eine komparatistische Untersuchung
des absurden Theaters N. F. Simpsons und Ionescos

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Stephan Rupp
aus Nürnberg

WS 2002/2003

Erstgutachter: Prof. Dr. Joseph Jurt

Zweitgutachter: Prof. Dr. Paul Goetsch

Vorsitzende des

Promotionsausschusses

der Gemeinsamen Kommission der

Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät:

Prof. Dr. Elisabeth Cheauré

Datum der Disputation: 09.07.2003

Inhalt

Einleitung.....	5
-----------------	---

ERSTER TEIL

Simpsons und Ionescos Theater und das Absurde	12
1.1 Die 'Philosophie des Absurden'	15
1.1.1 'L'Absurdité'	15
1.1.2 'Absurditätsblindheit'	21
1.2 Absurdität bei Simpson	23
1.3 Absurdität bei Ionesco	31

ZWEITER TEIL

Analogien in den Stücken der beiden Dramatiker.....	57
2.1 Die Substitutionstechnik.....	57
2.1.1 Die Theorie der Substitutionstechnik	57
2.1.2 Die Substitutionstechnik bei Simpson.....	58
2.1.3 Die Substitutionstechnik bei Ionesco	71
2.2 Die Kritik am logischen Positivismus	79
2.2.1 Die zeitgenössischen Philosophien	79
2.2.2 Die logischen Positivisten bei Ionesco und Simpson.....	83

DRITTER TEIL

Anleihen Simpsons bei Ionesco.....	96
3.1 Analyse der Anleihen	96
3.1.1 <i>A Resounding Tinkle</i>	96
3.1.2 <i>One Way Pendulum</i>	122
3.1.3 Titrologisches	141
3.2 'Synthese' der Anleihen.....	147
3.3 Erörterung des Sachverhalts	150
3.3.1 Simpsons Leugnung eines Einflusses.....	150
3.3.2 Ist N. F. Simpson ein Plagiator?.....	153

Schlussbetrachtung	171
Appendix: Werkdaten Ionescos und Simpsons	173
Literaturverzeichnis	181

Danksagung

Diese Arbeit entstand im Zeitraum von Oktober 2000 bis Februar 2003. Sie wurde finanziell ermöglicht durch ein Forschungsstipendium nach dem Landesgraduiertenförderungsgesetz, durch ein Aufstockungsstipendium des DAAD für einen einjährigen Forschungsaufenthalt in London im Rahmen des Dissertationsprojekts sowie durch ein Dissertationsabschlussstipendium aus Sondermitteln des Rektors der Universität Freiburg - und nicht zuletzt durch meine Eltern, Ingeborg und Richard Rupp. Mein Doktorvater Joseph Jurt und mein Zweitkorrektor Paul Goetsch haben die Arbeit engagiert betreut. Diesen Personen und Institutionen sei hierfür herzlich gedankt.

Danken möchte ich aber insbesondere auch Sonja Dörr für die kunstvoll gestalteten Bühnenbildskizzen im dritten Teil, der Philosophin Laura Ilea für ihre sehr kompetente Beratung zu allen philosophischen Fragen, Jens-Oliver Müller für die kritische Durchsicht des dritten Teils, Sabine Lilli für viele entscheidende Tipps sowie Sibylle Rüster, die mich zuallererst auf den Weg einer Dissertation gebracht hat.

Freiburg, im September 2003

Einleitung¹

"I'd never even heard of Ionesco when I first began to write plays".²

N. F. Simpson

In Literaturlexika wird oft auf die Affinität des englischen Dramatikers Norman Frederick Simpson zu Eugène Ionesco hingewiesen. So wird ihm z. B. in Gero von Wilperts *Lexikon der Weltliteratur* "Neigung zum Absurden mit Nähe zu Ionesco"³ bescheinigt. Der Hinweis der Nähe zu Ionesco durchzieht auch die gesamte Forschungsliteratur⁴. Er findet sich in Monografien und Aufsätzen: in den 1950/60er Jahren bei Michele Swanson⁵, Charles Marowitz⁶, Ossia Trilling⁷, J. G. Weightman⁸, Michel Berveiller⁹, George Wellwarth¹⁰ und John Russell Taylor¹¹; in den 1980er Jahren bei J. C. Trewin¹² und Susan Rusinko¹³. Dieser Hinweis geht ursprünglich auf Kenneth Tynan zurück, den großen englischen Theaterkritiker der Moderne, der in den 1950er Jahren eine lang andauernde

-
- 1 Diese Dissertation ist gemäß den neuen amtlichen Rechtschreibregeln (vom 1. 8. 1998) verfasst.
 - 2 Zitiert in: James Vinson (ed.): *Contemporary Dramatists*, London 1982, S. 731.
 - 3 Gero von Wilpert (ed.), *Lexikon der Weltliteratur*, Autorenlexikon, CD-ROM-Ausgabe, Digitale Bibliothek Band 13, Berlin, Directmedia Berlin, 2002.
 - 4 Was generell die Forschungsliteratur zu Simpson und Ionesco betrifft, war es mir bei Simpson möglich, alles zu ihm Publierte zu lesen, im 'Theatre Museum' in London sogar die Feuilleton-Beiträge seit den 1950er-Jahren. Was Ionesco angeht, ist er bereits überforscht. Ich konnte unmöglich alles lesen und habe mich deshalb auf eine essenzielle Auswahl beschränkt.
 - 5 Michele Swanson, "One Way Pendulum: A New Dimension in Farce", *Drama Survey*, 2, Feb. 1963, S. 323.
 - 6 Charles Marowitz, "New Wave in a Dead Sea", *Quarterly Review*, Oktober 1960, S. 273.
 - 7 Ossia Trilling, "The Young British Drama", *Modern Drama*, 3, 1960, S. 171.
 - 8 J. G. Weightman, "Wit and Whimsy at the Royal Court Theatre", *The Twentieth Century*, Vol. 163, No. 976, Juni 1958, S. 553.
 - 9 Michel Berveiller, "Tableaux de Londres", *La Revue de Paris*, 67, 1960, S. 122.
 - 10 George Wellwarth, *Theatre of Protest and Paradox*, New York 1964, S. 220.
 - 11 John Russell Taylor, *Anger and after: A Guide to the New British Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1963, S. 67.
 - 12 J. C. Trewin, "N. F. Simpson", in: Vinson, *Contemporary Dramatists*, S. 731.
 - 13 Susan Rusinko, *British Drama, 1950 to the Present: A Critical History*, Boston 1989, S. 82 und 84f.

Literaturfehde mit Eugène Ionesco austrug.¹⁴ Tynan hielt Simpson für den "most gifted comic writer the English stage has discovered since the war"¹⁵. Der Kritiker kam 1957 als Jurymitglied eines Londoner Theaterwettbewerbs zu folgendem Urteil über das von Simpson eingereichte Stück *A Resounding Tinkle*:

Deadpan and anarchic, this was perhaps the funniest play submitted to the competition. Its mastery of non sequitur¹⁶ and its bleak appraisal¹⁷ of suburban dullness suggest the influence of Ionesco."¹⁸

Was diesen Einfluss betrifft, hatte Tynan eine gute Vorahnung, wie wir im letzten Teil dieser Untersuchung sehen werden.¹⁹ Wegen der unzweifelhaft bestehenden starken Affinität zwischen Simpson und Ionesco kam es zu der positiv gemeinten Etikettierung N. F. Simpsons als 'The English Ionesco' durch die englische Literaturkritik.²⁰

Wie ist diese Etikettierung zu erklären? Welche Ähnlichkeiten im Schaffen Simpsons und Ionescos sind festzustellen? Bei der Untersuchung der Forschungsgeschichte stellt man erstaunlicherweise fest, dass diese Fragen

14 Davon berichtet ausführlich Martin Esslin. (Id., *Das Theater des Absurden - Von Beckett bis Pinter*, Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1991, S. 97-101).

15 Kenneth Tynan, *Curtains*, New York 1964, S. 210.

16 "statement that does not follow logically from the previous statement(s) or argument(s) [...]." (Oxford English Dictionary)

17 Beurteilung.

18 *The Observer*, 21. April 1957, S. 9.

19 Seine Vorahnung bestätigt sich, aber Tynan 'sucht' in der falschen Richtung: Er zählt zwar zutreffende Ähnlichkeiten auf, diese sind aber mehr oder weniger generelle Merkmale des absurden Theaters, könnten also genauso gut Einflüsse anderer absurder Dramatiker nahe legen.

20 Siehe dazu: William Angus, "Modern Theatre Reflects the Times", *Queen's Quarterly*, 70, 1963, S. 260; Berveiller, "Tableaux de Londres", S. 901; Juan Carlos Hidalgo/Rafael Portillo, "N. F. Simpson", in: Mark Hawkins-Dady (ed.), *International Dictionary of Theater - 2 Playwrights*, Detroit 1994, S. 901.

Solche Etikettierungen kommen immer wieder einmal auf. Zum Beispiel ist in Frankreich Jean Marie Guyau (1854-1888) 'der französische Nietzsche', in Italien Dino Buzzati (1906-1972) - übrigens ein anderer absurder Dramatiker - 'der italienische Kafka' genannt worden.

bisher nur oberflächlich behandelt worden sind.²¹ Diese Forschungslücke soll hier geschlossen werden.

Untersucht werden ausschließlich für das Theater bestimmte Werke Ionescos und Simpsons.²² Dabei ist Ionesco mit 26 Theaterstücken (darunter 17 abendfüllende) im Vergleich zu Simpson mit 14 (davon mehr als die Hälfte²³ Sketche) der weitaus produktivere Dramatiker.²⁴

Methodologie

Der Untersuchungsgegenstand liegt außerhalb des Erkenntnishorizonts der Romanistik und der Anglistik als Einzelwissenschaften. Zu dessen Erforschung ist die interdisziplinäre Brücke der Komparatistik nötig.²⁵ Genauer liegt hier ein Forschungsgegenstand für ihr Arbeitsgebiet, die Vergleichende Literaturwissen-

21 Ich bin lediglich durch Zufall auf eine thematisch entfernt verwandte, unveröffentlichte Magisterarbeit aus dem Jahre 1968 (Birmingham) gestoßen.

22 Simpsons Theatersketch *The Other Side of London*, 1970 in London im Rahmen der Revue *How Are Your Handles?* aufgeführt, konnte leider nicht in die Untersuchung einbezogen werden. Er ist in der British Library, die laut britischem Gesetz stets eine Kopie von allen im Vereinigten Königreich aufgeführten Stücken erhalten muss, nicht auffindbar und muss als verschollen gelten. Superintendent Dr. Justin Clegg vom 'Manuscript Room' der British Library meinte im März 2001 gegenüber mir zu diesem Fall: "*The Other Side of London* must have slipped through the network of the Lord Chamberlain".

Grundsätzlich unberücksichtigt bleiben Ionescos Rundfunk-Hörspiele und Fernsehfilm-Drehbücher sowie Simpsons Fernsehspiele und TV-Serienskripte.

23 Genau genommen 8.

24 Simpson hat außerdem nur 20 Jahre lang Theaterstücke veröffentlicht, Ionesco war dagegen 30 Jahre als Dramatiker aktiv.

25 Zur Komparatistik konsultierte Literatur:

Chevel, Yves, *La littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989.

Etiemble, René, *Comparaison n'est pas raison - La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.

Kaiser, Gerhard R., *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft: Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

Wellek, René/Warren, Austin, *Theory of Literature*, New York, Harvest, ³1956.

schaft²⁶, vor. Eine ihrer zentralen Aufgaben ist die vergleichende Analyse literarischer Werke aus verschiedenen Sprachbereichen und Kulturen, in diesem Fall der Theaterstücke Simpsons und Ionescos. In dieser Arbeit werden im ersten und zweiten Teil ein typologischer, im dritten Teil ein genetischer Vergleich durchgeführt. Letzterer betrifft die Frage eines Einflusses. Beim ersteren geht es um "Ähnlichkeiten, die nicht aus direkten oder indirekten Einflüssen ableitbar sind, sondern dadurch zustandekommen, daß sich aufgrund von ähnlichen Ausgangssituationen, die geographisch, wirtschaftlich und gesellschaftlich bedingt sein können, ähnliche Typen entwickeln."²⁷

Die Komparatistik schreibt keine bestimmte literaturwissenschaftliche Methode vor. Erkenntnis über den Untersuchungsgegenstand soll in dieser Arbeit durch methodischen Pluralismus²⁸, innerhalb dessen aber in erster Linie durch die intrinsische Methode der *literarischen Hermeneutik*²⁹ gewonnen werden. Vom angloamerikanischen New Criticism³⁰ möchte ich in diesem Zusammenhang die *Conditio sine qua non* seiner Literaturinterpretation, das 'close reading', übernehmen.³¹ Der Literarizität der Texte soll somit besondere Aufmerksamkeit

Zima, Peter V., *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke, 1992.

26 Die erläuterte Forschungslücke kann ohne Rekurs auf die Theaterwissenschaften geschlossen werden.

27 Ansgar Nünning (ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2000, S. 327.

28 Cf. Wayne C. Booth, *Critical Understanding – The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979.

29 Cf. Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975/Uwe Japp, *Hermeneutik: der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften*, München, Fink, 1977/Gisbert Ter-Nedden, *Leseübungen – Einführung in die Theorie und Praxis der literarischen Hermeneutik*, Hagen, Fern-Universität Hagen, 1987/Jochen Vogt, *Einladung zur Literaturwissenschaft - Mit einem Hypertext-Vertiefungsprogramm im Internet*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

30 Ich denke dabei v.a. an Ivor A. Richards, William Empson, Frank Raymond Leavis, William Kurtz Wimsatt und Cleanth Brooks.

31 Der Literaturwissenschaftlers Donald J. Childs sagt zu diesem Punkt:

"The element of New Critical practice that has established itself most ineradicably is this habit of close reading. Few, if any, contemporary approaches to literature can forgo the careful reading [...] that New Critics offered as the sine qua non of literary study." (Zitiert

zuteil werden. Selbstverständlich geschieht dies ohne den 'neukritischen' Glauben an 'die eine, richtige Interpretation'. Mein Ziel ist es, lediglich Lesevorschläge zu machen, allerdings immer an den wissenschaftlichen Kriterien der Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit ausgerichtet. Außerdem bezieht diese Untersuchung, im Gegensatz zum New Criticism und seinen ideologischen Vorannahmen, die Kontextfaktoren mit ein und geht nicht, völlig werkzentriert, von der Autonomie des 'sprachlichen Kunstwerks'³² aus.

Situativ und problemorientiert werden weitere Theorien angewandt, wie die Intertextualitätstheorie³³, jedoch nicht deren poststrukturalistische, universell-ontologische Richtung³⁴, sondern deren spezifisch-deskriptive.³⁵ Letztere wird konstituiert durch "[die] prägnanteren strukturalistischen oder hermeneutischen Modelle, in denen der Begriff der Intertextualität auf bewusste, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen eingeengt wird."³⁶ Die erstere Richtung ist "von geringem heuristischem Potential für die Analyse und Interpretation."³⁷ Eine noch

in: Irena R. Makaryk, (ed.): *Encyclopedia of contemporary literary theory*, Toronto 1993, S. 122.)

Auch der poststrukturalistische Dekonstruktivismus hat das 'close reading' - und noch einiges mehr an Methodologie - vom New Criticism übernommen (siehe dazu Art Berman, *From the New Criticism to Deconstruction*, Illinois, University of Illinois Press, 1988 und William Spurlin/Michael Fischer (edd.), *The New Criticism and Contemporary Literary Theory - Connections and Continuities*, New York & London, Garland Publishing, 1995.)

32 Cf. Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk - Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel, Francke,²⁰1992.

33 Cf. Julia Kristeva, "Wort, Dialog und Roman bei Bachtin", in: Jens Ihwe (ed.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Band 1, Frankfurt, 1972, S. 345-375.

34 Als bedeutenden Vertreter dieser Richtung würde ich Jacques Derrida sehen (cf. Laurent Jenny, "The Strategy of Form", in: Todorov, Tzvetan (ed.), *French Literary Theory Today*, Cambridge, Cambridge University press, 1982, S. 34-63.)

35 Als herausragenden Vertreter dieser Richtung würde ich Gérard Genette anführen (cf. Id., *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.)

36 Ulrich Broich/Manfred Pfister, *Intertextualität : Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985, S. 25.

37 Ebd., S. 15.

wesentlichere Rolle wird jedoch in diesem Zusammenhang die Plagiatsforschung und fachüberschreitend die Rechtswissenschaft spielen.

Erster Teil: Simpsons und Ionescos Theater und das Absurde

Der Grund, warum die meisten Simpson und Ionesco auf Anhieb in einen Zusammenhang bringen würden, ist folgender: Der bekannte britische Literaturkritiker Martin Esslin widmete beiden Dramatikern in *The Theatre of the Absurd*¹, dem Klassiker und nach wie vor Standardwerk zum absurden Theater², je ein Kapitel. Sie erhielten damit das 'Prädikat' des 'absurden Dramatikers'³; auf diese Weise ist insbesondere Simpson 'kanonisiert' worden. In der Folgezeit avancierte Ionesco zum "Inbegriff des 'absurden' Theaters"⁴. Was Simpson betrifft, haben zumindest viele Kritiker bis heute diese Einordnung bestätigt. Hier eine 'anthologische' Auswahl:

Michele Swanson (1963)

"Simpson ranks among the major dramatists of the absurd."⁵

Hans-Jürgen Diller (1967)

Er spricht von "Simpsons durchaus eigenständige[n] und legitime[n] Beitrag zum absurden Theater."⁶

Frank S. Galassi (1972)

In seiner Dissertation mit dem Titel *The Absurd Theatre of Joe Orton and N. F. Simpson*⁷ schreibt er:
"The works of Orton and Simpson indicate the uncanny and vivacious flexibility of the genre of the Absurd."⁸

1 Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Doubleday, 1961.

2 Unter welchen Voraussetzungen man diesen Ausdruck verwenden darf und nicht nur der des 'Theaters des Absurden' zulässig ist, wird in Kapitel 1.1 erläutert werden.

3 Wann dieser Ausdruck zulässig ist und nicht nur der des 'Dramatikers des Theaters des Absurden', wird in Kapitel 1.1 begründet werden.

4 Gisbert Amm, Titel der Seite: *Das Theater des Absurden*, [Online-Version eines theaterwissenschaftlichen Aufsatzes,] 2001-2002, Datum der Auffindung: 10.10.2002, URL: <<http://www.gisbert-amm.de/absurdes.html>>.

5 Swanson, "One Way Pendulum", S. 331.

6 Hans-Jürgen Diller, "N. F. Simpsons A Resounding Tinkle als philosophische Satire", *Die Neueren Sprachen*, 27, 1967, S. 357.

Rüdiger Ahrens (1976)	"[...] die Farce [gewinnt] bei Simpson eine neue Dimension, die sie aus der Theorie des absurden Theaters bezieht [...]." ⁹
Nuaiman A. Uthman (1984)	Seinem Aufsatz zu Simpson und Orton ist die Bestätigung der Einordnung implizit: "Going on the assumption that the 'Theatre of the Absurd' has a definite identity of its own, one can conclude [...] that Orton and Simpson are likely to have more things in common than just being British dramatists." ¹⁰
John Davison (1988)	"[...] N.F. Simpson, the father of the English absurd." ¹¹
Rosemary Pountney (1993)	"N.F. Simpson is perhaps the most typical English exponent of the so-called Theatre of the absurd [...]." ¹²
Gero von Wilpert (2002)	Sein Literaturlexikon bescheinigt Simpson, wie bereits erwähnt, eine "Neigung zum Absurden mit Nähe zu Ionesco." ¹³ Diese "Neigung zum Absurden" scheinen Simpson und Ionesco zu teilen.

7 Dieser Titel hat auch den dieser Dissertation beeinflusst.

8 Frank S. Galassi, *The Absurd Theatre of Joe Orton and N. F. Simpson*, Ph. D. dissertation, New York University, 1972, S. 231.

9 Rüdiger Ahrens, "Norman Frederick Simpson: One Way Pendulum", in: Horst Oppel (ed.), *Das englische Drama der Gegenwart – Interpretationen*, Berlin, E. Schmidt, 1976, S. 61.

10 Nuaiman A. Uthman, "Joe Orton and N. F. Simpson: Farcial Absurdists?", *Journal College of Arts King Saud University*, Vol. 11 (1), 1984, S. 42.

11 John Davison: "Swinging back into the glare of the limelight", *Sunday Times*, 8.5.1988, S. 57.

12 Rosemary Pountney, "N.F. Simpson", in: Vinson, S.125.

13 Wilpert, *Lexikon der Weltliteratur*.

Martin Esslin leitet seinen Begriff des 'Theaters des Absurden' ausdrücklich von der Absurdität im metaphysischen Sinne ab.¹⁴ Dieser Begriff ist jedoch umstritten.¹⁵ Deshalb soll er hier lediglich Hinweisgeber sein für eine nahe liegende und essenzielle erste Gemeinsamkeit: Ein 'Theater des Absurden' muss einen Bezug zum Absurden haben (sonst würde ein logischer Widerspruch bestehen), und auf diesen Bezug hin soll das Theater Simpsons und Ionescos als Erstes untersucht werden.¹⁶

Bevor wir damit beginnen können, muss jedoch zunächst als theoretische Basis die so genannte 'Philosophie des Absurden' ("La philosophie de l'absurde"¹⁷) in

14 Das macht bereits die Begriffswahl deutlich. Ganz offensichtlich hat Esslin es bewusst vermieden, von einem 'Theater der Absurdität' oder gar von 'absurdem Theater' zu sprechen, weil man in diesem Fall Absurdität im Sinne von Albernheit u.Ä. missverstehen könnte. Dennoch ist das in der Folgezeit immer wieder geschehen. Im Zitat von J. Hidalgo und R. Portillo zum Beispiel wird kein Unterschied zwischen Nonsens-Drama und absurdem Drama gemacht: "From his very first productions [...] [Simpson] was labelled as a writer of "absurd" or nonsense drama, which led some critics to hail him as a British Ionesco." (Juan Carlos Hidalgo/Rafael Portillo, "N. F. Simpson", in: Mark Hawkins-Dady (ed.), *International Dictionary of Theater - 2 Playwrights*, Detroit, 1994, S. 901.) Nonsens muss natürlich nichts mit Absurdität im philosophischen Sinne zu tun haben, obschon sie leicht miteinander verwechselt werden können. In beiden Fällen geht es um einen nicht vorhandenen Sinn, aber nur im Falle der Absurdität geht es um den fehlenden existenziellen Sinn. (Cf. die ausführlich auf dieses Missverständnis in Bezug auf Simpson eingehende Dissertation von Alfred John Peter Froehlich, *N.F. Simpson and the Aesthetics of Nonsense*, Toronto, 1976.)

15 Esslins Begriff ist von Anfang an stark kritisiert worden und das auch in der 'korrekten' Form des 'Theaters des Absurden'. Er erscheint vielen Literaturwissenschaftlern als reduktionistisch, vage, als zu allgemein oder missverständlich. (Siehe dazu die zusammenfassende Kritik von Ronald Daus, *Das Theater des Absurden in Frankreich*, Stuttgart, Metzler, 1977, S. 2.) Bernd Sucher findet, dass der Terminus "bereits in den frühen sechziger Jahren unbestimmt formuliert" war. (Cf. Bernd Sucher (ed.), *Theaterlexikon*, Bd. 2, München, dtv, 1996, S. 11.) Gisbert Amm spricht in diesem Zusammenhang gar vom "wahllose[n] Sammelsurium des Briten". (Amm, *Das Theater des Absurden*, URL.) Es gibt die Meinung, dass man "die Stücke dieser Autoren nicht länger unter einem dramen- oder theatergeschichtlichen Allgemeinbegriff subsumieren" sollte." (Zitiert in: Ebd.) Unbestritten ist auf der anderen Seite, dass der Terminus sich allgemein durchgesetzt hat.

Diese komplexe Problematik zu klären, ist jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit und würde auch nichts Wesentliches zu ihm beitragen. Wie wir sehen werden, kann die erläuterte Forschungslücke auch ohne einen solchen Versuch geschlossen werden. Diese Problematik zu umgehen ist somit legitim.

16 Die Bezüge zur Absurdität sollen dabei möglichst eindeutig sein.

17 "Sur le fond de la philosophie dite de *l'absurde*, illustrée en France par Sartre et surtout de Camus (*l'Étranger*, *le Mythe de Sisyphe*), apparaît, après la Seconde Guerre mondiale,

Grundzügen dargestellt werden, damit wir uns später bei der Interpretation auf sie rückbeziehen können.

1.1 Die 'Philosophie des Absurden'

Philosophie de l'absurde, conception du monde
qu'on trouve chez Jean-Paul Sartre et Albert Camus
et qui affirme que le monde n'a pas de signification.¹⁸

1.1.1 'L'Absurdité'

Absurd im philosophischen Sinne ist, dass es unmöglich ist, auf die Frage nach dem Sinn des Lebens eine rationale Antwort zu geben.

Immer, wenn in dieser Arbeit von 'absurd' und seinen Derivaten die Rede ist, ist ausschließlich diese philosophische Bedeutung gemeint. Die landläufige bzw. Alltagsbedeutung von absurd, nämlich als Synonym von albern, lächerlich etc., interessiert hier nicht. Erst durch diese Bedeutungsklä rung legitimiert es sich auch, griffig von 'absurdem Theater' und 'absurden Dramatikern' etc. (statt

une littérature pour laquelle la vie n'a ni sens donné ni finalité." (Lemma 'absurde' in: Louis Guilbert et al. (edd.), *Grand Larousse de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1982, S. 35.)

Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine Philosophie im strengen Sinne (deshalb heißt es im Zitat "dite de"), da sie nie als geschlossenes philosophisches System formuliert worden ist und sich gerade einer ihrer beiden Hauptvertreter, Camus, nicht als Philosoph gesehen hat. Nichtsdestoweniger erfüllt sie durchaus die gängigen Definitionskriterien für Philosophie, nämlich "Streben nach Erkenntnis über den Sinn des Lebens, das Wesen der Welt und die Stellung des Menschen in der Welt; Lehre, Wissenschaft von der Erkenntnis des Sinns des Lebens, der Welt und der Stellung des Menschen in der Welt". (Lemma 'Philosophie' in: Annette Klosa et al. (edd.), *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, Brockhaus, 2001.) Der Terminus ist aber in jedem Fall gerechtfertigt, wenn er Philosophie im landläufigen Sinne bezeichnet, als "persönliche Art und Weise, das Leben und die Dinge zu betrachten." (Ebd.)

18 Lemma: 'absurde', in: Yves Garnier et al. (edd.), *Grand Larousse de la langue française – Version 2003*, CD-ROM-Ausgabe, Paris, Havas Interactive, 2002.

umständlich von 'Dramatikern des Theaters des Absurden') zu sprechen, in der gleichen Weise wie Camus von 'l'homme absurde', 'les murs absurdes' und 'la liberté absurde' gesprochen hat (und nicht die 'alberne Freiheit' etc. gemeint hat). Die oben gegebene philosophische Definition ergibt sich aus der Wortgeschichte. Das Etymon ist das lateinische Adjektiv 'absurdus', was 'misstönend, ungereimt, das rationale Verständnis überschreitend' bedeutet. Im 19. Jahrhundert, insbesondere durch den deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer, bekommt es dann die spezifisch philosophischen Konnotationen.¹⁹ Obwohl das Wort Absurdität von Schopenhauer in die Philosophie eingeführt worden ist und es zuerst von Sartre (in seinem Roman *La Nausée*) und anschließend von Camus (in seinem Essay *Le mythe de Sisyphe - Essai sur l'absurde*) verwendet worden ist, war es doch Camus, der das Wort populär gemacht hat. Durch Camus ist es seit dem Ende des 2. Weltkriegs gewissermaßen *monnaie courante*, die Seinsstellung des Menschen mit diesem Begriff zu kennzeichnen. Wenn präzisiert werden soll, dass es sich um den Absurditätsbegriff Camus' und Sartres handelt, wird in der Philosophie manchmal der Ausdruck des 'absurde existentiel'²⁰ verwendet; das Französische und das Englische bieten außerdem die Möglichkeit der Großschreibung des Adjektivs, z.B. im Satz: "The question then arose as to how man should conduct himself in an *Absurd* world."²¹

Die Frage nach dem Sinn des Lebens kann, um mit Jaspers zu sprechen, nur philosophisch 'erhell't²², nicht aber wirklich beantwortet werden. Genau genommen müsste es heißen: 'auf die Frage nach dem *absoluten* (oder höheren) Sinn des Lebens'. Denn es könnte ja jemand darauf wahrheitsgemäß antworten:

19 Vom Absurden ist z.B. in Band 1 (zweites Buch, § 29) seines Hauptwerks, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, die Rede. (Id., *Die Welt als Wille und Vorstellung - Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*, Erster Band, Zürich, Haffmans Verlag, 1988, S. 228.)

20 Albert Camus, "Le mythe de Sisyphe - essai sur l'absurde", in: Roger Quilliot/Louis Faucon (edd.), *Albert Camus - Essais*, Paris, Gallimard, 1965, S. 45.

21 John Elsom, "The End of the Absurd?", *Contemporary Review*, 25, 1988, S. 198.

22 Cf. Karl Jaspers, *Vernunft und Existenz : fünf Vorlesungen*, München, Piper, 1960.

'Fußball gibt meinem Leben einen Sinn.' (Genau so etwas scheint in Simpson Stück *The Hole* zu passieren, wie wir später sehen werden). Das ist aber nur ein *relativer* Sinn des Lebens, der keine Allgemeingültigkeit beanspruchen kann und vor allem das fundamentale, existenzielle Problem der Absurdität völlig übersieht. Von ihm spricht auch Camus (*un sens relatif*²³); Nietzsche redet vom bloßen "Menschen-Sinn"²⁴.

Im *Mythe de Sisyphe* sagt Camus zunächst an einer Stelle, die Welt sei absurd. Einige Zeilen später wird diese Aussage als vorschnell, weil zu ungenau, korrigiert: "Je disais que le monde est absurde et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut dire."²⁵ Die Welt ist also nicht absurd, sondern nur nicht verstandesgemäß, d.h. die Ratio ist nicht dazu ausgelegt, sie als 'Ding an sich' zu erkennen. An anderer Stelle spricht Camus von der "impuissance"²⁶, der Ohnmacht des Verstandes. Das Universum ist für den Verstand nicht zu entschlüsseln, ist "indéchiffrable"²⁷. Camus fährt fort zu präzisieren, was dann absurd ist: "Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme."²⁸ Absurd ist also die Tatsache, dass Welt und Mensch nicht aufeinander abgestimmt sind. Camus lässt sich hier vermutlich von einer allgemeinen Erläuterung des Absurditätsbegriffs inspirieren, die Sartre mit Hilfe der Figur des Roquentin in dem vier Jahre vorher erschienenen Roman *La Nausée* gibt. Roquentin erklärt darin, dass die Rede eines Verrückten immer nur in Bezug auf 'normale' Menschen absurd wirke. Innerhalb seines eigenen psychischen Systems, dem Wahnsinn, jedoch sei dieser nicht absurd.²⁹ Was

23 Camus, *Le mythe de Sisyphe*, S. 1425.

24 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Augsburg, Goldmann, 1990, S. 50.

25 Ebd., S. 39.

26 Ebd., S. 46.

27 Ebd., S. 39.

28 Ebd., S. 39.

29 Bezieht sich auf Jean-Paul Sartre, "La Nausée", in: Michel Contat/Michel Rybalka (edd.), *Jean-Paul Sartre Œuvres romanesques*, Gallimard-Pléiade, Paris 1981, S. 153.

Camus davon übernimmt, ist, dass der Sachverhalt der Absurdität immer zwei Elemente benötigt, die in einem Missverhältnis zueinander stehen. Die camussche Absurditätsdefinition entspricht damit auch der Etymologie des Wortes absurd. 'Absurdus' bedeutet, wie gesagt, 'misstönend, ungereimt' und auch zu einem Reim gehören ja mehr als ein Element. Die präzise Definition wird an anderen Stellen variiert wiederaufgenommen:

L'absurde est essentiellement un divorce [hier: eine Trennung]. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. [...] je puis donc dire que l'absurde n'est pas dans l'homme [...] ni dans le monde, mais dans leur présence commune.³⁰

In einer anderen Passage heißt es: "L'homme se trouve devant l'irrationnel. [...] L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde."³¹ Die Welt wird immer wieder mit Isotopien³² der Irrationalität beschrieben und personifiziert: Sie schweigt gegenüber dem Anruf des Menschen, gegenüber dessen zutiefst empfundenen Verlangen nach echtem, absolutem Wissen, dessen "appétit d'absolu".³³ Daraus resultiert das Gefühl der Absurdität, "le sentiment de l'absurdité".³⁴

Grundsätzlich sind folgende zwei Auffassungen von Absurdität möglich, nämlich erstens die von Camus und zweitens die von Sartre:

1. Camus' Absurdität

*Der absolute Sinn des Lebens ist nicht erkennbar, weil die rationalen Fähigkeiten des Menschen eingeschränkt sind.*³⁵

30 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 50.

31 Ebd., S. 46.

32 Zum Terminus siehe Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, 1966.

33 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 34.

34 Ebd., S. 28.

35 Im *Mythe de Sisyphe* spricht Camus von der "absence de toute raison profonde de vivre". (Ebd., S. 20.)

Erklärbar wäre das zum Beispiel dadurch, dass der Mensch von Natur aus nicht dazu ausgelegt ist, die Transzendenz zu erkennen und einzig deshalb von der Evolution mit einem bewussten Verstand ausgestattet wurde, weil dieser die Überlebensmöglichkeiten seiner Art erhöht; das 'Selbst-Bewusstsein' des Menschen wäre ein unbeabsichtigtes Nebenprodukt davon.

Auf jeden Fall ist diese erste Auffassung von Absurdität diejenige Camus': Dieser ist Agnostiker³⁶ oder man könnte auch sagen theoretischer Nihilist.³⁷ Für ihn bedeutet die Welt als sinnlos zu empfinden nicht, dass es keinen Sinn gibt, sondern nur, dass dieser ihm nicht ersichtlich ist. Im *Mythe de Sisyphe* mit dem Untertitel *Essai sur l'absurde* schreibt Camus deshalb: "Je ne sais pas si ce monde a un sens qui le dépasse. Mais je sais que je ne connais pas ce sens [...]".³⁸ Anschließend sind wiederum zwei für Glück und Unglück des Menschen entscheidende weitere Möglichkeiten denkbar:

1a) *Der Sinn, wenn er erkannt werden könnte, würde für den Menschen 'Sinn machen'.*

Das ist gewissermaßen die 'Laborratten-Situation': der Mensch als Teil einer ihm nicht bewussten und erkennbaren Versuchsanordnung, wobei der 'Versuch' von höheren, mächtigeren Wesen, etwa (einem) Gott, durchgeführt wird. Ionesco hat diese Möglichkeit einmal in einem Essay in verwandter Weise veranschaulicht:

36 Agnostizismus ist die Lehre "von der Unerkennbarkeit [...] der Wahrheit und der Wirklichkeit [...]", von altgriechisch $\alpha\gamma\nu\omega\sigma\tau\omicron\varsigma$, "nicht erkennbar, unbekannt". (Georgi Schischkoff (ed.), *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart, Kröner, 1995, S. 9)

37 Der *theoretische Nihilismus* negiert die Möglichkeit einer Erkenntnis der Wahrheit und ist damit mehr oder weniger bedeutungsgleich mit dem Agnostizismus. Aus ihm folgt der *ethische Nihilismus*, der jedwede Werte und Normen des Handelns verneint. (Siehe dazu Ebd., S. 519.)

38 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 46.

[...] pour une intelligence supérieure nous sommes comme ces pauvres ridicules à qui l'on fait faire au cirque des actions, des gestes commandés dont ils ne peuvent comprendre le sens. Nous sommes le jouet de quelqu'un. Si au moins nous pouvions le savoir, nous sommes plongés dans l'ignorance [...].³⁹

1b) *Der Sinn, wenn er erkannt werden könnte, würde für den Menschen keinen 'Sinn machen'.*

Antropomorphisierend gesprochen weiß das Universum schon, wo es 'hinwill', es funktioniert, nur spielt der Mensch in seinen 'Überlegungen' keine Rolle.

Diese fiktive Situation tritt auf humoristische Weise im Sciencefictionroman *The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy* von Douglas Adams ein: Dem Supercomputer *Deep Thought* ist es darin nach Millionen Jahren Berechnung gelungen, die Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens herauszufinden. Er spricht: "The answer to the Great Question [...] of Life, the Universe and Everything ... is Forty-two".⁴⁰

2. Sartres Absurdität

*Der Sinn des Lebens ist deshalb nicht erkennbar, weil es tatsächlich keinen Sinn gibt.*⁴¹

Das heißt, es gibt auch keinen Sinn, den der Mensch nur unfähig zu erkennen ist, falls er es aber könnte, er für ihn entweder 'Sinn' oder keinen 'Sinn machen' würde. Gewissermaßen wüsste in diesem Fall selbst das Universum nicht, wo es 'hinwill'. Das wäre die sartresche Position, nach der es nicht so ist, dass der Mensch das Ding an sich nicht erkennen kann, sondern so, dass das Ding an sich identisch mit der Erscheinung, dem Phänomen, ist: "[...] les choses sont tout

39 Eugène Ionesco, *Pourquo j'écris – Warum ich schreibe*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1986, S. 26.

40 Douglas Adams, *The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy*, London, Pan Books, 1979, S. 135.

41 Genauer müsste es heißen: Der absolute Sinn des Lebens ist deshalb nicht erkennbar, weil es keinen absoluten Sinn gibt.

entières ce qu'elles paraissent - et *derrière* elles... il n'y a rien"⁴², vermerkt etwa Roquentin in sein Tagebuch. Sartre ist radikaler Atheist; beim Atheismus handelt es sich allerdings um einen philosophischen Glauben.⁴³

1.1.2 'Absurditätsblindheit'

Nach der Erörterung der metaphysischen Dimension der Absurdität, noch ein Wort zu ihrer sozialen: Nicht alle Menschen scheinen die Absurditätserfahrung zu machen. Roquentin, der Protagonist von Sartres *La Nausée*, stellt fest, dass die meisten Menschen die Absurdität der Existenz entweder nicht sehen oder verdrängen.⁴⁴ Camus nennt diesen Menschentypus eher neutral 'l'homme inconscient'⁴⁵. Roquentin wertet diese Menschen - im Kontext einer Absurditätserfahrung - aggressiv ab, indem er sie 'Salauds'⁴⁶ ('Schweine' oder 'Dreckseelen') nennt und ist hierbei Sprachrohr Sartres. Dieser verwendet die Bezeichnung im gleichen Zusammenhang auch in seinem philosophischen Essay *L'existentialisme est un humanisme*⁴⁷. Martin Heidegger hatte für diese soziale

42 Sartre, "La Nausée", S. 114.

43 Roquentin schreibt den Begriff der Absurdität beim Nachdenken über die Absurditätserfahrung bei bzw. mit dem Kastanienbaum in sein Tagebuch:

"Le mot d'Absurdité naît à présent sous ma plume [...] j'avais trouvé la clé de l'Existence, la clé de [...] ma propre vie. De fait, tout ce que j'ai pu saisir ensuite se ramène à cette absurdité fondamentale." (Ebd., S. 152.)

Der zentrale Terminus bei Sartre ist dennoch nicht der der Absurdität, sondern der der Kontingenz (d.h. der grundlosen Zufälligkeit): "Ce que j'appelle absurde [...] c'est la contingence universelle de l'être [...]; c'est ce qu'il y a dans l'être [...] d'injustifiable [...]." (Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant - Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943, S. 149.)

44 Es kommt Roquentin so vor, als gehöre er einer anderen Menschenart an: "Il me semble que j'appartiens à une autre espèce." (Sartre, "La Nausée", S. 198.)

45 Der Gegenbegriff bei Camus wäre der "homme absurde"; er nennt ihn auch den "homme lucide" und den "homme conscient". (Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 128.)

46 Sartre, "La Nausée", S. 154.

47 "Les uns qui se cacheront [...] leur liberté totale, je les appellerai lâches; les autres qui essaieront de montrer que leur existence était nécessaire, alors qu'elle est la contingence

Gruppe den ebenfalls pejorativ zu verstehenden Begriff des 'Man' geprägt. Ich werde sie in dieser Untersuchung die 'Absurditätsblinden' nennen. Die Seinsweise der *Salauds* wird von Sartre u.a. in *L'être et le néant* mit dem Terminus der 'mauvaise foi'⁴⁸ ('Unwahrhaftigkeit') charakterisiert. Dem entspricht bei Heidegger das so genannte 'uneigentliche Sein'.

Als Erstes soll Simpsons Werk auf dem Hintergrund dieser ethischen und metaphysischen Dimension der Absurdität untersucht werden.

même de l'apparition de l'homme sur la terre, je les appellerai des salauds." (Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Editions Nagel, 1970, S. 84f)

48 Sartre, *L'être et le néant*, S. 86.

1.2 Absurdität bei Simpson

"It is absurd to see or expect
any kind of rhyme or reason⁴⁹ in life or reality,
or any kind of purpose in things."⁵⁰

N. F. Simpson

Beginnen wir wieder mit Esslin: Was meinte Simpson selbst zu seiner Einordnung unter das Theater des Absurden? In einem Interview hat er auf die Frage, ob er sich der "so-called absurdist school"⁵¹ zugehörig fühle, folgende Antwort gegeben: "I suppose that's as good a label as any label can ever be satisfactory for anyone."⁵² Das bedeutet, er ist mit diesem 'Prädikat' einverstanden, verweist aber zu Recht auf die Problematik solcher Etikettierungen an sich. In einem anderen Interview hat er sich mit dem oben angeführten Zitat zur Absurdität selbst geäußert. Simpson gibt darin eine implizite Definition von Absurdität und benutzt das Schlüsselwort 'absurd'.

Nun zum Bezug von Simpsons Theater zum Absurden: Nach eingehender Prüfung des Gesamtwerks kann ich entgegen meiner ursprünglichen Erwartung nur ein Stück finden, das im Ganzen relativ eindeutig⁵³ als absurd im weltanschaulichen Sinne gedeutet werden kann: *The Hole*. Darüber hinaus werde ich auf Absurdes in anderen Stücken in Kapitel 2.1 dieser Arbeit zu sprechen kommen.

49 'Rhyme or reason': 'Sinn oder Verstand'.

50 Davison, "Swinging back ...", S. 57. Das komplette Zitat spricht außerdem noch Sartres Zentralbegriff der Kontingenz an und lautet:

" 'It is absurd to see or expect any kind of rhyme or reason in life or reality, or any kind of purpose in things. Things just happen.' All else, he says, quoting Ecclesiastes, is just 'vanity and wind!'"

51 Simon Trussler, "Interview with N. F. Simpson", *Plays and Players*, Nov. 1965, S. 13.

52 Ebd., S. 13.

53 Ich verwende in dieser Untersuchung 'eindeutig' ausschließlich im landläufigen Sinne und nicht als Gegenbegriff zur literarischen Polysemie.

The Hole

In *The Hole* befinden sich verschiedene Menschen vor einem Bau-Loch in einer Straße. Sie schauen hinunter und versuchen herauszufinden – oder glauben schon herausgefunden zu haben -, was für einen Sinn das Loch haben könnte. Das Loch steht für die metaphysische Dunkelheit, Unerkennbarkeit und Leere, sprich die Absurdität; es symbolisiert das Rätsel der Existenz. Somit ist bereits der Titel selbst von Simpsons Stück eine Metapher für die Absurdität. Der Mensch hat das dringende Bedürfnis dieses metaphysische Loch bzw. Vakuum zu füllen, mithin eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens zu finden.

Die erste Figur, die eingeführt wird, der Visionary, hat bereits eine Antwort gefunden: den christlichen Gott. Dieser wird im Stück auf folgende Weise symbolisiert: Der Visionary sieht, mit der Sicherheit und Unbeirrbarkeit des gläubigen Menschen, auf dem Grunde des Lochs Vorbereitungen für die Enthüllung eines großen Kathedralenfensters. Er erwartet

[...] the solemn unveiling of the great window in the south transept whose [...] many-coloured glass will, God willing, in all probability stain the white radiance of eternity [...] to the everlasting glory of God.⁵⁴

Der Visionary wartet auf das mystische Erlebnis einer göttlichen Offenbarung.⁵⁵ Das wird deutlich, wenn man zum Beispiel die Lichtmetaphysik des Augustinus heranzieht, nach der "zu vollkommener geistiger Erkenntnis außer der menschlichen Erkenntniskraft noch eine besondere Erleuchtung durch ein göttlich geistiges Licht gehört, durch die der Mensch zu einer Schau der ewigen

54 Norman Frederick Simpson, *The Hole and Other Plays and Sketches*, London, Faber and Faber, 1964, S. 12.

55 Die Figur trägt zu Recht ihren Namen: Ein 'visionary' ist jemand, "to whom [...] future things are revealed in visions" (Oxford English Dictionary).

Wahrheiten gelangt"⁵⁶. Dieses hier strahlend weiße Licht wird dem Visionary somit auch den Sinn des Seins enthüllen. Es wird offenbar von draußen in die Kathedrale dringen und dabei vom bunten Glasfenster prismatisch gebrochen ('a stained-glass window' ist ein Buntglasfenster) - oder auch nicht, weil es zu stark ist (deshalb "in all probability"). Auch ist die Rede von einer 'entkörperlichenden' Askese farcenhafter Art, d.h. einer Askese mit umgekehrten Vorzeichen:

I eat all the time so that I shall not be preoccupied with supplying my bodily needs so far as food is concerned. It leaves my mind free. [...] I eat simply to put food out of my mind.⁵⁷

Das Verhalten des Visionary erinnert generell an das eines Einsiedlers.

Dass das 'mystische Medium' ausgerechnet ein Kathedralenfenster ist, erklärt sich durch dessen symbolische Funktion. Fenster sind

Öffnungen zum Einlassen des übernatürlichen Lichts. Daher sind die Fenster sakraler Bauten, etwa der großen Kathedralen des Mittelalters, mit eindrucksvoller Farbverglasung ausgestattet [...]. Das von außen [...] hereinfliegende Licht entspricht dem Gottesgeist [...].⁵⁸

Der Visionary ist umringt von Personen, die 'absurditätsblind' sind: Endo, Soma⁵⁹, Cerebro, Mrs. Meso und Mrs. Ecto. Durch implizite Selbstcharakterisierung erscheinen sie als ausgesprochen wissenschaftsgläubig und szientistisch⁶⁰. Wie in unserer Gesellschaft bilden sie die Mehrzahl der

56 Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, S. 432.

57 Simpson, *The Hole*, S. 14.

58 Hans Biedermann (ed.), *Knaur Lexikon der Symbole*, CD-ROM-Ausgabe, Digitale Bibliothek Band 16, Berlin, Directmedia Berlin, 2001, S. 648.

59 Soma ist ein sprechender Name, insofern er auch der der Psychodroge 'Soma' in *Brave New World* von Aldous Huxley ist, die die Menschen oberflächlich befriedigt und eigenständiges Denken verhindert. (Cf. Aldous Huxley, *Brave New World & Brave New World Revisited*, New York, Harper & Row, 1965.)

60 Szientismus wird hier verstanden als die "Überbewertung der Wissenschaft, wodurch alle sinnvollen Probleme als wissenschaftlich lösbar betrachtet werden [...]; dies insbesondere im Bereich der Soziologie und des kulturellen Lebens, wobei naturwissenschaftliche Methoden und Techniken ausreichend sein sollen, was für die lebendige Wirklichkeit des Menschen und für geisteswissenschaftliche Bereiche keineswegs gilt." (Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, S. 711.)

Personen. Sie schauen ebenfalls in das Loch und sehen nacheinander u.a. darin Folgendes: Leute, die Domino spielen, einen Boxkampf, Schachspieler, Kartenspieler, Snooker-Spieler, einen Ringkampf, ein Golfspiel, Fische in Aquarien. Das sind die Dinge, die ihrem Leben Sinn geben, wofür sie leben, woran sie glauben (Letzteres wird im Stück auch explizit so gesagt⁶¹): ihre Hobbys und Leidenschaften von 'indoor' über 'outdoor games' bis hin zu Aquarienfischen. Das ist lediglich ein *relativer* Lebenssinn, was sich daran zeigt, dass er im Laufe der Zeit ständig wechselt, nur zeitweise der gleiche bei allen Figuren ist (etwa dann, wenn alle modisch dem gleichen Hobby frönen), die Menschen nicht befriedigt – und, am allerwichtigsten, keinerlei metaphysischen Bezug hat. Letzteres ist den 'Absurditätsblinden' nicht bewusst. In *Le Mythe de Sisyphe* beschreibt Camus einmal den Menschentypus, der bei Sartre *Salaud* heißt, als "l'homme perdu dans le monde et ses divertissements"⁶². Mit "divertissements" spielt Camus auf Blaise Pascal an. Das 'divertissement pascalien' ist diejenige Beschäftigung, die den Menschen davon abhält, an die existenziell bedeutsamen Probleme zu denken, die ihn eigentlich beschäftigen sollten. Diese Beschreibung passt auch auf die 'Absurditätsblinden' in *The Hole*. Einzig der Visionary meint von Anfang an, dass es sich bei dem Loch um etwas Metaphysisches handelt. Allerdings wird die religiöse Möglichkeit implizit dadurch abgewertet, dass auch der Visionary etwas im Loch sieht, was, wie sich zum Schluss herausstellt, darin nicht enthalten ist.

Die 'Absurditätsblinden' meinen zuletzt, im Loch auch einen Gefangenen in seiner Zelle zu sehen, was im ersten Moment nicht zu dieser Interpretation zu passen scheint. Er gehört jedoch nicht in den gleichen Zusammenhang, sondern kündigt bereits das 'Dénouement' an, bei dem eine 'junction-box' eine zentrale Rolle spielt. Die Umstehenden hören einen Handwerker bei der Arbeit. Es ist

61 Simpson, *The Hole*, S. 51.

62 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 35f.

z.B. denkbar, dass dieser mit einem Hammer aus seiner "bag of tools"⁶³ Röhren bearbeitet, in denen die Kabel, die zur 'junction-box' führen, verlegt sind; die 'Absurditätsblinden' interpretieren diese Geräusche als die eines in einem Kerkerloch Gefangenen, der Klopfgeräusche macht, um mit einem anderen Gefangenen in einer anderen Zelle zu kommunizieren: "He's signalling. [...] He's tapping on the pipes."⁶⁴ Diese Projektion ist auch insofern von den vorhergehenden abgetrennt, als sie von Mrs. Meso und Mrs. Ecto angeregt ist. Diese interessieren sich an dieser Stelle zum ersten Mal auch direkt für das Loch und sind von vornherein mit ihrer Wahrnehmung näher an der Realität als Endo, Soma und Cerebro:

MRS. MESO: I wonder what it is they find so interesting down there.
She draws MRS. ECTO towards the hole, where they both remain looking down.
(*To MRS. ECTO*). He's tapping on the pipes.⁶⁵

Und schließlich sieht der Zuschauer, was das Loch wirklich enthält. Es folgt die fiktional durchgespielte Auflösung des Rätsels, die Antwort auf die Frage nach dem *absoluten* Sinn des Lebens, auf das große 'Warum?': Die 'junction-box' kommt zum Vorschein. Daran angeschlossen sind Kabel, bestehend aus unzähligen Drähten, die die Erde von der 'junction-box' aus unsichtbar weiter in verschiedene Richtungen unterwandern, endlos: "[...] countless strands twisting through endless cables"⁶⁶:

ENDO: What was it they used to say about truth? Truth at the bottom of a well? [...] ⁶⁷
And what does it turn out to be? What does the truth turn out to be? A junction-box and some cables!
Pause. [...] ⁶⁸

63 Simpson, *The Hole*, S. 47.

64 Ebd., S. 34.

65 Ebd., S. 34.

66 Ebd., S. 53.

67 Ein Sprichwort, das Demokrit zugeschrieben wird: "Truth lies at the bottom of a deep well." (Oxford English Dictionary, Lemma 'well'.)

68 Simpson, *The Hole*, S. 50.

ENDO (*ruminating at large*): I suppose there's always been a junction-box. And cables. They were there in the aquarium; they were there in the billiards and the chess. Right from the beginning there's been the everlasting electricity behind it all.

SOMA (*coming forward*): The junction-box is electricity made manifest.⁶⁹

Jetzt sind die 'Absurditätsblinden' gezwungen, das Relative ihrer Projektionen zu sehen. Folgende Interpretation ist möglich: Durch die Entdeckung von Kabelnetzen im Inneren der Erde wird erkennbar, dass die Erde und dementsprechend das Universum nichts weiter als ein gigantisches, maschinenartiges, durch Elektrizität angetriebenes System ist. Es scheint sich um eine Auffassung von Absurdität nach der oben erläuterten Möglichkeit 1b) zu handeln, weil zwischen diesem System und den Menschen keine Kommunikation möglich ist. Die Hermetik des Stücks macht eine genaue Aussage schwierig.

Natürlich würde eine solche Welt die Menschen abstoßen. Aus diesem Grund wollen Soma und Endo die Existenz der 'junction-box' nicht wahrhaben und erwidern Cerebro entsetzt:

SOMA: He wants to take away all the mystery, all the poetry, all the enchantment. And what does he put in its place? A junction-box. That and a few cables.

ENDO: What sort of a philosophy is that for a man to live his life by?

SOMA: It's bleak, it's repellent and the sooner we reaffirm the great truths of the past the better for all of us. [...]

ENDO: The snooker!

SOMA: The golf! [...]

ENDO: The trumps!⁷⁰

Hier scheint Intertextualität in Bezug auf die so genannte 'existenzielle Psychoanalyse' Sartres⁷¹ vorzuliegen, deren zentrales Bild das Loch ist.⁷² Laut

69 Ebd., S. 53.

70 Ebd., S. 49.

Gemeint sind die Trümpfe im Kartenspiel.

'psychoanalyse existentielle' hat der Mensch das unstillbare Bedürfnis, Löcher zu füllen. Auch wenn er ein "hole dug in the road"⁷³ 'füllt', versucht er damit symbolisch ein metaphysisches Loch zu stopfen - dasjenige nämlich, das durch die Erkenntnis der Absurdität vom Bewusstsein (dem *pour-soi*) ins Sein 'gerissen' wird, mithin ein 'absurdes' Loch: das 'trou dans l'être'. Hierzu sind folgende zwei Passagen in Sartres *L'être et le néant* grundlegend: "[...] une bonne partie de notre vie se passe à boucher les trous, à remplir les vides, à réaliser et à fonder symboliquement le plein"⁷⁴ sowie "Le pour-soi [...] est comme un trou d'être au sein de l'être."⁷⁵

Die in *The Hole* vorkommenden Arten von Metaphysik tauchen in der englischsprachigen Literatur 30 Jahre später erneut auf: in Salman Rushdies *The Satanic Verses*. Dort stellt eine der Romanfiguren die philosophische Frage:

[...] if you have to choose between some type of disembodied force-field and the actual living God, which one would you go for? Good point, na? You can't pray to an electric current.⁷⁶

71 "L'homme pour Sartre se révèle comme «projet d'être» dont les conduites sont de vaines tentatives pour réaliser l'impossible synthèse de l'en-soi et du pour-soi, tentatives contradictoires que la psychoanalyse existentielle [...] cherchera à mettre en évidence [...]." (Alain Rey (ed.), *Le Petit Robert - Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Robert, 1996, S. 1873)

72 Sartre kommt auch in *Gladly Otherwise*, einem Sketch Simpsons, vor, und zwar in Verbindung mit seinem Begriff der 'Nausée'. Ein mysteriöser Mann stattet einer Hausfrau einen Besuch ab:

"MAN (*tapping the door-handle*): How are your handles? [...] When you look at them - do they give you any particular feeling? Revulsion? Contempt? Anything of that sort? *Nausea*? [Meine Hervorhebung S. R.]

MRS. B.: Not in the ordinary way ["Normalerweise nicht"]. No. I can't say they do."

(N.F. Simpson, "Gladly Otherwise", in: id., *The Hole and Other Plays and Sketches*, London, Faber and Faber, 1964, S. 130.)

Das ist eine humoristische Anspielung auf die Absurditätserlebnisse Roquentins in *La Nausée*. Ein einfacher Mensch wie Mrs. B. zeigt realistischere nicht Roquentins Reaktion auf banale Gegenstände. (In *La Nausée* lösen folgende Objekte die Absurditätserfahrung beim Protagonisten aus: ein Bierglas der Marke Spatenbräu, ein durchweichtes, auf dem Boden liegendes Stück Papier, ein Strandkieselstein, die Sitzbank in einer Straßenbahn und ein Baum in einem Park).

73 Simpson, *The Hole*, S. 11.

74 Sartre, *L'être et le néant*, S. 705.

75 Zitiert in: Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, S. 121.

76 Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988, S. 82.

Das Letztere ist allerdings genau das, was in *The Hole* ganz zum Schluss passiert: Die 'Absurditätsblinden' beginnen, die durch die 'junction-box' fließende Elektrizität anzubeten.⁷⁷

Im nächsten Kapitel soll Ionesco auf der Grundlage der 'philosophie de l'absurde' untersucht werden.

77 *The Hole* ist ohne jeden Zweifel von Samuel Becketts absurden Schauspiel *Waiting for Godot* beeinflusst. Beide Stücke sind vom Motiv des Wartens bestimmt. Vladimir und Estragon warten vergeblich auf Godot, der Visionary harrt vergeblich dem Ereignis des "solemn unveiling of the great window in the south transept", wobei das Motiv hier in typisch englischer Weise behandelt wird, in Form der Schlange. Schon in den ersten Sätze von *The Hole* geht es darum:

ENDO: Are you expecting anything special to happen?

VISIONARY : I'm forming the nucleus of a queue.

ENDO: Just waiting. (ENDO stands looking at him for a few moments.)

(Simpson, *The Hole*, S. 11.)

Wie Vladimir und Estragon ist der Visionary ein 'tramp'. Dies wird durch eine implizite Fremdcharakterisierung deutlich, als Soma ihn anspricht: "SOMA: If you were to have your hair cut and press your trousers once in a while, and then went and had a good bath, perhaps you'd get rid of some of your mucky ideas at the same time." (Simpson, *The Hole*, S. 22.)

Um jedoch nicht zu weit vom Thema dieser Arbeit abzuschweifen, soll hier der Vergleich mit Beckett nur angerissen bleiben.

1.3 Absurdität bei Ionesco

"[...] the question of the absurdity of this world cannot fail to be posed even if there is no possible response."⁷⁸

Eugène Ionesco, 'Theatres of the Absurd'.

Im Gegensatz zu Simpson lassen sich bei Ionesco eine Fülle von relativ eindeutigen Bezügen seines Theaters zum Absurden finden. Beginnen wir wieder mit Esslin: Was meinte Ionesco zu seiner Einordnung unter das absurde Theater? Er stand wie Simpson dem Begriff zwar kritisch, aber nicht ablehnend gegenüber. Dies geht aus folgender, in englischer Übersetzung veröffentlichter Rede Ionescos anlässlich des *First New York International Festival of the Arts* der Columbia University aus dem Jahre 1988 hervor:

The theater of the absurd names a certain number of theatrical works whose center of origin and creation was the Paris of the early 1950s. This theater was described as such by the well-known English critic Martin Esslin. Why did he call it "the theater of the absurd"? Maybe because one spoke a great deal of the absurd between 1945 and 1950, and Esslin had to consider that there was a rapport between our theater and thought, theories or obsessions made fashionable by Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Georges Bataille, and a few others. [...] Maybe he was right. As far as I'm concerned, I have had a certain amount of trouble accepting this definition. But now it has come to be called a certain genre of theater, and that definition applies to theatrical works in the current era. Since the definition and the theater belong to literary history, this has given me a reason to call the theater of the absurd "absurd." I would rather, like Emmanuel Jacquard, have called it "theater of derision."⁷⁹ [...] "⁸⁰

Abschließend sagt Ionesco:

I and some of the others among us [...] wanted to make evident to the spectators the existential condition of man in his integrity, in his totality

78 Eugène Ionesco, "Theatres of the Absurd", Übersetzung: Edith Kurzweil, *Partisan Review*, 3, 1989, S. 48.

79 Siehe dazu Emmanuel Jacquard, *Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1974.

80 Ionesco, "Theatres of the Absurd", S. 45.

[...] – that is to say in the conscience of the absurdity of the world.⁸¹ [...] the question of the absurdity of this world cannot fail to be posed even if there is no possible response. [...] There always will be one theater of the absurd or another, other numerous forms of the absurd - unless one were to find, tomorrow or the day after tomorrow, the key to the enigma.⁸²

Ionesco hat sich also mit dem Begriff abgefunden. Mit dem Satz "the question of the absurdity of this world cannot fail to be posed even if there is no possible response" verweist er auch implizit auf Camus' Neuinterpretation des Mythos von Sisyphos. Außerdem fehlt im weiteren Wortlaut dieser Rede nicht der Verweis auf den bedeutendsten literaturgeschichtlichen Vorläufer des Theaters des Absurden, und zwar mitsamt dem Zitat der berühmten metaphorischen Absurditätsdefinition *ante litteram* aus dessen Werk:

[...] the ancestor of that theater, the great ancestor, could be Shakespeare, who has his hero say: "The world⁸³ is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing."⁸⁴

Diese Stelle wird auch in Ionescos Werk, in *Voyages chez les morts*, noch einmal frei zitiert: "JEAN: Je me débats de plus en plus mal dans le bruit et la fureur."⁸⁵

Nachfolgend werden ausgewählte Stücke Ionescos auf ihren Bezug zur Absurdität hin untersucht.

Les Chaises

In *Les Chaises* ist das szenische Bild selbst absurd, das vor dem Zuschauer entsteht. Obwohl immer mehr Stühle auf die Bühne kommen, wird dadurch das

81 Ebd., S. 48.

82 Ebd., S. 48.

83 Eigentlich sagt Macbeth: "Life [...] is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing." 5. Akt, 5. Szene. (William Shakespeare, "Macbeth", in: Kenneth Muir (ed.), *Macbeth*, London, Methuen, 1975.)

84 Ionesco, "Theatres of the Absurd", S. 46.

85 Eugène Ionesco, "Voyages chez les morts – *Thèmes et variations*", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 1299.

Fehlen von Besuchern aus Fleisch und Blut nur noch deutlicher. Paradoxerweise wird es umso leerer, je voller es wird. Nach einiger Zeit gewöhnt sich der Zuschauer allerdings an das Bühnenbild. In dem Maße, in dem die Phantasie beginnt, die fehlenden Gäste zu ergänzen, lässt das Staunen nach, obwohl diese nach wie vor nicht minder, sondern, wenn man so sagen kann, sogar noch mehr abwesend sind. In gleicher Weise haben sich die 'Absurditätsblinden' mit der Absurdität arrangiert und agieren und parlieren in unserer Lebenswelt, genau wie die Alten in *Les Chaises*, als ob gar nichts fehlen würde. In Wirklichkeit fehlt etwas ganz Fundamentales: Im Stück fehlen dem Redner die Zuhörer⁸⁶ und in unserer Realität fehlt dem Leben der absolute Sinn. *Les Chaises* bietet ein paradoxes Bild für die Absurdität der Welt: Ihre omnipräsente Materialität scheint uns wie die wuchernden Stühle beinahe zu erdrücken, wobei sie aber gleichzeitig metaphysisch auf gespenstische Weise leer ist.⁸⁷

Le Roi se meurt

Diese Leerstelle kann auch als das Nichts bezeichnet werden. So geschieht es in *Le Roi se meurt*, wo der Wächter transzendenten Beistand für den König anruft, um dem Letzteren zu helfen, sich in die Notwendigkeit des Sterbens zu schicken. Dabei wird die übliche Anrufungsformel auf komische Weise parodiert und dadurch die Situation der absurden Welt angepasst: "LE GARDE:

86 Mit Ausnahme der zwei Alten.

87 Diese Interpretation ist angelehnt an Ionescos eigene Interpretation seines Stücks, die er in einem Brief fomuliert:

"The subject of the play [...] is [...] the chairs themselves; that is to say, the absence of people, [...] the absence of God, [...] the unreality of the world, metaphysical emptiness. The theme of the play is nothingness... the invisible elements must be more and more clearly present, more and more real (to give unreality to reality one must give reality to the unreal); until the point is reached [...] when [...] nothingness can be heard, is made concrete..." (Zitiert in: Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Doubleday, 1961, S. 152.)

Oh, Grand Rien, aidez le roi."⁸⁸ In dieser Bedeutung ist 'rien' auch von Sartre verwendet worden, wenn man davon absieht, dass es sich bei ihm immer um eine Auffassung von Absurdität nach der erläuterten Möglichkeit 2) handelt. Ein Beispiel wäre der Satz Sartres: "Si l'on demande quel est ce rien qui fonde la liberté, nous répondrons qu'on ne peut le décrire, puisqu'il n'est pas"⁸⁹.

Victimes du devoir

In *Victimes du devoir* gibt der Policier vor zwei anderen Figuren eine Ex-negativo-Definition des Absurden: "Je ne crois pas à l'absurde, tout est cohérent, tout devient compréhensible... (à Choubert:) Avale! (à Nicolas:) ... grâce à l'effort de la pensée humaine et de la science."⁹⁰ Kohärenz wäre das Gegenteil der Spaltung zwischen Mensch und Welt, von der Camus spricht. "L'absurde est essentiellement un divorce"⁹¹, und die Welt ist eben nicht verstehbar. Gerade in der Konfrontation mit der Absurdität ist das menschliche Denken machtlos, genauso wie es letztendlich die Naturwissenschaften sind. Der Polizeibeamte ist eine fiese, doppelzüngige Figur, die Choubert durch Zwangsmästung foltert und gleichzeitig eine scheinheilig höfliche Diskussion mit Nicolas aufrechterhält. Dieser Sachverhalt und die Tatsache, dass der brutale Schluckbefehl hier mitten in den philosophischen Satz eingeschoben ist, macht durch Sympathieleitung deutlich, was der Zuschauer bzw. Leser von dieser Position halten soll.

Camus hat in *Le Mythe de Sisyphe* explizit zu den Naturwissenschaften Stellung genommen und ihre Untauglichkeit zur Entzifferung des 'mystère de la vie' betont: "Je comprends que si je puis par la science saisir les phénomènes et les

88 Eugène Ionesco, "Le Roi se meurt", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 771.

89 Nouveau petit Robert.

90 Eugène Ionesco, "Victimes du devoir – *Pseudo-drame*", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 243.

91 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 50.

énumérer, je ne puis pour autant appréhender [hier: erfassen] le monde."⁹² Er zieht deshalb einen Schlussstrich mit den Worten: "Je veux que tout me soit expliqué ou rien."⁹³

Jeux de massacre ([I.] Scène sur la place)

Eine ganz ähnliche Überzeugung liegt der folgenden Unterhaltung aus Ionescos *Jeux de massacre* zugrunde, die auch im Stück in medias res einsetzt:

Le Septième et Huitième Hommes entrent. [...]

SEPTIÈME HOMME: Ce ne sont que des techniciens supérieurs. Ils iront dans la lune, ils iront dans les étoiles. Ils iront plus loin que nous mais ils n'en sauront pas plus que nous. Quelle vue auront-ils?

HUITIÈME HOMME: Plus vaste que la nôtre.

SEPTIÈME HOMME: Oui, mais que sauront-ils sur le tout? Ils ne sauront rien du tout sur le tout. C'est le tout qui compte, le reste n'est rien.⁹⁴

Die Rede ist von der damals bevorstehenden Mondlandung und der Elite der 'Techniciens', die sie möglich gemacht haben. Doch auch noch größere Erfolge von Wissenschaft und Technik können an der Absurdität nicht rütteln. Die Mondlandung wird nur symbolisch als besonders spektakuläres, damals aktuelles 'metaphysisches Versagen' der Naturwissenschaften angeführt. 'Savoir quelque chose sur le tout' bedeutet auch eine Antwort wissen auf die Grundfrage der Metaphysik, wie sie von Heidegger in seiner Einführung in die Metaphysik

92 Ebd., S. 38.

Heute ist die Situation im Prinzip nicht anders als 1942, dem Veröffentlichungsjahr des *Mythe de Sisyphe*. Die Elite der Physiker sah 1999 bereits die so genannte 'Weltformel', auf Englisch 'The Theory of Everything', am Horizont, "deren Lösung die gesamte Welt beschreibt". Doch wird sie höchstens in völlig unanschaulicher Form das große *Wie?* beschreiben und niemals das große *Warum?* erklären können. (Cf. Johann Grolle, "Symphonie der Superstrings", *DER SPIEGEL, SPIEGEL ONLINE*, 30/1999, 26. 09. 1999, URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,32734,00.html>>, Datum der Auffindung: 01.03. 2001.)

93 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 38.

94 Ionesco, "Jeux de massacre", S. 965.

gestellt worden ist, "Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?"⁹⁵, kurz überhaupt, auf die Frage nach dem 'Warum?'. Ionesco betont das in der letzten Äußerung des Septième Homme mit viermaligen "tout" - in der Bedeutung des deutschen 'Welt-All' - und dem mit "reste" alliterierendem "rien". So wird auch die intertextuelle Beziehung zu Camus' *Mythe de Sisyphe* offensichtlich. Dieser hatte seine Schlussfolgerung, die ebenfalls auf markante Weise "tout" zu "rien" alternativ setzt (s.o.), anhand einer anderen großen Errungenschaft der Mikrophysik, nämlich des bohrschen Atommodells, veranschaulicht.⁹⁶

Die Naturwissenschaften können an der Absurdität nicht rütteln, sie können, wie es in *L'Homme aux valises* heißt, den Schlüssel zum Mysterium (die "clef du mystère"⁹⁷) nicht liefern, es ist unmöglich das Geheimnis der Welt zu enthüllen ("[de] dévoiler le secret du monde"⁹⁸). Was bei Camus der für Sisyphos unerreichbare Gipfel des Berges und das hinter den 'absurden Mauern'⁹⁹ (den Grenzen der Erkenntnis) Liegende ist, wird also bei Ionesco als der Schlüssel zum großen Rätsel sowie als das enthüllte Geheimnis der Welt bezeichnet. Wie wir später sehen werden, übernimmt allerdings Ionesco auch die Allegorie der absurden Mauern von Camus.

95 Martin Heidegger, "Was ist Metaphysik?", in: Id., *Wegmarken*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1967, S. 19.

96 "[...] vous m'apprenez que cet univers prestigieux et bariolé se réduit à l'atome et que l'atome lui-même se réduit à l'électron. Tout ceci est bon et j'attends que vous continuiez. Mais vous me parlez d'un invisible système planétaire où des électrons gravitent autour d'un noyau. Vous m'expliquez ce monde avec une image. Je reconnais alors que vous en êtes venus à la poésie: je ne connaîtrai jamais. [...] Je comprends que si je puis par la science saisir les phénomènes et les énumérer, je ne puis pour autant appréhender [hier: erfassen] le monde." (Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 103.)

97 Eugène Ionesco, "L'Homme aux valises", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 1266.

98 Ebd., S. 1266.

99 "*Les murs absurdes*" ist die Überschrift eines der Unterkapitel des *Mythe de Sisyphe*.

Ce formidable bordel!

In *Ce formidable bordel!* beklagt sich Le Monsieur, der Nachbar der absurden Hauptfigur Le Personnage, im Laufe seines Vorstellungsbesuchs: "Si au moins on nous donnait la possibilité de nous renseigner. Nous ne pouvons rien connaître, nous sommes des ignorants."¹⁰⁰ Das Verb "renseigner" spielt möglicherweise auf folgenden Satz aus Sartres stilisierter Autobiographie seiner Kindheit, *Les mots*, an: "Faute de renseignements plus précis, personne, à commencer par moi-même, ne savait ce que j'étais venu foutre sur terre."¹⁰¹ Es ist denkbar, dass die Bezeichnung "Ignorants" von Ionesco, wegen des Ausdrucks 'Ignorabimus' ('Wir werden es nie wissen'), gewählt worden ist. Vielleicht soll es auch nur Unwissende bzw. 'Nicht-Wissen-Könnende' heißen. Es gibt tatsächlich niemanden, nichts, das man fragen könnte, warum es die Menschen oder das Weltall überhaupt gibt. Dabei ist allerdings das "au moins" ein humoristisches Understatement Ionescos, das sich aus der parodistischen Form des hochphilosophischen Monologs ergibt (parodiert wird originellerweise ein banales Gespräch unter Hausnachbarn): Falls es die Möglichkeit eines 'kosmischen Informationsschalters' gäbe, wäre ja alles gewonnen. Le Monsieur, ein großer, weißhaariger Mann mit Spazierstock¹⁰², fährt mit einer Veranschaulichung der Absurdität fort. Die kontemplative Absurditätserfahrung, die in der "Seinsart der Alltäglichkeit"¹⁰³ nicht aufkommt, kann dadurch ausgelöst werden, dass man (vergeblich) versucht, sich Unendlichkeit, die des Universums, vorzustellen. "LE MONSIEUR: On nous a amputés de la possibilité de concevoir ce monde parce qu'on ne peut concevoir le fini ni l'infini ni le ni-fini ni-infini."¹⁰⁴ Die 'prolifération'¹⁰⁵ der ineinander verschachtelten 'f',

100 Eugène Ionesco, "Ce formidable bordel!", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 1147.

101 Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, S. 70.

102 Cf. die Regieanweisung in Ionesco, "Ce formidable bordel!", S. 1145.

103 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, ¹¹1967.

104 Ionesco, "Ce formidable bordel!", S. 1147f.

'i' und 'n' ist nicht nur eine Parodie philosophischen Jargons, sondern bereitet auf die 'prolifération' der Schachteln in den folgenden Sätzen vor, wobei die Einheit von Inhalt und Form vollkommen ist:

Nous vivons dans une sorte de prison qui est une boîte. Cette boîte est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, qui est emboîtée dans une autre boîte, et ainsi de suite, à l'infini. Et l'infini, je vous le disais, on ne peut pas le concevoir. [...] Les grands savants n'en savent pas plus. Ne pas pouvoir au moins s'imaginer l'univers d'un bout à l'autre, dans ce qu'on peut appeler d'un bout à l'autre puisque l'univers n'a peut-être pas de bout. Au moins, concevoir le non-bout.¹⁰⁶

Im Bild des Gefängnisses treffen sich dann die Bildwelten Camus' und Ionescos: Der Mensch ist ringsum von absurden Mauern umgeben und hat den Schlüssel seiner Zelle nicht. Im *Mythe de Sisyphe* schreibt Camus: "[...] l'homme garde seulement sa clairvoyance et la connaissance précise des murs qui l'entourent."¹⁰⁷ Im Bild der Schachtel, quaderförmig wie eine Gefängniszelle, verdeutlicht Ionesco die stufenweisen, aber vergeblichen Versuche des Verstandes, sich die Unendlichkeit des Universums vorzustellen: Wir schauen zum Beispiel in den nächtlichen Sternenhimmel und gehen von da aus weiter in Richtung unendlich großen Raum. Was ist dahinter? Die Sterne. Was ist hinter den Sternen? Noch mehr Sterne usw.

Was Le Monsieur (und Ionesco) dabei allerdings nicht berücksichtigt, ist, dass im astrophysischen Bereich unsere irdischen Vorstellungen von Raum nur noch bedingte Geltung haben - das hat Einstein in seiner Relativitätstheorie aufgezeigt. Genauer sind infolge der Raumkrümmung unsere Vorstellungen von Unendlichkeit als einem Raum, der ohne Grenze immer 'weitergeht', nicht einfach auf das Universum übertragbar: Der Raum des Universums sieht gewissermaßen anders aus als Raum bei uns auf der Erde. Eine sehr anerkannte naturwissenschaftliche Hypothese beschreibt den ganzen Weltraum so, dass er

105 Die "prolifération" ist als dramatische Standardtechnik Ionescos bekannt.

106 Ionesco, "Ce formidable bordel!", S. 1148.

in sich selbst geschlossen ist, wie die Oberfläche der Erde: ohne Ende, aber auch nicht unendlich groß. Dennoch ist freilich die astrophysische Unendlichkeit ebenso unvorstellbar wie die landläufige Vorstellung von Unendlichkeit.

Die Feststellung über die *savants*, die, wie durch das Wortspiel deutlich wird, ihren Namen zu Unrecht tragen, relativiert und nivelliert die Wissensunterschiede zwischen den größten Genies der Menschheitsgeschichte und einer Amöbe, wie dies einmal der Neurologe und Psychiater Hoimar von Dithfurt ausgedrückt hat:

In Wahrheit existiert nicht der Schimmer eines Beweises, [...] daß wir uns der Realität gegenüber in einer grundsätzlich anderen Situation befänden als irgendein anderes der uns stammesgeschichtlich vorausgegangenen Lebewesen, und sei es eine nur unter dem Mikroskop sichtbare Amöbe. Von uns aus gesehen klafft zwischen deren "Weltverständnis" und dem unseren zwar ein Abgrund. Der Unterschied ist jedoch nur relativ und nicht grundsätzlicher Natur. Anders gesagt: Wir müssen die Möglichkeit einräumen, daß der Unterschied zwischen uns und der Amöbe vor unseren Augen fast zur Bedeutungslosigkeit schrumpfen könnte, wenn wir den noch vielfach gewaltigeren Abgrund zu sehen vermöchten, der auch uns noch immer von der "Wahrheit der Welt" trennt.¹⁰⁸

Interessant ist hier auch die Verwendung des Wortes 'Wahrheit' im Sinne der besprochenen Passagen in *The Hole*.

"Nous sommes faits pour ne pas savoir"¹⁰⁹, so gehen die Ausführungen des alten Herrn in *Ce formidable bordel!* weiter. Was im 'Absurditätsmodell' (S. 18ff) als Möglichkeit 1) genannt wurde, nämlich dass der Mensch von Natur aus nicht dazu fähig ist, die Metaphysik zu erforschen, ist hier epigrammatisch verkürzt, mit dem Unterschied, dass sich Le Monsieur für eine bestimmte Form der Transzendenz in einer Glaubensentscheidung festlegt (die Möglichkeit 1a). Der Passivsatz verlangt nämlich nach einem Täter (gewissermaßen "faits *par quelqu'un* pour ne pas savoir"), der auch tatsächlich eine Seite vorher vom

107 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 46.

108 Hoimar von Dithfurt, *Innenansichten eines Artgenossen*, Düsseldorf, Claasen, 1989, S. 254.

109 Ionesco, "Ce formidable bordel!", S. 1148.

Monsieur schon genannt wurde: "[...] le créateur qui a fait ce foutu monde"¹¹⁰, "Lui".¹¹¹

Ce formidable bordel! ist ein Werk des späten Ionesco. In ihm und auch in einem Werk wie *Voyages chez les morts* scheint durch, dass es bei Ionesco, im Gegensatz zu seinem 'Kollegen' Beckett, durch die Konfrontation mit Alter und Tod zu einer Wende zum religiösen Glauben gekommen ist. Ionesco war dabei allerdings von Zweifeln geplagt, wie Emmanuel Jacquart anmerkt: "[...] le doute subsiste, lancinant pour le dramaturge: son épouse et sa fille croient, mais lui, n'a point de certitude."¹¹²

Genauer handelt es sich bei Ionescos Glauben zunächst um die nichtverifizierbare Entscheidung für den gnostischen Glauben an eine Art Teufel, einen "«Demiurge méchant qui gouverne le monde, qu'il a créé», alors que Dieu reste silencieux."¹¹³ Ionesco sagte dazu selbst: "Je me sens davantage tenté de croire au diable plutôt qu'à Dieu. Mais si je crois au diable, je crois alors aussi en Dieu. On ne peut comprendre l'histoire des hommes sans la démonologie."¹¹⁴ "Comme certains mystiques, comme certains gnostiques, je crois de plus en plus que c'est un démon maladroit qui a créé cet univers".¹¹⁵ 1978 bekräftigte Ionesco in einem Interview mit Philippe Sollers und Pierre-Andre Boutang nochmals: "Je crois au diable... L'Histoire est incompréhensible sans la démonologie..."¹¹⁶ Es gibt dazu auch eine entsprechende Textstelle in Ionescos Werk, in *Voyages chez les morts* (1980):

LE PÈRE : [...] personne n'a réussi à ne rien faire, le monde n'est à personne, le monde est à Satan, si Dieu ne le lui arrache de ses mains, Il est le seul a pouvoir donner un sens à la création que Satan a salie et

110 Ebd., S. 1146.

111 Ebd., S. 1147.

112 Emmanuel Jacquart (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 1738.

113 Ebd., S. 1878.

114 Eugène Ionesco, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, S. 194.

115 Ebd. S. 114.

116 Pierre-Andre Boutang/Philippe Sollers, "L'Homme en question", *Tel quel*, Winter 1978, S. 18.

barbouillée, et cassée. Tout cela sera peut-être lavé et réparé et on y comprendra quelque chose.¹¹⁷

1991, drei Jahre vor seinem Tod, kam dann die versuchte Wendung zur Hauptrichtung des christlichen Glaubens, als er in einem Artikel schrieb: "Je suis très vieux, perclus de rhumatismes, de maux... peut-être qu'au moment de la fin j'aurai une illumination. Je suis chrétien, profondément chrétien. Serai-je sauvé?"¹¹⁸ Beide Male handelt es sich um eine Metaphysik nach Möglichkeit 1a) des Absurditätsmodells.

Zurück zum Zitat aus *Ce formidable bordel!*. Nach dem besprochenen Passivsatz wird das berühmte sokratische paradoxe Epigramm, 'Ich weiß, dass ich nichts weiß', ausgeführt: "Je peux savoir une seule chose, une seule, c'est que je ne peux pas savoir. Je ne peux rien savoir."¹¹⁹ Le Monsieur insistiert auf dem 'skandalösen' Nicht-Wissen-Können, indem *savoir* in kurzen Abständen, bei alliterierender Verstärkung durch *sommes* und *seul*, viermal¹²⁰ wiederholt wird. Der erste Satz verweist auf den Satz "Les grands savants n'en savent pas plus" zurück, weil er dessen antithetische Struktur auf verwandte Weise wiederholt: Ganz allgemein – und nicht nur in Bezug auf die Unvorstellbarkeit von Unendlichkeit - sind die größten Wissenschaftler nicht besser als er, sie können nicht wirklich etwas wissen.

"Le MONSIEUR: Alors, je n'admets pas ça. Ça lui est égal que je l'admette ou non puisqu'il nous a faits ainsi, puisqu'il nous a faits pour ne pas savoir. Exprès."¹²¹ Diesen empörten Ausruf hat Le Monsieur mit Camus' 'neuem' Sisyphos und dessen *Homme révolté*¹²² gemeinsam: Sie alle lehnen sich gegen diesen 'metaphysischen Skandal' auf und können niemals aufhören sich

117 Ionesco, "Voyages chez les morts", S. 1301.

118 Eugène Ionesco, "Je cherche Dieu", *Bulletin de la société Paul Claudel*, No. 122, 2^e trimestre, 1991, S. 2.

119 Ionesco, "Ce formidable bordel!", S. 1148.

120 Inklusive dem 'savoir' aus dem Satz "Nous sommes faits pour ne pas savoir".

121 Ionesco, "Ce formidable bordel!", S. 1148.

aufzulehnen, obwohl sie wissen, dass sie auf 'taube Ohren' stoßen werden: von der "silence déraisonnable du monde"¹²³ ist bei Camus die Rede (seinerseits eine Anspielung auf Pascals Wort vom "univers muet, et l'homme sans lumière"¹²⁴). Bei Ionesco ist es allerdings nicht das Universum, sondern Gott, der gewissermaßen die Auskunft verweigert; gleichzeitig wird eine wesentlich anschaulichere und greifbarere Gegenspieler-situation aufgebaut, in der das Machtgefälle von unendlich großer Macht (der des Demiurg) zu bloß trotzig behaupteter Macht und in Wirklichkeit Machtlosigkeit (der des alten Herrn) auf tragikomische Weise spürbar wird. Das *exprès* verweist auf die Börsartigkeit des Demiurg, worauf jedoch nicht weiter eingegangen werden soll, weil dieser Aspekt zu weit über den Sachverhalt der Absurdität hinausgeht.

Die Schlusssätze des Monsieur greifen wieder die Kritik an den Naturwissenschaften auf:

Et on bâtit, monsieur, et on bâtit, monsieur, on construit, on fait des avions, on fait des canons et des obus, on fait de l'électricité, des engins astronautiques, on va dans les espaces. On peut bricoler. On peut faire des petits travaux dans l'inexplicable. Dans l'inextricable. Quel fouillis!¹²⁵

Die anfängliche Wiederholung, die Anaphern in Form der Dreierfigur "on fait" und die monotonen Parallelismen mit 'wucherndem' neunfachem *on* spiegeln die maschinelle, emsige Dumpfheit der "petits travaux" sprachlich wider. Durch die auffällige Betonung des *on* wird als zweite Lesart der Passage das heideggersche *Man* als wahres Subjekt dieser Aktivitäten denunziert. Diese "petites bricoles" sind Arbeiten im Unerklärlichen, "dans l'inexplicable", womit auf den nichtvorhandenen 'kosmischen Informationsschalter' rückverwiesen wird. "Dans l'inexplicable" wird von Ionesco sprachspielerisch im Wortspiel mit "dans l'inextricable" weitergeführt, womit wiederum "fouillis" assoziiert wird ("un

122 Siehe dazu: Albert Camus, "L'homme révolté", in: Roger Quilliot/Louis Faucon (edd.), *Albert Camus – Essais*, Paris, Gallimard, 1965.

123 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 46.

124 Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Le livre de poche, 1972, Pensée 693.

125 Ionesco, "Ce formidable bordel!", S. 1148.

fouillis inextricable" ist eine feststehende Redewendung). Wenn man die Etymologie von 'inexplicable' berücksichtigt (lat. inexplicabilis: 'unentwirrbar'), wird darüber hinaus eine Einheit in Bezug auf die Bildhaftigkeit sichtbar. "Quel fouillis!" ist schließlich eine Vorwegnahme der in etwa synonymen, aber im Grad der Erregung noch weiter gehenden letzten zwei Sätze von *Ce formidable bordel!*: "LE PERSONNAGE: Quel bordel! Ah là là, quel formidable bordel!"¹²⁶ Dieser 'unglaubliche Saustall' ist vermutlich identisch mit der "création que Satan a salie et barbouillée, et cassée" (s.o.).

Auffällig an der Rede des Monsieur ist, dass die meisten der aufgezählten technischen Errungenschaften ('avions', 'obus', 'engins astronautiques') durch den Himmel fliegen. Anschließend fügt dieser noch den Satz "On va dans les espaces" hinzu und bezeichnet die bemannte Weltraumfahrt als 'petits travaux dans l'inextricable'. Das lässt auch an die altgriechischen Kosmogonie denken (zumal vorher schon ein altgriechischer Philosoph, Sokrates, angeklungen ist). Ihr zufolge hat sich der Kosmos (gr. κόσμος, [Welt-] Ordnung) aus dem Chaos (gr. χάος, ungeordnete Masse), einer Art Makro-"fouillis", gebildet. In der absurden Weltsicht ist es beim Chaos geblieben.

Im Schluss von *Ce formidable bordel!* geht es dann um eine Möglichkeit der absoluten Überwindung der Absurdität durch Mystik. Die letzte Szene zeigt die Erleuchtung des Protagonisten. Dieser stellt zunächst die Absurdität fest:

Les murs ont disparu, il n'y a plus qu'une grande lumière.¹²⁷ Seul le fauteuil reste sur la scène. [...]

[LE PERSONNAGE] regarde encore autour de lui, l'espace est vide, il n'y a que cette lumière qui vient de toutes parts.

Qu'est-ce que ça veut dire! C'est plus la peine, il n'y a personne. Je n'y ai rien compris, je ne comprends rien. Personne ne pourrait comprendre. [...]

Il va s'installer dans son fauteuil un instant silencieux, puis il se met à rire tout doucement, puis de plus en plus fort. Puis il se lève. Il va d'un bout à

126 Ebd., S. 1200f.

127 Sehr wahrscheinlich symbolisiert das Ersetzen der Mauern durch ein 'großes Licht', dass die Grenzen der Erkenntnis verschwunden sind. Insofern würde es sich hier um absurde Mauern handeln.

l'autre du plateau se tenant le ventre, se tordant de rire, riant aux éclats. Il regarde encore une fois vers le haut, toujours en riant fait un signe du bout de la main et du doigt vers le haut.

Ah! coquin, va! Coquin!

Il continue de rire aux éclats.

Ah! ça alors! ça alors! J'aurais dû m'en apercevoir depuis longtemps. Quelle farce! C'est ahurissant! Quelle blague! Quelle énorme blague! Quelle énorme blague! Et je m'en suis fait de la peine.

Vers le fond:

Quelle bonne blague!

Vers la droite:

Ah là là, quelle bonne blague!

Vers la gauche en criant et en riant :

Quelle bonne blague, quelle énorme blague!

Toujours riant en direction des spectateurs.

Quelle bonne blague, mes enfants! Quelle blague messieurs-dames. A-t-on pu imaginer une blague pareille! Une blague pareille! Quel bordel! Ah là là, quel formidable bordel!

FIN¹²⁸

Wie Ionesco selbst erklärte, war dieser Schluss von der Erleuchtung eines Zen-Mönchs inspiriert:

J'ai sans doute été inspiré par l'histoire de ce moine zen, qui arrivé au seuil de la vieillesse, après avoir cherché durant toute sa vie un sens à l'univers, un début d'explication, une clef, a tout à coup une illumination. Regardant autour de lui avec un regard neuf, il s'écrie: "Quel leurre!" et rit aux éclats.¹²⁹

Das Zeigen und Nach-oben-Schauen der Personnage beziehen sich jedoch wiederum, in deutlicher Abweichung von der Inspirationsquelle, auf den gnostischen Demiurg (hier als 'Coquin'¹³⁰ adressiert), von dem der Monsieur einige Szenen vorher sprach. Im Schlussbild von *Ce formidable bordel!* vermischt Ionesco somit christliche und buddhistische Mystik. Die dramatisch fiktionale Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens ist hier offenbar,

128 Ionesco, "Ce formidable bordel!", S. 1200f.

129 Jacquart, *Théâtre complet*, S. 1821.

dass der Demiurg uns 'hereinlegt' und sich über uns lustig macht (die Möglichkeit 1a) des Absurditätsmodells).

La Soif et la Faim

Im Monolog des Monsieur treffen sich, wie gesagt, die Bildwelten Camus' und Ionescos im Bild des Gefängnisses. Noch direkter ist die Anspielung auf die 'absurden Mauern' in der erweiterten Ausgabe von *La Soif et la Faim*¹³¹, wo sie im Unterschied zu Camus und typisch für das absurde Theater konkret in Szene gesetzt werden: Dem Licht, Glück und die Wahrheit suchenden Protagonisten¹³² Jean steht eine Mauer im Weg, und zwar auf dem Weg zu der Wahrheit, also eine absurde Mauer. Esslin hatte festgestellt: "The Theatre of the Absurd has renounced arguing *about* the absurdity of the human condition; it merely *presents* it in being - that is, in terms of concrete stage images."¹³³ Diese dramatische Vorgehensweise hat den Vorzug, dass es dem Publikum leicht fällt, Absurdität auch zu fühlen und zu erfahren, und nicht nur intellektuell zu verstehen. Insofern ist diese Mauer den leeren Stühlen aus *Les Chaises* und dem mysteriösen Loch aus *The Hole* verwandt: "JEAN, *apercevant le mur*: Je m'en doutais... Pour barrer ma route, pour perdre mon temps. Mes jours, mes heures, mes secondes sont comptés."¹³⁴ Wie in dieser Steigerung deutlich wird, bleiben ihm bis zu seinem Tod, wie jedem Menschen, nur noch eine begrenzte Anzahl von Sekunden zu leben, und er hat es deshalb eilig, sein Ziel zu erreichen. Noch hat er die (vergebliche) Hoffnung, die Absurdität zu überwinden:

130 Ich würde hier mit 'Spitzbube' übersetzen.

131 Die hier interpretierte Episode, "Le pied du mur", wurde erst der 1971er Ausgabe von *La Soif et la Faim* nachträglich hinzugefügt. (Eugène Ionesco, "La Soif et la Faim – *Quatre épisodes*", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.)

132 Siehe dazu: Wolfgang Leiner, "Eugène Ionesco: 'La Soif et la Faim' - Des Sisyphe mißlungener Aufstieg ins Paradies", Blüher, Karl Alfred (ed.), *Modernes französisches Theater: Adamov - Beckett – Ionesco*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 413.

133 Esslin, *The Theatre of the Absurd*, S. 6.

Il appuie ses mains contre le mur comme pour voir si on peut le pousser, le déplacer. [...]

LE JEUNE HOMME, à Jean: On ne peut pas passer à travers ce mur; c'est un vrai mur. [...] Savez-vous, ce n'est pas le seul mur de la région. C'est le plus grand.¹³⁵

Die absurde Mauer ist wegen ihres grundlegenden und unüberwindbaren Charakters die größte auf geistigem Gebiet. Die anderen Mauern, die angesprochen werden, sind andere Grenzen der Erkenntnis. Jean wird schließlich Hilfe angeboten, die sich jedoch als unzulänglich erweist:

JEAN, *près du mur, il était resté près du mur, immobile, le dos à la salle* : Je dois donc m'arrêter, je ne peux pas m'arrêter, comment passer outre? [...]¹³⁶

LE JEUNE HOMME, *s'approchant de Jean* : Je veux bien vous prêter un canif, monsieur. C'est tout ce que je peux offrir. Une seule lame. Un peu ébréchée. Mais vous pouvez creuser avec patience, cela dure, bien sûr, justement, la lame est ébréchée parce qu'on a voulu percer d'autres murs avec.[...]¹³⁷

JEAN : A-t-on réussi, au moins?

LE JEUNE HOMME : Oh, monsieur, certainement pas.

JEAN : Comment vais-je aboutir moi-même ?

LE JEUNE HOMME : On ne vous impose pas d'aboutir. Vous essayez, simplement. L'essai porte son but en lui-même.¹³⁸

Der Jeune Homme scheint Jean im übertragenen Sinn die so genannte *Ethik der Quantität* ("éthique de la quantité"¹³⁹) vorzuschlagen, die Camus anhand der neu interpretierten, götterverachtenden Sisyphosarbeit¹⁴⁰ veranschaulicht. Auf die

134 Ionesco, "La Soif et la Faim", S. 839.

135 Ebd., S. 839.

136 Ebd., S. 841.

137 Ebd., S. 841.

138 Ebd., S. 842.

139 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 40.

140 Das Sinnbild von der absurden Arbeit menschlicher Existenz stammt aus dem 11. Gesang der *Odysee* Homers:

"[Sisyphos] schob [...] einen riesigen Block mit beiden Händen. Wahrlich, er stieß ihn hinauf bis zum Gipfel und stemmte dagegen, brauchte Füße und Hände; doch war er so

Absurdität soll dadurch geantwortet werden, dass der Mensch sie sich so oft wie nur möglich bewusst macht, dass er sich wieder und wieder auf die Suche nach einer Antwort auf das Rätsel seiner Existenz begibt, obwohl er von vornherein von der Vergeblichkeit dieses Unterfangens weiß. Diese Ethik ist für Jean nicht praktikabel: Im weiteren Verlauf des Dialogs unterstreicht er: "Je dois savoir."¹⁴¹ Im Unterschied zu Camus' Sisyphos muss man sich Jean, konfrontiert mit der Absurdität, unglücklich vorstellen¹⁴²:

LE JEUNE HOMME : Pour ma part je n'ai jamais essayé de percer ou de démolir ce mur, je n'ai jamais essayé de l'escalader, je le contourne simplement, je contourne tout le bâtiment. [...] je laisse derrière moi [...] les barrières, les forteresses.

JEAN : Ce mur est la façade d'un bâtiment, il faut savoir ce qu'il y a à l'intérieur.

LE JEUNE HOMME : Cela ne m'intéresse pas.

JEAN : Je dois savoir. [...]

LE JEUNE HOMME : [...] Moi, je ne me pose pas de problèmes. Je ne me propose pas d'entrer. La rue est intéressante dans notre ville. Pendant la belle saison il y a les touristes [...]. Nous regardons les touristes qui viennent nous regarder.¹⁴³

Der Jeune Homme selbst ist dem 'Man' verfallen, hat er doch noch nie versucht, die Mauer zu überwinden und auch keinerlei Verlangen danach. ("Cela ne m'intéresse pas.") Wie die Masse der Menschen macht er einen Bogen um die größte Frage, läuft daran vorbei. Der Jeune Homme gibt sich dem 'divertissement pascalien' hin: Das ist, wie erwähnt, diejenige Beschäftigung, die den Menschen davon abhält, an die existenziell bedeutsamen Probleme zu denken, die ihn eigentlich beschäftigen sollten.

weit, daß die Höhe endlich er hatte, da drängte die Überschwere ihn abwärts. Wieder rollte der schamlose Stein in die Felder hinunter. Er aber fing wieder an, sich zu plagen und stieß, daß der Körper triefte vor Schweiß; um den Kopf aber kreiste von Staub eine Wolke." (Zitiert in: Wolfgang Janke, *Existenzphilosophie*, Berlin, de Gruyter, 1982, S. 91.)

141 Ionesco, "La Soif et la Faim", S. 842.

142 Der berühmte letzte Satz des *Mythe de Sisyphe* lautet: "Il faut imaginer Sisyphe heureux."

143 Ionesco, "La Soif et la Faim", S. 842.

Es stellt sich heraus, dass die Mauer, die Jean überwinden will, keine Barriere, sondern eine Gebäudewand ist. Der Jeune Homme nennt als Beispiel für weitere 'Mauern nach innen' "les forteresses". Das Bild der Festung findet sich ebenfalls bei Camus. Im *Mythe de Sisyphe* veranschaulicht er so die absurde 'conditio humana' in einer rhetorischen Frage: "[...] quelle est cette condition [...] où l'appétit de conquête se heurte à des murs qui défont ses assauts?"¹⁴⁴. Das Bild der Mauer ist literaturgeschichtlich traditionsreich¹⁴⁵, umgeben doch bereits in Platons Höhlengleichnis den Menschen die Wände der Höhle, die verhindert, dass der darin Eingekerkerte die Wahrheit erblickt. (Hier ist es genau umgekehrt wie bei der Festung.) Auf diese Weise sind fortan immer wieder die Grenzen des Denkens veranschaulicht worden. Kurz vor Camus hatte bereits bei Franz Kafka im Roman *Das Schloß* die Hauptfigur K. nicht in das Innere eines Schlosses, das Ähnliches wie Camus' und Ionescos Festungsmauern symbolisierte, vordringen können.¹⁴⁶ Vier Jahre vor Camus hatte Sartre in *La Nausée* das Bewusstsein bereits als hellsichtig zwischen Mauern existierend beschrieben: "Lucide [...] la conscience est posée entre des murs [...]".¹⁴⁷ (Cf. "[...] l'homme garde seulement sa clairvoyance et la connaissance précise des murs qui l'entourent.")

In einer späteren Begegnung Jeans mit dem Jeune Homme fährt Letzterer folgendermaßen fort: "LE JEUNE HOMME : Vous voulez passer par-dessus le mur, sinon l'abattre. Savoir ce qu'il y a derrière. Manie de tout savoir."¹⁴⁸ Das 'tout' hat hier wieder die besprochene, besondere Bedeutung, die sich bei Ionesco und Camus findet. Was der Jeune Homme Jean vorwirft, die 'manie' im

144 Camus, "Le mythe de Sisyphe", S. 38.

145 Cf. Horst S. Daemrich./Ingrid G. Daemrich, *Themen und Motive in der Literatur - Ein Handbuch*, Tübingen und Basel, Francke/utb, 1995.

146 Cf. Franz Kafka, *Das Schloß*, Frankfurt a.M., Fischer, 1951.

Camus hat sich stark mit Kafka auseinandergesetzt: So widmet er den Anhang seines *Mythe de Sisyphe* dem Thema "L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka" und erwähnt darin im angesprochenen Sinne auch den Roman *Das Schloß*.

147 Sartre, "La Nausée", S. 200.

148 Ionesco, "La Soif et la Faim", S. 844.

Sinne einer "trouble de l'esprit posséd  par une idée fixe"¹⁴⁹, ist allerdings eine nicht neurotisch, sondern philosophisch begründete Obsession. Der Jeune Homme gibt zu bedenken: "Le mur nous met à l'abri de l'inconnaissable, du chaos."¹⁵⁰ Dieser Satz stützt die Interpretation des 'fouillis' von *Ce formidable bordel!* im Sinne des 'χαος'. In *La Soif et la Faim*, 13 Jahre vor *Ce formidable bordel!* erschienen und damit einer früheren Entwicklungsphase Ionescos zugehörig, wird noch kein Demiurg erwähnt. Also könnte man *Chaos* hier unter die Möglichkeit 1b) des Absurditätsmodells einordnen. Der Jeune Homme fügt hinzu: "C'est une façon de parler. Nous avons ici l'inconnaissable et le chaos. Mais c'est un chaos qui nous est familier, auquel nous sommes habitu s."¹⁵¹ Die klare Trennung von diesseits der Mauer 'Erkennbares' und jenseits der Mauer 'Nichterkenntbares' ist deshalb nicht so genau zu nehmen, weil Jean, der sich nach dem Jenseits der Mauer sehnt, selbst die Absurdität in Form der Absurdität seiner Körperwelt und seines Bewusstseins in sich trägt, überhaupt die Außenwelt diesseits der Mauer gleichfalls absurd ist.¹⁵²

Jeux de massacre ([XVI.] Scène dans la rue)

Dieser Sachverhalt wird in *Jeux de massacre* ausgestaltet. Le Vieux schildert seine Absurditätserfahrung mithilfe absurder Fragen:

LE VIEUX: Au début, le monde m'avait plongé dans la stupéfaction. Je regardais moi aussi: "Qu'est-ce que tout cela?", puis, je me réveillais de ma stupeur: "Qui étais-je?" et ce fut une stupeur nouvelle de me regarder moi-même. J'étais trop plein de ce monde. Trop plein de ce moi [...]. Cette question est d'abord solitaire. [...] Une solitude absolue qui interroge

149 Nouveau Petit Robert.

150 Ionesco, "La Soif et la Faim", S. 844.

151 Ebd., S. 845.

152 Die traumgleiche Atmosph re von *La Soif et la Faim* ermöglicht diese Vermischung von fiktionaler (das 'Jenseits' der Mauer) und 'realer' Ebene (die Absurditätserfahrung).

l'univers [...]. Enfin, après "qu'est-ce que c'est que tout cela?", après "qu'est-ce que je suis?", "qui suis-je?" s'ajouta le "pourquoi suis-je là entouré de tout cela?"¹⁵³

Diese absurden Fragen sind, wenn man so will, rhetorische Fragen, weil sie ohne Antwort bleiben.

Hier liegt eine intertextuelle Beziehung zu Sartres *La Nausée* vor, und zwar in Bezug auf Schlüsselstellen der Absurditätsthematik. Der Protagonist von *La Nausée* Roquentin beschreibt in seinem Tagebuch ebenfalls seine Absurditätserfahrung auf den angeführten drei Ebenen. Zum Vergleich:

1. Die Außenwelt-Ebene:

ROQUENTIN
"[...] le Monde [...] ce gros être absurde. [...] Ça n'avait pas de sens, le monde était partout présent, devant, derrière."¹⁵⁴

LE VIEUX
"Qu'est-ce que tout cela?"
"pourquoi suis-je là entouré de tout cela?"

Man beachte im Zitat Roquentins das Schlüsselwort "absurde".

2. Die Körperwelt-Ebene:

ROQUENTIN
"La chose grise vient d'apparaître dans la glace. [...] C'est le reflet de mon visage. [...] Je n'y comprends rien, à ce visage. [...] Mon regard descend lentement, avec ennui, sur ce front, sur ces joues [...] Évidemment, il y a là un nez, des yeux, une bouche, mais tout ça n'a pas de sens [...]."¹⁵⁵

LE VIEUX
"[...] ce fut une stupeur nouvelle de me regarder moi-même. J'étais trop plein de ce monde."

153 Eugène Ionesco, "Jeux de massacre", in: Emmanuel Jacquot (ed.), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 1018.

154 Sartre, "La Nausée", S. 159.

155 Ebd., S. 22f.

Die Wahrnehmung des Gesichts erfolgt in Anlehnung an die so genannte eidetische Reduktion der Phänomenologie Husserls.¹⁵⁶ Das Ziel der eidetischen Reduktion ist es, die Dinge vorurteilslos zu beschreiben, sie in gewisser Weise wie zum ersten Mal und damit mit neuen Augen und in ihrer ganzen, individuellen Absurdität wahrzunehmen.

3. Die Bewusstseins-Ebene:

ROQUENTIN

"[...] pourquoi est-ce que je pense?"¹⁵⁷
"Tout à l'heure [...] quelqu'un disait
moi, disait *ma* conscience. Qui?"¹⁵⁸

LE VIEUX

"[J'étais] trop plein de ce *moi*"¹⁵⁹.

Diese Ebene nennt Sartre *le pour-soi*, das Fürsichsein. Die materielle Seinsweise von Körper- und Außenwelt heißt *l'en-soi*, das Ansichsein. Wenn man weiß, dass Sartre Ionescos "bête noire" war, mag diese Intertextualität vielleicht erstaunen. Was Ionesco nicht ausstehen konnte, waren jedoch in erster Linie Sartres politische Haltungen. Er hat zu diesem Punkt einmal eingestanden: "J'en veux à Sartre, mais je ne peux pas nier que j'ai été nourri par lui."¹⁶⁰

Zurück zu *La Soif et la Faim*: "Le monde m'avait plongé dans la stupéfaction", "je me réveillais de ma stupeur", "ce fut une stupeur nouvelle": Mit dem 'Stupor' ist das 'mot juste' gefunden, um die Reaktion auf die Erkenntnis der unfassbaren, unglaublichen und doch wahren, fundamentalen Absurdität wiederzugeben. Diese Reaktion kommt hier zwei lähmenden Schocks gleich. Auf die Erfahrung der Absurdität der Außenwelt folgte die befremdliche Erkenntnis des Vieux, dass sein aus demselben absurden Material wie die Außenwelt bestehender,

156 In der *eidetischen Reduktion* der phänomenologischen Methode (von gr. εἰδετικέ, die Wissenschaft vom Geschauten) "werden alle am Gegenstand haftenden, wissenschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Erfahrungen, Setzungen, Wertungen usw. ausgeschaltet". (Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, 156f.)

157 Sartre, "La Nausée", S. 120.

158 Ebd., S. 200.

159 Meine Hervorhebung S. R.

160 Eugène Ionesco, *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977, S. 227.

eigener Körper und sein eigenes Bewusstsein, mit denen er untrennbar verbunden ist, ja, welche er *ist*, ebenso absurd sind. Das bedeutet, wie bei Sartre, nichts anderes, als dass der Mensch nicht einmal in seiner eigenen Haut, in seinem ureigenstem 'Zuhause' von der unheimlichen Absurdität verschont bleibt. Im vorletzten Satz klingt mit "Une solitude absolue qui interroge l'univers", wie in *Ce formidable bordel!*, der Pensée 693 Pascals an, in der die Rede ist von "l'univers muet, et l'homme sans lumière, abandonné à lui-même, et comme égaré dans ce recoin de l'univers, sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il y est venu faire, ce qu'il deviendra en mourant, incapable de toute connaissance [...]"¹⁶¹.

In *La Soif et la Faim* werden auch die möglichen Reaktionen auf die Absurditätserfahrung gestaltet: Aus ihr kann entweder etwas wie Sartres 'Nausée' resultieren oder aber eine eher camussche Freude über die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen unserer rätselhaften Welt. Die Absurditätserfahrung des Vieux geschieht im Kontext eines Dialogs mit seiner Frau:

LA VIEILLE: Il a fait si beau aujourd'hui. Regarde le couchant. N'est-ce pas que c'est beau. Tu ne dis rien. Tu n'aimes pas le ciel bleu? Tu n'aimes pas le couchant? Tu l'aimais jadis.

LE VIEUX: Tu trouves toujours que tout est beau: la pluie, la neige, le ciel bleu, le soleil, les pavés, le trottoir.

LA VIEILLE: Tout est beau. Même les égouts.[...] Je suis heureuse de tout ce que je vois. [...] Tout est miracle. Chaque instant de la vie m'enchanté.

LE VIEUX: Au début, le monde m'avait plongé dans la stupéfaction.

Dann folgt das schon Besprochene. Die Reaktion des Alten auf die Absurditätserfahrung sieht aus wie folgt:

LE VIEUX: [...] déjà, dans la stupéfaction première, il y avait le sentiment de la menace, ce monde et moi-même m'inquiétaient jusqu'à la terreur. C'est avec cela que commence notre vie. Elle est passionnante tant que l'interrogation existe. Puis, on n'interroge plus, on s'en fatigue. La menace seule subsiste, cette inquiétude qui ronge. [...] Il n'y a plus que la fatigue, l'ennui et la peur qui est toujours là, qui seule est restée depuis le

161 Pascal, *Pensées*, Nr. 693.

commencement. La vie n'est plus miracle, elle est cauchemar. Je ne sais comment tu as pu garder intact le miracle. Pour moi chaque instant est à la fois trop lourd et vide. Tout est affreux. Je m'ennuie dans l'angoisse.

LA VIEILLE: Comment peut-on s'ennuyer? [...] Je me suis contentée de la présence mystérieuse du monde, [de] ce qui m'entoure et de la conscience d'exister. Je n'ai pas senti le besoin d'en savoir davantage.¹⁶²

Sicherlich ist nicht falsch anzunehmen, dass Le Vieux das Alter Ego Ionescos ist. In seinen autobiografischen Äußerungen erläutert Ionesco, dass seine Existenz Erfahrung ständig zwischen zwei fundamentalen Befindlichkeiten alterniert: auf der einen Seite der 'sense of wonder', meist assoziiert mit Leichtigkeit, Licht und Sinnestaumel, und auf der anderen Seite die existenzielle Angst, der auf der dramatischen Ebene das Wuchern der Gegenstände entspricht. Dieser Wechsel der Einstellungen ist eine Obsession in Ionescos literarischem Werk.

Philosophisch gesehen kommt die erste Befindlichkeit der camusschen Auffassung von Absurdität nahe. Sie eröffnet die Glücksmöglichkeit durch eine, anders als im Zitat, nie nachlassende "interrogation passionnante" (die Möglichkeit 1a) oder 1b) im Absurditätsmodell) im Rahmen der 'Ethik der Quantität'. Die Erfahrung des Lichts und der Euphorie hat Ionesco, wie man weiß, in seiner Kindheit in La Chapelle-Anthenaise gemacht. Deshalb merkt die Alte an: "Tu l'aimais *jadis*."

Die zweite Befindlichkeit – und sie dominiert bei Ionesco - ist jener Sartres stark verwandt (die Möglichkeit 2) im Absurditätsmodell). So spricht Ionesco in seinen *Notes* davon, in diesem Zustand von einer "véritable *malaise*, de *vertiges*, de *nausées*¹⁶³" erfasst zu werden. Die "nausées" zwingen ihn dazu, sich aufs Sofa zu legen, "avec la crainte de se voir sombrer dans *le néant*¹⁶⁴". Nicht zufällig verwendet Ionesco hier zur Beschreibung diese in *La Nausée* immer wiederkehrenden Begriffe. Die Vieille verkörpert den ersten Zustand in

162 Ionesco, "Jeux de massacre", S. 1018f.

163 Meine Hervorhebungen S. R.

164 Meine Hervorhebung S. R.

'Reinstform'. Die ersten Dinge, die sie aufzählt ("le couchant", "le ciel bleu"), kann jeder Mensch schön finden, wenn er sie wahrnimmt. Der Alte stellt jedoch fest, dass seine Frau sogar die gemeinhin negativ konnotierten Dinge schön findet und somit *alles*, die ganze Welt in der unerschöpflichen Vielfältigkeit ihrer Erscheinungen. Das wird von ihr bestätigt: "Tout est beau." Das 'Alles' wird durch die sehr partikulären Aufzählungen betont ("la pluie", "la neige", "le ciel bleu", "le soleil", "les pavés", "le trottoir"). Die Einstellung der Alten scheint aus der Absurditätserfahrung zu entspringen, hier angesprochen mit "tout est miracle" und "Je me suis contentée de la présence mystérieuse du monde". Die ersten beiden Zustände hat der Alte durchlaufen (bzw. durchlief Ionesco ständig). Seine Frau befindet sich stets im ersten Zustand.

Ergebnis

Die Analyse der Gesamtwerke Ionescos und Simpsons zeigt deutlich, dass Simpson im Gegensatz zu Ionesco kaum 'Absurdist'¹⁶⁵ im weltanschaulichen Sinne ist. Eine Ausnahme stellt lediglich *The Hole* dar, ein authentisch absurdes Stück. Es überrascht deshalb nicht, dass einige Kritiker der Auffassung sind, Simpson sei dem absurden Theater gar nicht zuzurechnen. Wenn dabei Argumente vorgebracht werden, sind sie sämtlich im Einklang mit dem Ergebnis dieses ersten Teils:

165 Mit 'Absurdist' ist hier jemand gemeint, dessen Lebensphilosophie die Philosophie des Absurden ist. In Bezug auf einen Schriftsteller wie Ionesco oder Camus soll der Begriff bedeuten, dass dessen Werk von der Absurditätsthematik dominiert ist. In diesem Sinne verwendet Alfred Cismaru den Terminus anlässlich Ionescos Ernennung zum Académicien im Jahre 1970: "[...] his latest novel [*Le Solitaire*] and play [*Ce formidable bordel!*] amount to insurmountable proof that the enduring ABSURDIST [Meine Hervorhebung S. R.] is not going to be changed and is not likely to change." (Id., "Ionesco, the solitary but enduring Absurdist", *San José Studies*, Vol. 5, no.2, 1979, S. 68.)

George Wellwarth (1964)	"[...] it is doubtful whether he ought to be considered as an absurd dramatist at all." ¹⁶⁶
Gordon Collier (1967)	"Simpsons Stücke [...] enthüllen eher Absurditäten als das Absurde [...]." ¹⁶⁷
Frederick Lumley (1972)	"It is certainly almost as difficult to place Simpson's future as it is hard to place him at all [...] in the company of the theatre of the absurd." ¹⁶⁸
C.Z. Fothergill (1974)	"Simpson is interested in absurdity with a small 'a'." ¹⁶⁹
Peter Froehlich (1976)	"Ever since the publication of Martin Esslin's <i>The Theater of the absurd</i> in 1962, Simpson has tended to be lumped, for lack of a better label, with the absurdist playwrights." ¹⁷⁰
Simon Trussler (1981)	"[...] a coincidence of chronology tempted critics to pigeonhole Simpson alongside the dramatists of the absurd." ¹⁷¹
C.D. Zimmerman (1982)	"He has never claimed for this work the underlying seriousness of absurdist theater." ¹⁷²

166 Wellwarth, *Theatre of Protest and Paradox*, S. 252.

167 Gordon Collier, "Norman Frederick Simpson - A Resounding Tinkle", in: Klaus Dieter Fehse/Norbert H. Platz (edd.), *Das zeitgenössische englische Drama*, Frankfurt, Athenäum, 1975, S. 28.

168 Frederick Lumley, *New Trends in 20th Century Drama*, Oxford 1967, S. 303.

169 C.Z. Fothergill, "Echoes of A Resounding Tinkle: N. F. Simpson", *Modern Drama*, 16, 1974, S. 304.

170 Froehlich, *The Aesthetics of Nonsense*, S. 189.

171 Simon Trussler, "N. F. Simpson". In: Tracy Chevalier (ed.), *Contemporary World Writers*, Detroit, 1993, S. 1228.

172 C.D. Zimmerman, "N.F. Simpson", in: Stanley Weintraub (ed.), *Dictionary of Literary Biography - British Dramatists Since World War II - Volume XIII*, Detroit 1982, S. 475.

Im nächsten Kapitel wird, wie angekündigt, noch ein Lesevorschlag gemacht werden, nach dem man Simpsons Stücke als 'absurde Parabeln' deuten kann. Diese Lesart ist jedoch nicht zwingend.¹⁷³

Dass Simpson kaum 'Absurdist' ist und Ionesco, wie deutlich geworden ist, ein 'Absurdist' par excellence, scheint ein Aspekt zu sein, der von Ionesco wegführt. Es fragt sich, ob es sich überhaupt lohnt, einer Affinität zwischen Ionesco und Simpson nachzugehen, ob dabei nicht ein Irrtum vorliegt. Kann man ohne diese essenzielle Gemeinsamkeit überhaupt von einem 'English Ionesco' sprechen? Der zweite und dritte Teil dieser Untersuchung werden das zeigen.

173 Meines Erachtens nach ist Simpson nur scheinbar absurder Dramatiker: Er erfüllt lediglich formal gängige Definitionskriterien für absurdes Theater, wie Entpersönlichung und Maschinenhaftigkeit der Figuren, Fehlen eines Plot, Scheitern von Kommunikation usw. (Siehe dazu Elke Platz-Waury, "Problemfeld 8: Das absurde Theater", in: Id., *Drama und Theater – Eine Einführung*, Tübingen, Narr, ⁵1999, S. 206-222.)

Zweiter Teil: Analogien in den Stücken der beiden Dramatiker

2.1 Die Substitutionstechnik

Simpson indeed has many affinities with Ionesco, not least a stage on which anything can happen and, however bizarre, be taken as normal by the actors.¹

Rosemary Pountney (1993)

Eine tatsächlich vorhandene, für beide charakteristische Gemeinsamkeit ist eine besondere dramatische Technik, die in diesem Kapitel erläutert werden soll.

2.1.1 Die Theorie der Substitutionstechnik

In Ionescos und Simpsons Dramen bleiben die Figuren, selbst wenn die außergewöhnlichsten, wunderlichsten oder fantastischsten Ereignissen eintreten, entgegen der Erwartungshaltung des Zuschauers, völlig ungerührt. Das klang schon im Urteil Tynans über Simpsons erstes Stück an: "*Deadpan* and anarchic, this was perhaps the funniest play submitted to the competition." Bei Simpson beruhen solche beeindruckenden Vorkommnisse hauptsächlich auf seiner dramatischen Haupttechnik, der, wie ich sie bezeichnen möchte, 'Substitution'. Dieses Phänomen der Substitution ist von den Literaturwissenschaftlern und –kritikern, die zu Simpson publiziert haben, nie richtig erkannt worden, obwohl sie eine Art Universalschlüssel zu seinem Werk darstellt und strukturbildend ist. Die Substitutionstechnik ist auch charakteristisch für Ionesco.

Sie funktioniert folgendermaßen:

1 Pountney, "N.F. Simpson", S. 615.

Der Autor wählt eine realistische 'Ausgangssituation' für eine dramatische Situation. Dann ersetzt er ein darin enthaltenes Objekt durch ein anderes, ansonsten behält er aber alles bei. Die Figuren reagieren wie in der Ausgangssituation und somit der 'Substitutionssituation' unangemessen. Auf diese Weise ergibt sich ein einzigartiger Verfremdungseffekt.

Es handelt sich dabei um eine literarische Form, die der Parodie verwandt ist, bei der allerdings die Ausgangsbasis hermetisch verschlüsselt ist. Anders ausgedrückt: Es ist nicht unmittelbar erkennbar, was parodiert wird oder sogar ob überhaupt etwas parodiert wird. Die Wirkung dieser Form ist die vieler konventioneller Parodien, wie z.B. Witz, Komik und Satire. Während konventionelle Parodien jedoch zur Entschlüsselung lediglich den kundigen Leser erfordern, erfordert Simpsons (und Ionescos) Substitutionstechnik in der Regel literaturwissenschaftliche Forschung.

2.1.2 Die Substitutionstechnik bei Simpson

A Resounding Tinkle

Die Passagen, in denen eine Substitution erfolgt, sind sehr zahlreich und ziehen sich durch Simpsons gesamtes dramatisches Werk, angefangen mit *A Resounding Tinkle*. Der Beginn des 2. Aktes lautet:

The living-room. Bro Paradock, hands in pockets, is staring thoughtfully out through the window. Middie Paradock turns away from the window.

MRS. PARADOCK: It'll have to stay out. [...]

Bro Paradock turns slowly away and crosses the room.

MR. PARADOCK: What are the measurements?

MRS. PARADOCK: You don't need any measurements. A thing that size in a pre-fab. [...] People will think we're trying to go one better than everybody else. [...]

MR. PARADOCK: It's only once a year for goodness' sake. [...] I should have gone for it myself instead of ringing. [*Turns to look out of the window*]. Look at it. Look at its great ears flapping about. Surely they know by now what size we always have.

MR. PARADOCK: Perhaps they've sent us the wrong one.

MRS. PARADOCK: It's big enough for a hotel. If you had a hotel or a private school or something you wouldn't need a thing that size.

MR. PARADOCK: I suppose not.

Den Paradocks ist ein zu großer Elefant geliefert worden, der jetzt vor ihrem Haus steht. (Der Elefant wird - im Gegensatz zu Ionescos Nashörnern - als nur imaginiertes Objekt in Szene gesetzt.)

Die Substitution betrifft in diesem Fall mit großer Wahrscheinlichkeit die jährliche Weihnachtsbaum-Lieferung. Der Weihnachtsbaum ist für das Wohnzimmer zu groß ausgefallen. Überdies bestehen Bedenken, dass die Nachbarn sich in puncto Statussymbolen übertrumpft fühlen könnten. Vorstellbar wäre, dass in der Ausgangssituation Mr Paradocks Blick dann nicht den großen Ohren des Elefanten gelten würde, die sich hin- und herbewegen, sondern den Ästen des Weihnachtsbaums, die im Wind hin- und herschwanken. Ein Hinweis im Text darauf, dass dies tatsächlich die Ausgangssituation ist, sind die "Christmas crackers"², die im Zusammenhang mit der Fehllieferung erwähnt werden.

Die Ausgangssituation ist an sich witzlos realistisch. Durch die Substitution ergibt sich allerdings zusammenfassend folgendes höchst erstaunliches Bild: Einem gewöhnlichen englischen Ehepaar in einem Londoner Suburb wird jedes Jahr auf Bestellung ein Elefant ins Haus geliefert, der nur dieses eine Mal ein zu groß geratenes Exemplar ist. Dennoch ist alles rein theoretisch in unserer Realität möglich, also nicht streng genommen surrealistisch. (Angeblich konnte man früher im Londoner Nobelkaufhaus Harrods sogar Elefanten kaufen und sich liefern lassen.) Trotz der absolut erstaunlichen Substitutionssituation,

2 Norman Frederick Simpson, *One Way Pendulum : A Farce in a New Dimension*, London: Faber and Faber, 1965, S. 50.

reagieren die Figuren nur entsprechend der Ausgangssituation, d.h. nicht erstaunt, sondern nur verärgert.

One Way Pendulum

Auch in Simpsons zwei Jahre nach *A Resounding Tinkle* veröffentlichtem Drama, *One Way Pendulum*, gibt es viele Substitutionssituationen. Vielleicht hat Simpson unter anderem der zeitgleich mit *A Resounding Tinkle* erschienene, heutige Filmklassiker *Witness for the Prosecution* (Regie: Billy Wilder, in den Hauptrollen: Marlene Dietrich und Charles Laughton³) zur Parodie eines "courtroom drama" inspiriert.

Es soll nur auf die bemerkenswertesten Substitutionssituationen darin eingegangen werden. Das räumliche und zeitliche Setting ist erneut das Wohnzimmer einer Vorortfamilie der 1950er-Jahre, die hier Groomkirby heißt. Ausgangspunkt ist zunächst wieder eine Alltagssituation, als plötzlich Folgendes geschieht:

*Mr. Groomkirby appears downstage Right. He crosses [...] from Right to Left in front of the living-room set [...].
He is carrying the front end of a very long, very high oak panel which completely masks the living-room set as it passes across.
On the panel are the words 'THIS WAY UP'.
They are stencilled upside down at the bottom.
Mr. Groomkirby disappears off Left but the panel continues to pass across. On it, as a kind of trade mark, is the figure of Justice – blindfolded and with sword and scales – also upside down. Above it, upside down, are the words: BUILD-IT-YOURSELF. SERIES NINE - FAMOUS INSTITUTIONS. NUMBER SEVEN: OLD BAILEY. When the other end of the panel comes into view it is seen to be carried by Stan [dem Verlobten der Tochter].⁴*

3 Informationen entnommen aus: *Lexikon des internationalen Films*, CD-ROM-Ausgabe, Serie: rororo, Systema, München, ⁴1999.

4 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 39f.

Mr Groomkirby baut in seinem Wohnzimmer den Hauptsaal des Londoner 'Central Criminal Court' auf, des berühmten Gerichtshofs, in dem die größten Verbrecher der englischen Geschichte abgeurteilt worden sind. Eine Abweichung vom Vorbild besteht darin, dass das Markenzeichen des Old Bailey zwar die "figure of Justice with sword and scales" ist, diese aber, so wie sie auf der kupfernen Kuppel des Old Bailey steht, gerade keine Augenbinde trägt – es ist bekannt, dass das schon viele sarkastische Kommentare der dorthin Gebrachten hervorgerufen hat.⁵ Die Abbildung der Justitia ist außerdem "upside down": vermutlich eine Vorausdeutung im Nebentext darauf, dass im Folgenden die Welt der Justiz auf den Kopf gestellt werden wird.

Was hier vorliegt, ist die komplizierte Substitution des Hobbys Modellbausätze. Mr. Groomkirby, der Familienvater, baut Modellbausätze berühmter Originalobjekte in seinem Wohnzimmer zusammen.

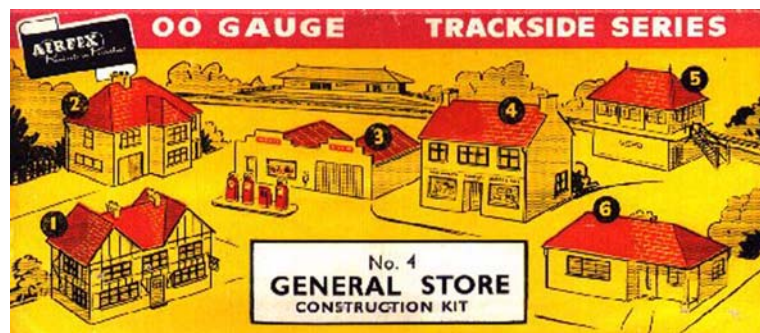
Zur Erklärung folgender Exkurs: Im Jahr 1952 brachte die wie Simpson in London ansässige Modellbaufirma Airfix den "first real construction kit" über die Kaufhauskette Woolworth (die übrigens in *A Resounding Tinkle* erwähnt wird⁶) auf den Markt. Es war ein Modell von Sir Francis Drakes Segelschiff "Golden Hind" und wurde ein riesiger Erfolg. Dieser läutete die Boomjahre der Firma ein. Wenig später begann Airfix auch Modellhäuschen für Modelleisenbahnen herzustellen, die "Airfix Building Sets". 1957, zwei Jahre vor der Uraufführung von *One Way Pendulum*, gab es in der "Trackside Series" einen "General Store Construction Kit" zu kaufen.⁷ Siehe zur "Golden Hind"⁸ und dem "General Store" die folgenden Abbildungen⁹:

5 Siehe dazu den "lonely planet"-Reiseführer, S. 156:

"Look up at the great copper dome and you'll see the figure of justice holding a sword and scales in her hands; oddly she is *not* blindfolded, which has sparked many a sarcastic comment from those being brought in here." (Steve Fallon /Pat Yale, *lonely planet – London*, Victoria, Lonely Planet Publications, 2000.)

6 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 62.

7 Siehe dazu Dave James, Titel der Seite: *Airfix Kit Collecting*, [Geschichte von Airfix], 8/2001. URL: <<http://www.djairfix.freemove.co.uk/win.htm>>, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001.



Die Quelle für die Aufschrift auf der Holztafel, die in das Wohnzimmer getragen wird, ist eine 'Verschmelzung' der Packungsaufschriften beider Airfix-Produkte: "*SERIES NINE*" und "*NUMBER SEVEN: OLD BAILEY*" entspricht der "*AIRFIX SERIES OF SCALE*"¹⁰ bzw. der "*TRACKSIDE SERIES - No. 4: GENERAL STORE*"¹¹. "*FAMOUS INSTITUTIONS*" passt mit "*MODELS OF FAMOUS OLD SHIPS*"¹² zusammen.

Die Substitution, die Simpson vornimmt, ist die des Maßstabs, und zwar von

8 Abbildung ähnlich.

9 Bildnachweis *Cutty Sark*: Dave James, Titel der Seite: *Collecting Airfix kits*, [Airfix Schiffbausätze], 8/2001. URL: <<http://www.djairfix.freemove.co.uk/kits.htm#ships>>, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001.

Bildnachweis *General Store*: Id., Titel der Seite: *Collecting Airfix kits*, [Airfix Modellbahnbbausätze], 8/2001. URL: <<http://www.djairfix.freemove.co.uk/kits.htm#rail>>, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001.

10 *Obere Abbildung*: oben links.

11 *Untere Abbildung*: oben rechts bzw. unten Mitte.

12 *Obere Abbildung*: oben links.

Meine Hervorhebungen S. R.

1: »1 zu 1:1¹³. Das Modell wird zur 'life-size replica'. In verwandter Weise sind in *Gulliver's Travels* bei den Brobdingnags Fliegen genauso groß wie Gulliver. Umgekehrt ist die Ausgangssituation des Modellbaus ähnlich der Perspektive Gullivers in Lilliput. Simpson spielt somit mit dem Maßstab von etwas, das mit dem Maßstab spielt (der Modellbau) – und geht damit einen Schritt weiter als Swift.

Keines der beiden Vorbilder aus dem Airfix-Katalog wäre direkt theatertauglich: Ein berühmtes Segelschiff wäre zu groß für die Bühne und ein Alltagsgebäude wie der General Store zwar 'bühnenfähig', aber zu langweilig. Der Old Bailey hingegen, eine Mischung aus beiden, ist ein Gebäude und berühmt. Wenn man die Zuschauer von *One Way Pendulum* als die ebenfalls stummen Prozesszuschauer betrachtet, ist der Gerichtssaal mit dem Guckkastentheater vergleichbar, in dem das ganze Stück spielt, und somit hervorragend geeignet. Diese Überlegungen erklären schlüssig die folgenden, dem Zuschauer völlig außergewöhnlich erscheinenden Handlungselemente, wie z.B. die vorahnende Reaktion der Ehefrau, als die Bauarbeiten voranschreiten:

Mrs. Groomkirby enters from hall. [...]

MRS. GROOMKIRBY: [...] (*She indicates witness box.*) [...] What is it? [...] Stuck right where we can fall over it? [...]

It was bad enough when he brought Stonehenge home and we had it stuck in here for weeks. [...]

Next thing we know we shall have the entire Old Bailey or something in here. Collecting the dust.¹⁴

Das von Mrs Groomkirby erwähnte, frühere Aufstellen von Stonehenge im Wohnzimmer ist eine Substitution wie die vorher besprochenen. In Bezug auf die neueste Installation im Wohnzimmer, den Old Bailey, wäre als Ausgangssituation denkbar, dass der Ehemann seine umfangreichen und langwierigen Modellbauarbeiten auf dem Fußboden ausgebreitet hat und Mrs

13 '>>>' ist ein mathematisches Zeichen, welches 'wesentlich größer als' bedeutet.

14 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 44.

Groomkirby daraufhin sagt: "Stuck right where we can fall over it?" Ebenso ist ihre größte Furcht typisch für eine Hausfrau der 1950er-Jahre, nämlich die Furcht vor einem weiteren 'Staubfänger' im Wohnzimmer. In der Substitutionssituation ist dies das wahre Problem. Keine große Sache für Mrs Groomkirby ist aber, dass ihr Wohnzimmer zum Old Bailey umgebaut wird. Wiederum wäre ihre Reaktion der Ausgangssituation genau angemessen, aber nicht der höchst erstaunlichen Substitutionssituation.

Der weitere Verlauf erklärt sich zunehmend aus der Ausgangssituation mit der "TRACKSIDE SERIES":

[MR. GROOMKIRBY] with a stride to the control panel [...] switch[es] on the Court.

[...] The Court is assembled.

USHER: Silence.

Prosecuting Counsel is on his feet addressing the Judge [Letzterer trägt Robe und Perücke.¹⁵].

PROSECUTING COUNSEL: The accused is Kirby Groomkirby *[Mr Groomkirbys Sohn¹⁶].*[...] M'lord, the facts, as your lordship is aware, are not in dispute in this case. The accused, Kirby Groomkirby, has admitted in the Magistrate's Court that between the first of August last year and the ninth of April has been fairly regularly taking life, and since the case was heard there three weeks ago has asked for nine other offences in addition to the thirty-four in the original indictment to be taken into account, making a total altogether of forty-three.¹⁷

Ganz ähnlich wie beim Spiel mit einer Modelleisenbahn, wird Elektrizität angeschaltet und dazu mit einer Schalttafel operiert. Die Figuren beginnen daraufhin zu 'laufen' wie Modellbahnzüge.

Während Mr. Groomkirby mit Stans Hilfe den Old Bailey aufbaut, bekommt die Familie Besuch von einer Frau namens Myra Gantry (Teile des folgenden Zitats sind bereits im vorherigen Abschnitt besprochen worden):

15 Meine Erläuterung S.R.

16 Meine Erläuterung S.R.

17 Simpson, One Way Pendulum, S.78.

*Mrs. Gantry is sitting at the table where her ravages are already apparent. [...]*¹⁸

Mr. Groomkirby disappears off Left but the panel continues to pass across. On it [...] upside down, are the words: BUILD-IT-YOURSELF. SERIES NINE-FAMOUS INSTITUTIONS. NUMBER SEVEN: OLD BAILEY. When the other end of the panel comes into view it is seen to be carried by Stan. [...]

When the panel has passed across Mrs. Gantry is preparing to go.

MRS. GANTRY: I think that's more or less everything, Mabel. (*Rising.*) I haven't touched the gherkins, but I can attend to those when I come in in the morning.

MRS. GROOMKIRBY: Oh, don't worry about those, Myra. [...] You've no idea what a difference it makes just having you come once or twice a week. What did I do with your envelope? [...] Here it is. (*Handing a small brown envelope to Mrs. Gantry.*) That's for tonight and last Friday, Myra, I think you'll find it's all there.¹⁹

In den *One Way Pendulum* vorausgehenden expliziten, auktorialen 'Character Sketches' heißt es zu ihr:

MYRA GANTRY

*enormously fat through incessant eating in a vocational capacity. She gives her services professionally, but has acquired a somewhat special status in the Groomkirby household through the regularity of her visits.*²⁰

Im Gegensatz zu dem zum Old Bailey Gesagten ist hier die Ausgangssituation relativ unproblematisch zu ermitteln. Es findet eine Vertauschung zweier Aktivitäten statt, nämlich to 'eat up' (aufessen) anstelle von 'to clean up' (aufräumen usw.); in der Ausgangssituation ist die Besucherin eine 'charwoman'²¹ ("a woman hired by the day to do odd jobs in a house"²²). Durch das Adjektiv "vocational" und das Adverb "professionally" wird der Beruf der Besucherin deutlich. Zu den Groomkirbys kommt sie regelmäßig.

In der Ausgangssituation könnte die Putzfrau z.B. sagen: "I haven't cleaned the stairs yet, but I can attend to those when I come in in the morning." Die

18 Ebd., S. 31.

19 Ebd., S. 39f.

20 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 9.

21 Heutzutage ein etwas altmodisches und pejoratives Wort für Putzfrau.

Essiggurken der Substitutionssituation sind möglicherweise (wie vorher die "Christmas crackers") ein Hinweis im Text auf die Vorlage, da sie ja ein potentiell Reinigungsmittel enthalten. Erleichtert stellt Mrs Groomkirby fest, dass ihr einige Haushaltsarbeit erspart worden ist; schließlich bezahlt sie die Schwarzarbeit.

Die Fettleibigkeit Myra Gantrys bleibt in der Logik der Substitutionssituation; ansonsten ist auch hier wieder eine für den Zuschauer höchst erstaunliche Situation für die Figuren die normalste (und damit unerstaunlichste) Sache der Welt.

Eine weitere Substitutionssituation in *One Way Pendulum* soll nur noch kurz analysiert werden: Sylvia, die minderjährige Tochter im Groomkirby-Haushalt, ist darüber verzweifelt, dass ihre Arme nicht lang genug sind: Sie würde gerne eine Äffin sein. "SYLVIA: How can I go out with my arms like this? Look at them! [...]"²³ In der realistischen Ausgangssituation würde sie vermutlich gern ein Model sein und dazu lange Beine haben wollen.

The Cresta Run

The Cresta Run, uraufgeführt im Jahre 1965, ist eine Parodie auf Spionagegeschichten, wie sie auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges häufig waren. Der Protagonist Leonard zieht sich in dem Stück ein Bärenkostüm an. Als britischer Geheimagent will er sich als russischer Spion tarnen und beim Feind einschleusen (der Bär ist das Sinnbild für Russland²⁴).

22 Oxford English Dictionary.

23 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 44.

24 Siehe dazu Zeitungsüberschriften wie "Anders als sein Vorgänger Jelzin scheint Putin das Muskelspiel einer Großmacht nicht mehr pflegen zu wollen: Hat der *russische Bär* den Rollen-Verlust akzeptiert oder will er nur neue Kräfte sammeln?" oder "Ist der '*Russische Bär*' erwacht? Der Wahlerfolg der 'Großrussischen Chauvinisten' und die neue russische Militärdoktrin".

In der erneut relativ leicht zu ermittelnden Ausgangssituation kommt es dazu, dass eine als Prostituierte getarnte Agentin einem Mann erfolgreich sexuelle Dienste anbietet, dabei mit einer versteckten Kamera kompromittierende Fotos macht und ihn dann erpresst. In *The Cresta Run* hat die Zentralfigur Leonard im Londoner Rotlichtviertel Soho²⁵ einen mysteriösen Umschlag zugesteckt bekommen:

LEONARD stands looking round, then with a cautious glance over his shoulder, opens the envelope. He takes out the card inside, and reads it. (Reading from the card). Lady Godiva at home to callers by special invitation. Room 293 B. Any time. Day or night. Twenty-four hours' service.

GELDA [der wahre Name der Agentin²⁶] appears in a white coat. She takes the card from him and leads him out.

GELDA: Room 293 B? Do come in. [...]

They go off.²⁷

Einige Zeit später verlässt Leonard Gelda wieder:

LEONARD: Well, thank you very much, Miss...

GELDA: Gelda. It's what I'm known as while I'm on duty.

LEONARD: ...Gelda. For your very welcome ministrations. It's ... a very great relief. [...] You've been most expert.

GELDA: Oh...

LEONARD: Skilful handling.²⁸

Am nächsten Morgen sitzt Leonard mit seiner Frau am Frühstückstisch und öffnet einen Brief, dessen Inhalt seine Frau schon gesehen hat:

LEONARD [...] pulls out several photographs. They are large, glossy prints, showing him with GELDA and including embarrassing close-ups of his bare feet. He looks at them in horror [...]. LILIAN withers him with a stare.

LILIAN: [...] At your age. I hardly know whether to laugh or cry. [...] A whole grandfather clock squandered [Leonard hatte sie seinem

25 Siehe dazu Norman Frederick Simpson, *The Cresta Run*, London, Faber and Faber, 1966, S. 73.

26 Meine Erläuterung S.R.

27 Simpson, *The Cresta Run*, S. 63.

28 Ebd., S. 69.

*Hausmeister, einem getarnten Spion, geschenkt*²⁹] [...]. And now – chiropody!³⁰

So stellen sich diese Dienste in der Substitutionssituation als die einer Fußpflegerin heraus (wobei die Reaktionen der Figuren wie immer nur der Ausgangssituation angemessen sind): Als sich Leonard von Gelda verabschiedet, rät sie ihm demgemäß:

And meanwhile, if you could try to throw more of your weight on to the *ball*³¹ of your foot, Mr. Fawcett, when walking, [...] I think you'll find it will help to keep the tendons from getting overstretched, as well as avoiding a recurrence of the blisters.³²

Der sprechende Name auf der Visitenkarte enthält die Doppeldeutigkeit von Sexualität (die Prostituierte der Ausgangssituation) und Altruismus (die Fußpflegerin der Substitutionssituation) bereits: Lady Godiva war eine angelsächsische Prinzessin, die sich bei ihrem Gemahl beschwerte, dass die Stadtbewohner durch die von ihm auferlegten übermäßigen Steuern geknechtet würden. Darauf versprach ihr dieser spöttisch, die Steuern zu erniedrigen, wenn sie nackt über den Marktplatz reiten würde – was sie prompt tat.

Godiva ist auch der Name einer im Vereinigten Königreich berühmten, belgischen Luxus-Schokoladenmarke; außerdem klingt in Godiva lateinisch 'gaudere' an. Beides trägt zusätzlich dazu bei, dass der Zuschauer zunächst auf eine falsche Fährte gelenkt wird. Was ihn jedoch stutzig machen kann, ist die Dienstkleidung Geldas, der "white coat" (ein Ärztekittel).

Möglicherweise ist die Passage von dem Politikskandal um den britischen Verteidigungsminister (den 'secretary of state for war') John Profumo und Christine Keeler beeinflusst, der sich nur zwei Jahre vor der Uraufführung

29 Meine Erläuterung S.R.

30 Simpson, *The Cresta Run*, S. 78.

31 Die Betonung von "ball" durch Kursivdruck ist auffällig und steht vermutlich im Zusammenhang mit den Zweideutigkeiten: "balls" ist das Slangwort für Hoden.

32 Simpson, *The Cresta Run*, S. 71f.

ereignet hatte: Keeler schloß sowohl mit dem britischen Kriegsminister als auch mit dem Marineattaché der sowjetischen Botschaft. Die Tageszeitung *The Guardian* sprach im Rückblick von "the events that shook the nation"³³. Christine Keeler war außerdem mit einer schillernden Figur der Londoner Schickeria liiert, Stephen Ward, der ebenfalls einen Heilberuf ausübte, er war Osteopath.³⁴

Take it away!

In *Take it away!*, einem unveröffentlichtem Sketch Simpsons³⁵, steht eine Figur namens Grint mit einem Zeigestock vor einer Leinwand. Sie zeigt und kommentiert vor Publikum Bäume in Großaufnahme, so wie ein Kunsthistoriker einem Publikum ausgewählte Gemälde interpretieren und beurteilen würde³⁶:

He taps twice with his pointer on the floor, and on to the screen is projected a picture of a large oak tree in close-up. [...]

GRINT I don't think I need say very much about the overall shape - all of us here are familiar enough with trees to realise that this in every sense of the word a structural masterpiece. [...]

But now (*TAPS WITH POINTER*) a very different kettle of fish altogether. [...]

New slide projected showing close-up of a very symmetrical Lombardy poplar. [...]

New slide projected showing oak and Lombardy poplar side by side.

GRINT As different as ever in many ways admittedly - but notice the branches. Do you see them (sic). How they all point upwards? Oak - Lombardy poplar. The same sense in one as in the other of eternal aspiration; the same striving after something high out of reach above them.

33 Alan Rusbridger (ed.), Titel der Seite: "Guardian Unlimited Politics/Special Reports/1963: The Profumo Scandal", *Guardian Newspapers Limited 2001*, 10.04.2001. URL: <<http://politics.guardian.co.uk/politicspast/story/0,9061,471383,00.html>>, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001.

34 Ebd.

35 Der Text, ein unveröffentlichtes Bühnentyposkript, ist öffentlich zugänglich (wenn auch nur mit viel Glück unter ca. 100 losen Papieren zu finden), und zwar im 'Manuscript Reading Room' der British Library.

36 Etwa in einem Kurs zur Kunstgeschichte an einem 'Community College'.

And this it is, rather than the differences between them, which entitles both to our serious critical attention.³⁷

Diese Beispiele zu Substitutionssituationen bei Simpson sollen genügen. Verallgemeinernd lässt sich sagen: Die Substitutionstechnik wird von Simpson so systematisch, ja obsessiv angewandt wie von Ionesco die Technik der 'prolifération' (man denke nur an die Eier in *L'avenir est dans les œufs*, die Stühle in *Les Chaises*, die Tassen in *Victimes du devoir*, die Pilze in *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, die Möbel in *Le Nouveau Locataire*, das Massensterben in *Tueur sans gages*, *Jeux de massacre* und *Macbett* und die Nashörner in *Rhinocéros*).

Das Nichterstaunen der Figuren trotz der Präsenz der erstaunlichsten Dinge rechtfertigt es, Simpsons Stücke als absurde Parabeln mit satirischer Intention zu lesen: Genau wie etwa die Paradocks in *A Resounding Tinkle* überhaupt nicht darüber erstaunt sind, jedes Jahr einen Elefanten ins Haus geliefert zu bekommen, und das ganz normal finden, leben die 'Absurditätsblinden' mit und in der absurden existenziellen Situation und sind überhaupt nicht über sie erstaunt.³⁸ Man könnte also von 'Parabeln der Absurditätsblindheit' sprechen.

In diesem Zusammenhang scheint die Substitution noch eine weitere Funktion zu haben. Die absurde *conditio humana* hat zur Folge, dass menschliches Verhalten bzw. die Antwort auf die Frage: "Wie soll ich leben?" von nichts

37 Norman Frederick Simpson, "Take it away", Sketch in *You, Me and the Gatepost*, inszeniert in Nottingham, 1960, S. 1f.

Zur Wirkungsgeschichte dieses Sketches sei Folgendes bemerkt: Er ist später von der legendären Komikertruppe Monty Python in vereinfachter Form adaptiert worden und hatte in *Monty Python's Flying Circus* den Titel *The Larch*. Als es 1988 zu Simpsons bevorstehenden 70. Geburtstag in London zu einer Galaufführung von *One Way Pendulum* kam, erwies ihm u.a. John Cleese mit einem Besuch seine Ehrerbietung. (Davison, "Swinging back ...", S. 57.) Umgekehrt hat übrigens Simpson ganz allgemein viel einer ihm vorausgehenden Komikertruppe, deren Medium noch das Radio war, zu verdanken, den *Goons* der *Goon Show*.

38 Einen Sonderfall stellt die Szene mit Lady Godiva dar, aus einem von Simpsons späteren Werken. In *The Cresta Run* variiert Simpson das Substitutionsschema durch eine Umkehrung: Lilian findet etwas skandalös, was dem Zuschauer banal erscheint, einen

abgeleitet werden kann; es gibt dazu gewissermaßen keinen festen Grund. Die Verhaltensgewohnheiten und Rituale des Alltags jedoch bringen eine scheinbare Ordnung, Sicherheit und Sinnhaftigkeit in die Welt (siehe dazu Berger/Luckmann: *The Social Construction of Reality*³⁹). Dass diese Ordnung bloß eine von Menschen geschaffene ist, wird vom 'Absurditätsblinden' nicht reflektiert. Sie kann im Gegenteil von ihm dazu (bewusst oder unbewusst) missbraucht werden, zu negieren, dass alles absurd ist. Durch die Substitutionstechnik werden Alltagssituationen so verfremdet, dass die Absurdität der Alltagsgewohnheiten und -rituale (hier die jährliche Tannenbaumlieferung, das Hobby des Modellbaus, der wöchentliche Putzfrauenbesuch usw.) ebenso hervortritt wie die Gewöhnung der Figuren an diese Absurdität.⁴⁰

2.1.3 Die Substitutionstechnik bei Ionesco

Das Phänomen der Substitution findet sich auch bei Ionesco häufig. Schauen wir uns auch hier entsprechende Stellen aus Ionescos Werk an.

La Soif et la Faim

In *La Soif et la Faim* kommt es zu folgendem Intermezzo:

Entrée d'une femme par la droite des spectateurs.

FEMME : [...] Il était grand, il était fort [...]. Et puis, il a maigri. Et puis, il a perdu sa force. Et puis, il est devenu plus petit. Et puis, il est devenu plus

Besuch ihres Mannes bei der Fußpflegerin. Was bleibt, ist die völlig unangemessene Reaktion auf einen vorliegenden Sachverhalt.

39 Peter L. Berger/Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, Garden City, 1967.

40 Siehe dazu auch Paul Goetsch, "Das Verhältnis von Alltag und Religion in der neueren englischen Literatur", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Görres-Gesellschaft, 31, 1990, S. 211-232.

petit encore, il ne me tenait plus dans ses bras. C'est moi qui le tenais dans la main, dans le creux de la main. Et puis, tout d'un coup, il a fondu. [...] Je ne le vois plus. Si c'est possible! Imaginez-vous cela, un homme si gros, si gras, si beau.⁴¹

In der Ausgangssituation erzählt eine Witwe vom Dahinscheiden ihres Gatten. Im Stück ist der Ehemann durch einen Schneemann substituiert worden. Hier ist wie bei Simpson die Ausgangssituation nicht unmittelbar ersichtlich.

Diese Art der Substitution, wie wir sie von Simpson her kennen, ist jedoch bei Ionesco eher rar. Ein anderer Typ der Substitution kommt dagegen oft vor. Er ist Element einer herkömmlichen Parodie; die Ausgangssituation ist leicht erkennbar. Dazu nachfolgend einige Beispiele.

Amédée ou Comment s'en débarrasser

Zu Anfang von *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, das zum Großteil in einer Stadtwohnung spielt, hört man aus der Kulisse, was sich im Treppenhaus abspielt:

VOIX DE LA CONCIERGE: Vous revenez de vacances, monsieur Victor!
VOIX DU VOISIN: Oui, madame Coucou. J'arrive du pôle nord.
VOIX DE LA CONCIERGE: Vous n'avez pas eu chaud!
VOIX DU VOISIN: Oh, le temps n'était pas mauvais. C'est vrai que pour vous qui êtes du Midi...
VOIX DE LA CONCIERGE: Je ne suis pas du Midi, monsieur Victor. L'accoucheur de ma grand-mère était de Toulon, mais ma grand-mère a toujours habité Lille...⁴²

Hier wird eine banale Alltagsunterhaltung parodiert. Die Hausmeisterin trägt einen sprechenden Namen, da sie als neugierige Lauscherin jederzeit überraschend auftauchen kann. Auch der Name Victor ist 'sprechend', weil er

41 Ionesco, "La Soif et la Faim", S. 845.

42 Eugène Ionesco, "Amédée ou Comment s'en débarrasser – Comédie en trois actes", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 264.

auf die siegreiche Nordpolbezwingung des Mannes anspielt. In der Ausgangssituation könnte er beispielsweise passionierter Bergsteiger sein (und z.B. sagen: "J'arrive du Mont Blanc"). In der Substitutionssituation wäre dann der Abenteuerurlaub (im kühlen Bergklima) durch die abenteuerliche Expedition (bei extrem niedrigen Temperaturen) ersetzt worden. Letztere Situation ist eine Art Steigerung der ersteren. In verwandter Weise ist die Substitution im letzten Satz eine komische Übertreibung, hier der Entfernung des Beziehungsgrades in der zu Grunde liegenden, leicht vorstellbaren Ausgangssituation (etwa "La mère de ma mère était de Toulon, mais ma mère et mon père ont toujours habité Lille."). Die Reaktionen passen zur Ausgangssituation.

Le Tableau

In *Le Tableau* schießt ein dicker Geschäftsmann mit einer Pistole auf Menschen:

LE GROS MONSIEUR: [...] *Il met le pistolet sous le nez d'Alice [seiner Schwester⁴³] . [...] Pense au pistolet, il est chargé! [...] Il lui met le pistolet sur la joue. [...] Attention! Je tire!*

Coup de feu [...] Dans son mouvement de frayeur, sa perruque blanche, ses lunettes sont tombées; ses cheveux bruns apparaissent, ses yeux, sa figure sont exactement ceux de la femme peinte [eine bildschöne Frau⁴⁴]. [...] Alice est rayonnante.

Un chef-d'œuvre! J'ai créé un chef-d'œuvre!⁴⁵

Alice, auf die er geschossen hat, verwandelt sich in eine wunderschöne Frau. Entsprechendes passiert mit der Nachbarin und einem Maler:

LE GROS MONSIEUR, *coup de pistolet sur la Voisine, dont les dépouilles tombent et qui est belle comme la femme du tableau; puis au Peintre:[...] Il braque le pistolet sur le Peintre. [...] Il tire un coup de pistolet sur le*

43 Meine Erläuterung S.R.

44 Meine Erläuterung S.R.

45 Eugène Ionesco, "Le Tableau - *Guignolade*", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 417.

Peintre: les vieux vêtements de celui-ci tombent soudainement, il apparaît en Prince Charmant.

LE PEINTRE: Oh! Merci beaucoup!⁴⁶

Hier wird 'Zauberstab' durch 'Pistole' substituiert und auf Verwandlungen in Erlösungsmärchen angespielt, wie z.B. die des in einen Frosch verzauberten Prinzen im Grimm'schen Märchen vom 'Froschkönig', der von einer Königstochter gegen die Wand geworfen wird und sich ebenfalls, statt zu sterben, in den "Prince Charmant" verwandelt⁴⁷. So entsteht eine groteske Substitutionssituation. Wegen ihrer Märchenelemente ist hier bereits die Ausgangssituation, im Gegensatz zu jenen bei Simpson, nicht realistisch, sondern fiktional.

Rhinocéros

In *Rhinocéros* wird, wie vorher schon in ähnlicher Weise in *La Leçon*, eine Mathematiknachhilfestunde parodiert. Thema sind wieder die zu veranschaulichenden Grundrechenarten Addieren und Subtrahieren bzw. die Textaufgabe:

LE LOGICIEN: Le chat Isidore a quatre pattes. [...] Fricot aussi a quatre pattes. Combien de pattes auront Fricot et Isidore? [...]

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien, après avoir péniblement réfléchi*: Huit, huit pattes. [...]

LE LOGICIEN: J'enlève deux pattes à ces chats. Combien leur en restera-t-il à chacun?

LE VIEUX MONSIEUR: C'est compliqué. [...]

LE LOGICIEN: C'est simple au contraire.

LE VIEUX MONSIEUR: C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.[...]

LE LOGICIEN[...]: Faites un effort de la pensée, voyons. Appliquez-vous.

46 Ebd., S. 421.

47 Die Verwandlung wird hier allerdings nicht durch den Zauberstab ausgelöst, sondern, wie gesagt, durch das An-die-Wand-Werfen.

LE VIEUX MONSIEUR: Je ne vois pas.[...]
 LE LOGICIEN [...]: On doit tout vous dire. [...] Prenez une feuille de papier, calculez. [...]
 LE VIEUX MONSIEUR [...]: Il y a plusieurs solutions possibles. [...]
 LE LOGICIEN [...]: Dites. [...] Je vous écoute. [...]
 LE VIEUX MONSIEUR: Une première possibilité: un chat peut avoir quatre pattes, l'autre deux.
 LE LOGICIEN: Vous avez des dons, il suffisait de les mettre en valeur. [...]
 LE VIEUX MONSIEUR: Il peut y avoir un chat à cinq pattes [...] Et un autre chat à une patte. [...] En enlevant les deux pattes, sur huit, des deux chats... [...] Nous pouvons avoir un chat à six pattes [...] Et un chat, sans pattes du tout.⁴⁸

Wiederum ist einfach zu sehen, dass die Rechenbeispiele in der Ausgangssituation z.B. Äpfel und Birnen waren und der Ausgangssatz etwa lauten mag: "Isidore a quatre pommes. Fricot, son frère, aussi a quatre pommes. J'enlève deux pommes à ces deux frères. Combien leur en restera-t-il à chacun?" und so weiter. In *La Leçon, Die Unterrichtsstunde*, kam es bereits in verwandter Weise zum imaginären Amputieren von Ohren einer Schülerin zur Veranschaulichung einer Rechenaufgabe: "LE PROFESSEUR: Vous en avez deux [oreilles], j'en prends une, je vous en mange une, combien vous en reste-t-il?"⁴⁹ Hier liegt der Apfel oder die Birne als Ausgangsobjekt noch näher, wegen des 'Aufessens' statt 'Wegnehmens'; der Kannibalismusaspekt verschärft zudem die groteske Situation. Wir werden im nächsten Kapitel noch einmal auf die satirische Verknüpfung von logischen Denken mit Grausamkeit zurückkommen. Ansonsten gilt hier für *Rhinocéros* und *La Leçon* ebenfalls, dass die Reaktionen der Figuren die der Ausgangssituation sind.

48 Eugène Ionesco, "Rhinocéros", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 555f.
 49 Eugène Ionesco, "La Leçon – *Drame comique*", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 55.

La Lacune

Im Sketch *La Lacune*, uraufgeführt vier Jahre vor Ionescos Aufnahme in die Académie Française, wird durch Zufall entdeckt, dass ein 'Académicien' trotz all seiner Titel kein gültiges Abitur hat:

L'ACADÉMICIEN : En allant au secrétariat de la faculté, j'ai demandé qu'on me délivre un duplicata de mon diplôme de licence. Ils m'ont dit: «Certainement, d'accord, monsieur l'Académicien, d'accord, monsieur le président, d'accord, monsieur le doyen...» Et puis ils ont cherché. Le secrétaire général est revenu d'un air gêné, même très gêné [...] «Je ne sais comment cela a pu se faire. Vous vous êtes inscrit à la faculté des lettres sans avoir votre deuxième partie du bac».⁵⁰

Also muss er es nachholen und fällt prompt durch. Anschließend versucht er seine Beziehungen spielen zu lassen:

Entre l'Académicien en uniforme, épée au côté, la poitrine couverte de décorations jusqu'à la ceinture. [...]

L'ACADÉMICIEN : [...] J'ai les moyens d'annuler l'examen. Je vais téléphoner au chef de l'État.

LA FEMME : Ne fais pas ça, tu vas te rendre encore plus ridicule. (*À l'Ami:*) Empêchez-le. Vous avez plus d'autorité que moi sur lui. (*L'Ami hausse les épaules en signe d'impuissance. À son mari qui a décroché le téléphone :*) Ne téléphone pas.

L'ACADÉMICIEN, *à la Femme* : Je sais ce que je dois faire! (*Au téléphone:*) Allô! La présidence... La présidence... Bonjour, mademoiselle, je veux parler au président. À lui-même. Personnel. Allô! Jules? C'est moi... Comment?... Comment?... Mais, voyons, cher ami... mais, écoutez-moi... Allô!....

LA FEMME : C'est lui?

L'ACADÉMICIEN, *à la Femme* : Tais-toi. (*Au téléphone:*) Vous plaisantez, cher ami... Vous ne plaisantez pas? ...

Il pose l'appareil.

L'AMI : Qu'est-ce qu'il a dit?

L'ACADÉMICIEN: Il a dit... Il a dit... : « Je ne veux plus vous parler. Ma maman m'a défendu de fréquenter les derniers de la classe », il a raccroché! [...]

50 Eugène Ionesco, "La Lacune", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 909.

Tout de même! [...] On a écrit sur mon œuvre plus de dix mille thèses, [...] j'ai eu trois fois le prix Nobel. [...] Docteur *honoris causa*... docteur *honoris causa*... et recalé au bac!⁵¹

Das Unglück hatte seinen Lauf genommen, als der 'Académicien' seine 'Licence'-Diplomurkunde verlegt hatte und sie zu seinen anderen Diplomen an die Wand hängen wollte⁵². In der Art von Molières Komödien wird Übertreibung, hier die des Strebens nach 'gloire', bestraft. Der Name des Präsidenten, Jules, ist sehr wahrscheinlich eine humoristische Anspielung auf den zeitgenössischen Präsidenten Charles de Gaulle. Jules erinnert an Charles klanglich, außerdem sind bis auf das J alle Buchstaben dieses Vornamens in **Charles de Gaulle** enthalten.

Der letzte Satz des Präsidenten ist, leicht ersichtlich, der eines Grundschülers. Die Analogie besteht darin, dass der Präsident und der 'Académicien' als Angehörige derselben gesellschaftlichen Klasse tatsächlich buchstäbliche 'Klassen-Kameraden' sind. Der Satz substituiert das, was ein Staatspräsident im folgenden Fall sagen könnte: Ein Freund, der durch eine Unregelmäßigkeit um seine Ämter kommt, bittet ihn um 'nepotistische' Hilfe; dem Präsidenten wird von seinen Beratern oder einer grauen Eminenz nahe gelegt, den Kontakt zu dem nicht mehr haltbaren Freund abubrechen.

Fazit

Wie sich hier zeigt, sind die ionescoschen Substitutionssituationen surreal, weil sie in unserer Realität nicht einmal theoretisch möglich sind. Simpsons unzählige Substitutionssituationen sind zwar äußerst unwahrscheinlich, aber fast immer in unserer Realität möglich und damit nicht wirklich surreal. Der Engländer ist in dieser Hinsicht weniger radikal und bleibt so näher am

51 Ebd., S. 911f.

konventionellen Theater. Früher konnte man sich, wie bereits erwähnt, beim Londoner Nobelkaufhaus Harrods (vorausgesetzt Geld spielte keine Rolle), einen echten Elefanten nach Hause liefern lassen. Niemand kann jedoch eine Frau durch Erschießen zugleich verjüngen und verschönern.

Die Lesart als 'Parabel der Absurditätsblindheit' ist im Grunde nur bei Simpson möglich. Das Setting in den Werken des englischen Autors ist verhältnismäßig realistisch, meist handelt es sich um Alltagsszenen und die Absurditäten sind eingestreut. Bei Ionesco hingegen ist die Gesamtsituation immer schon mehr oder weniger traumartig bzw. surreal, was nicht damit zusammenpasst, dass die 'Absurditätsblinden' in unserer Realität zu Hause sind.

52 Siehe dazu: Ebd., S. 909.

2.2 Die Kritik am logischen Positivismus

Eine andere, spezifische Gemeinsamkeit hängt mit der zeitgenössischen Philosophie zusammen. Ionesco und Simpson sind dafür bekannt, Logik satirisch zu behandeln.

In diesem Kapitel geht es mir darum zu zeigen, dass ihre Werke darüber hinaus eine gezielte Kritik am so genannten 'logischen Positivismus' enthalten (d.h. gegen Logik als in sich abgeschlossene Philosophie bzw. Weltanschauung).

2.2.1 Die zeitgenössischen Philosophien

Während der Hoch-Zeit des absurden Theaters gab es zwei Hauptströmungen in der Philosophie. Der Existenzialismus war in der zeitgenössischen französischen Philosophie 'en vogue'. Er ist abgeleitet von der Phänomenologie Edmund Husserls und der deutschen Existenzphilosophie Martin Heideggers und Karl Jaspers. Dagegen dominierte der logische Positivismus (auch Neopositivismus genannt) in der englischen Philosophie. Dieser ging von Bertrand Russell, einem britischen Mathematiker und Philosoph, seinem Schüler Ludwig Wittgenstein und dem 'Wiener Kreis' aus. Bertrand Russell gewann durch populärwissenschaftliche Schriften einen nicht unbeachtlichen Einfluss auf die öffentliche Meinung; Alfred Jules Ayer brachte den logischen Positivismus einer gebildeten Öffentlichkeit nahe.⁵³

Wie schon an der Bezeichnung logischer Positivismus deutlich wird, bewegt sich diese Philosophie mithilfe von streng logischem Denken im Bereich der

53 Insbesondere durch das Werk *Language, Truth and Logic* (1936). (Siehe dazu James Fieser (ed.), Titel der Seite: *Internet Encyclopedia of Philosophy - Logical Positivism*, University of Tennessee at Martin, 2002, Datum der Auffindung: 11.11.2002. URL: <<http://www.utm.edu/research/iep/l/logpos.htm>>.)

'positiv', also mit absoluter Gewissheit beantwortbaren Fragen. Der 'alte' Begriff des Positivismus⁵⁴ signalisiert außerdem eine grundsätzliche geisteswissenschaftliche Ausrichtung an den Naturwissenschaften. Eine der zentralen Methoden des logischen Positivismus ist das formalisierte Denken der mathematischen Logik oder Logistik (engl. 'Symbolic Logic'; nicht zu verwechseln mit dem wirtschaftlichen Fachterminus der Logistik ['Beschaffungswesen']). Die Logistik, für die Russell wegweisend war, berücksichtigt "nicht die inhaltlichen Bedeutungen der einzelnen Ausdrücke, sondern nur ihre syntaktische Kategorie und deren strukturelle Beziehungen"⁵⁵. In ähnlicher Weise sind die Gegenstände der heutigen analytischen Philosophie, die sich aus dem logischen Positivismus entwickelt hat, "nicht die Dinge, Ereignisse oder Sachverhalte als solche, sondern [...] Begriffe und Axiome, die durch die formal erweiterte Logik eine neue Interpretation finden."⁵⁶ Eine Überschätzung der Form unter Vernachlässigung des Inhalts führt jedoch leicht zu einem leeren Formalismus. In diesem Kontext behandelt der logische Positivismus existenzielle Fragen von vornherein nicht, im Gegensatz zur Existenzphilosophie⁵⁷. Sie werden stattdessen anmaßend und ideologisch als falsch gestellte Fragen oder als nichtphilosophische Scheinprobleme bezeichnet (so im Titel des Werkes *Scheinprobleme der Philosophie* des logischen Positivisten Rudolf Carnap⁵⁸). Gleichzeitig gebärdet sich der logische Positivismus trotz dogmatischer Erstarrungen im Denken als komplette Weltanschauung.⁵⁹ In *Our knowledge of the external world: as a field for*

54 Als Begründer des Positivismus, der jede Metaphysik ablehnt, gilt der französische Mathematiker und Philosoph Auguste Comte (1798-1857).

55 Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, S. 439.

56 Ebd., S. 24.

57 Der Einfachheit halber wird hier von Existenzphilosophie (im Singular) gesprochen. Genau genommen müsste es 'Existenzphilosophien' heißen.

58 Rudolf Carnap, *Scheinprobleme in der Philosophie: das Fremdpsychische und der Realismusstreit*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1966.

59 Siehe dazu auch Diller, "A Resounding Tinkle", S. 357-362.

scientific methods in philosophy - was ein bezeichnender Titel ist - schreibt Russell im Kapitel "Logic as the essence of philosophy":

[...] every philosophical problem, when it is subjected to the necessary analysis and purification, is found either to be not really philosophical at all, or else to be [...] logical. [...] all philosophy is logic.⁶⁰

Vom Schlüsselwort "analysis" kommt auch die Bezeichnung 'analytische Philosophie'. In verwandter Weise wie Russell äußerte sich Wittgenstein in seinem *Tractatus logico-philosophicus*:

Die meisten Sätze und Fragen, welche über philosophische Dinge geschrieben worden sind, sind nicht falsch, sondern unsinnig. Wir können daher Fragen dieser Art überhaupt nicht beantworten, sondern nur ihre Unsinnigkeit feststellen. Die meisten Fragen und Sätze der Philosophen beruhen darauf, daß wir unsere Sprachlogik nicht verstehen. [...] Und es ist eigentlich verwunderlich, daß die tiefsten Probleme eigentlich k e i n e [sic] Probleme sind.⁶¹

Des Weiteren schrieb Wittgenstein:

[...] die Klarheit, die wir anstreben, ist allerdings eine vollkommene. Aber das heißt nur, daß die philosophischen Probleme vollkommen verschwinden sollen.⁶²

Ein ironisches 'Echo' dieses Satzes aus dem *Tractatus* findet sich in Simpsons *A Resounding Tinkle*, wo einer der Gäste der Paradocks in einer Diskussion zum Thema 'Problemlösungen' sagt:

The people who count are the ones who devote their lives to a search for the sterile solutions from which no further problems can be bred. I hope they never find it.⁶³

60 Bertrand Russell, *Our knowledge of the external world : as a field for scientific methods in philosophy*, London, Allen & Unwin, ⁷1980, S. 42.

61 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, the German Text of Ludwig Wittgenstein's "Logisch-philosophische Abhandlung"*, London, Routledge & Kegan, 1963, S. 36.

62 Ebd., S. 207.

63 Simpson, A Resounding Tinkle, S. 24.

Aufschlussreich ist der Blick des logischen Positivismus auf die Philosophie, die die 'tiefsten Probleme' (s.o.) gerade nicht ausspart: die Existenzphilosophie. Ayer sprach über das Werk Heideggers abschätzig als "the utterances of a Heidegger"⁶⁴. Christoph Fehige erläutert dies wie folgt:

Seine philosophierenden Zeitgenossen glaubt Ayer in zwei Klassen einteilen zu können, die Hohepriester und die Gehilfen. Der Hohepriester, bar aller Logik, verzapfe profund klingenden Unsinn, der bestenfalls dichterische Qualitäten habe; Ayer wertet einen Satz von Martin Heidegger als Beispiel: "In der hellen Nacht des Nichts der Angst ersteht erst die ursprüngliche Offenheit des Seienden als eines solchen: dass es Seiendes ist - und nicht Nichts."⁶⁵

'Gehilfen', zu denen Ayer sich selbst rechnete, ist hier bescheiden verstanden, im Sinne von 'philosophische Diener der Naturwissenschaften'. 'Hohepriester' ist folglich eine mokante Bezeichnung. Ähnlich ist die Sicht in der heutigen analytischen Philosophie: "Metaphysisches oder religiöses Brimborium über

Wittgenstein ist jedoch als wahrscheinlich Einziger der logischen Positivisten auch für einen 'Absurdisten' oder Existenzialisten interessant, wegen des letztendlich absurdistischen Hintergrunds seiner Überlegungen. Im *Tractatus* betrifft das v.a folgende Sätze, die keines Kommentars bedürfen:

- "[Die Philosophie] soll das Denkbare abgrenzen und damit das Undenkbare. Sie soll das Undenkbare von innen durch das Denkbare begrenzen." (Wittgenstein, *Tractatus*, S. 48.)

- "Sie wird das Unsagbare bedeuten, indem sie das Sagbare klar darstellt." (Ebd. S. 150)

- "Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies z e i g t [sic] sich, es ist das Mystische. [...] Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen. [...] Der Sinn der Welt muss außerhalb ihrer liegen." (Ebd. S. 144)

Dass Wittgenstein in dieser Hinsicht missdeutet worden ist, erklärt J. Bogen in seinem Artikel "Wittgenstein's Tractatus":

"[...] what Wittgenstein's readers thought they learned was not what he hoped to teach. The Tractatus exerted its greatest influence through the works of empiricists who thought that what cannot be said is nothing at all. They believed that what is important can be discovered and expressed by the natural sciences. They believed the mystical concerns of the unwritten part of the Tractatus were delusions. They valued the Tractatus as a cache of weapons to combat them." (James Bogen, "Wittgenstein's Tractatus", in: Stuart G. Shanker, *Philosophy of Science, Logic and Mathematics in the Twentieth Century*, London/New York, Routledge, 1996, S. 186)

64 Alfred Jules Ayer (ed.), *Logical positivism*, Glencoe, Ill., Free Press, 1959, S. 43.

65 Christoph Fehige/Georg Meggle/Ulla Wessels (edd.), *Der Sinn des Lebens*, München, dtb, 2000, S. 34.

Das Heidegger-Zitat stammt aus Heidegger, "Was ist Metaphysik?", S. 11.

Seinswahrheit oder heilige Wahrheiten ist nicht Sache der Analytischen Philosophie".⁶⁶ Der Preis für diese Spielart des Positivismus ist freilich eine sterile, metaphysikfreie Philosophie mit einem lediglich autoritär behaupteten weltanschaulichen Überlegenheitsanspruch.

Absurdes Theater ist ohne Existenzphilosophie undenkbar; sie steht philosophisch im Hintergrund⁶⁷. Dem absurden Dramatiker geht es primär um Absurdität⁶⁸, auf die es per definitionem keine Antwort im positivistischen Sinn gibt. Es geht ihm um die existenzielle Angst, den Tod als äußerste Grenzsituation und generell um die konkrete menschliche Existenz – alles Kernthemen der Existenzphilosophie. Die Vertreter des absurden Theaters mussten die 'konkurrierende' Philosophie des logischen Positivismus als inakzeptabel, lächerlich, ja gefährlich wahrnehmen. Deshalb wird sie bei Ionesco und Simpson Gegenstand der Satire und Polemik.

2.2.2 Die logischen Positivisten bei Ionesco und Simpson

Im Werk Simpsons und Ionescos kommt jeweils eine Karikatur eines logischen Positivisten vor: Kirby Groomkirby aus *One Way Pendulum* sowie der Logicien aus *Rhinocéros*.

Die erste lexikalische Bedeutung des sprechenden Namen 'Logicien' lautet: "Logicien: 1. Personne versée dans la science de la logique." (Grand Larousse) Je nach Wörterbuch wird erst an zweiter oder dritter Stelle, lediglich "par extension", als Bedeutung angegeben: 'Eine Person, die stets logisch denkt'.⁶⁹ Im

66 Ingo Tessmann, Titel der Seite: *Logischer Atomismus*, URL: <<http://www.tu-harburg.de/rzt/rzt/it/sofie/node43.html>>, TU Harburg, 8/1996, Datum der Auffindung: 25.7.2002.

67 In zweiter Linie spielt auch die Lebensphilosophie Bergsons eine wichtige Rolle.

68 Absurdität ist insbesondere der Ausgangspunkt des französischen Existenzialismus.

69 Siehe dazu den *Grand Larousse de la langue française*:

"Logicien/-ienne:

1. Personne versée dans la science de la logique. [...]

Deutschen ist es ähnlich. Das Duden-Fremdwörterbuch zum Beispiel definiert wie folgt: "Logiker [...]: 1. Wissenschaftler auf dem Gebiet der Logik [...]. 2. Mensch mit scharfem, klarem Verstand."⁷⁰ Die Art des Logiciens, sich den anderen Stadtbewohnern vorzustellen, stützt ebenfalls die These einer gezielten Kritik am logischen Positivismus: "LE LOGICIEN [...]: Permettez-moi de me présenter. [...] Logicien professionnel: voici ma carte d'identité."⁷¹ Erwarten würde man im Zusammenhang mit der Voranstellung einer Berufsbezeichnung: "voici ma carte (de visite)", auf Deutsch 'Hier meine Visitenkarte'. Die "carte d'identité" des Logiciens macht indes klar, dass Logiker und Mensch identisch sind, dass sie ohne Rest ineinander aufgehen. Die sprachliche Assoziation von "carte" und "carte d'identité" liegt wegen der eigentlichen Bedeutung (Personalausweis) nahe.⁷² 1958, als *Rhinocéros* von Ionesco verfasst wurde, waren die logischen Positivisten die Einzigen, die Logik – und zwar ausschließlich Logik - beruflich betrieben (cf. "Logiciens *professionnel*").

Als in einer französischen Provinzstadt zweimal hintereinander ein Nashorn auftaucht, erhebt sich die Frage: War es beide Male dasselbe oder waren es verschiedene Nashörner? Der Protagonist Bérenger meint Letzteres, weil er glaubt, zwei verschiedene Nashornrassen erkannt zu haben; diese unterscheiden sich durch die Anzahl ihrer Hörner. So kommen die Stadtbewohner auf die

3. Personne qui raisonne avec rigueur selon les règles de la logique."

Le Robert definiert den Begriff folgendermaßen:

"Logicien/-ienne:

1 Spécialiste de la logique. *Les logiciens anciens, aristotéliens. Stuart Mill, Goblou, Frege, Carnap, Tarski, célèbres logiciens.*

2 Par ext. Personne qui raisonne avec méthode, rigueur, en suivant les règles de la logique."

70 Günther Drosdowski (ed.), *DUDEN - Das Fremdwörterbuch*, Mannheim, Dudenverlag, 1997.

71 Ionesco, "Rhinocéros", S. 568.

72 Um den Personalausweis selbst kann es sich nicht handeln, denn dieser enthält keine Berufsangabe.

'Quizfrage', welche Nashornrasse wie viele Hörner hat.⁷³ Der Logicien gibt sich in der souveränen Pose des weisen Philosophen und ist keiner Antwort verlegen:

LE PATRON: Voulez-vous nous dire alors, monsieur le Logicien, si le rhinocéros africain est unicorну...

LE VIEUX MONSIEUR: Ou bicorну⁷⁴... [...]

LE LOGICIEN: Justement, là n'est pas la question. C'est ce que je me dois de préciser.

L'ÉPICIER: C'est pourtant ce qu'on aurait voulu savoir. [...]

LE LOGICIEN: Voyez-vous, le débat portait tout d'abord sur un problème dont vous vous êtes malgré vous écarté. Vous vous demandiez, au départ, si le rhinocéros qui vient de passer est bien celui de tout à l'heure, ou si c'en est un autre. [...] vous pouvez avoir vu deux fois un même rhinocéros portant une seule corne [...] Comme vous pouvez avoir vu deux fois un même rhinocéros à deux cornes [...] Vous pouvez encore avoir vu un premier rhinocéros à une corne, puis un autre, ayant également une seule corne. [...] Et aussi un premier rhinocéros à deux cornes, puis un second à deux cornes. [...] Si vous pouviez prouver avoir vu la première fois un rhinocéros à une corne, qu'il fût asiatique ou africain [...] la seconde fois, un rhinocéros à deux cornes [...] qu'il fût, peu importe, africain ou asiatique [...] à ce moment-là, nous pourrions conclure que nous avons affaire à deux rhinocéros différents [...].⁷⁵

Alle logischen Möglichkeiten werden durchgespielt. Sie werden anschließend noch weiter 'verästel't, indem angenommen wird, es sei möglich, dass die Nashörner in der Zwischenzeit Hörner verlieren könnten, aber sei unwahrscheinlich, dass ihnen schnell neue wachsen könnten. Die implizite Selbstcharakterisierung des Logicien legt nahe, dass Ionesco die logischen

73 Ein Blick in eine Enzyklopädie ergibt zu der Frage folgendes, nicht überraschende Ergebnis: Bérenger, der Held von *Rhinocéros*, hat im Streit mit Jean Recht mit seiner Behauptung, das indische Panzernashorn habe nur ein Horn, das afrikanische dagegen zwei. Jean, logischer Positivist wie der Logicien, behauptet das Gegenteil. (Lemma Nashörner in: Barbara Buttenfield (ed.), *Microsoft Encarta Enzyklopädie 1999*, CD-ROM, Berlin/München, Microsoft Corporation, 1999.)

74 Die Adjektive "unicorну" und "bicorну" sind Wortschöpfungen Ionescos. Es gibt nur die Ausdrücke 'unicorne' und 'bicorne' sowie 'biscorну'. Und auf letzteres Adjektiv spielt Ionesco vermutlich auch an: 'des idées biscornues' sind verschrobene, wunderliche Ideen, wie die des Logicien.

75 Ionesco, "Rhinocéros", S. 568ff.

Positivisten als die 'neuen' Sophisten sieht: Das Erkennungszeichen dieser antiken Philosophen ist "geschwätzig, spitzfindige Scheinweisheit"⁷⁶:

Some [sophists], like Gorgias, asserted that it was not necessary to have any knowledge of a subject to give satisfactory replies as regards it. Thus, Gorgias ostentatiously answered any question on any subject instantly and without consideration. To attain these ends mere quibbling [kleinlich sein], and the scoring of verbal points were employed.⁷⁷

Bérenger entgegnet schließlich dem Logicien:

BÉRENGER: Cela me semble clair, mais cela ne résout pas la question.
LE LOGICIEN, à Bérenger, en souriant d'un air compétent: Évidemment, cher monsieur, seulement, de cette façon, le problème est posé de façon correcte.
LE VIEUX MONSIEUR [sein Schüler]: C'est tout à fait logique.
LE LOGICIEN, soulevant son chapeau: Au revoir, messieurs.⁷⁸

Die Rede des Logicien ist 'klar' im Sinne Wittgensteins "vollkommener Klarheit". Der einleitend angesprochene leere Formalismus zeigt sich darin, dass es dem Logicien nach eigener Aussage nur um die Formulierung geht ("de cette façon, le problème est posé de façon correcte"), nicht um den Inhalt ("que [le rhinocéros] fût, *peu importe*, africain ou asiatique"). Diese Passage kann ferner als eine ironische Illustration der folgenden Behauptungen Russells in *Our knowledge of the external world* aufgefasst werden:

Philosophers have too often, in the past, permitted themselves to pronounce on empirical questions [...]. We must, therefore, renounce the hope that philosophy can promise satisfaction to our mundane desires. What it can do, when it is purified from all practical taint, is [...] the logical analysis of familiar but complex things. [...] ⁷⁹ The philosophy [...] which is to be genuinely inspired by the scientific spirit, must deal with somewhat dry and

76 Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, S. 674.

77 James Fieser (ed.), Titel der Seite: *Internet Encyclopedia of Philosophy - Sophists*, University of Tennessee at Martin, 2002, Datum der Auffindung: 11.11.2002. URL: <<http://www.utm.edu/research/iep/s/sophists.htm>>.

78 Ionesco, "Rhinocéros", S. 570.

79 Russell, *Our knowledge*, S. 28.

abstract matters, and must not hope to find an answer to the practical problems of life.⁸⁰

In *Rhinocéros* werden an anderer Stelle die Denkweisen der Existenzphilosophie und des logischen Positivismus in satirischer Absicht miteinander konfrontiert. Der Dialog zwischen dem Logicien und seinem Schüler, dem Alten, wurde bereits in Kapitel 2.1 erwähnt. Damit überschneidet sich ein Gespräch zwischen Bérenger und Jean, wobei Letzterer dem Logiker zum Verwechseln ähnlich wird:

BÉRENGER, à Jean: Je me sens mal à l'aise dans l'existence [...]. [...]⁸¹

La solitude me pèse. La société aussi.

JEAN, à Bérenger: Vous vous contredisez. Est-ce la solitude qui pèse, ou est-ce la multitude? Vous vous prenez pour un penseur et vous n'avez aucune logique. [...]

BÉRENGER, à Jean: C'est une chose anormale de vivre. [...] Les morts sont plus nombreux que les vivants. [...]

JEAN: Les morts, ça n'existe pas [...]. Ceux-là aussi vous pèsent? Comment peuvent peser des choses qui n'existent pas?

BÉRENGER: Je me demande moi-même si j'existe!

JEAN, à Bérenger: Vous n'existez pas, mon cher, parce que vous ne pensez pas! Pensez, et vous serez.

LE LOGICIEN, au Vieux Monsieur: Autre syllogisme: "Tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat."⁸²

In der Begrifflichkeit Kierkegaards könnte man sagen, dass der Held des Stücks, Bérenger, existenziell denkt, ein "penseur existentiel"⁸³ ist. Da Jean Denken mit logischem Denken gleichsetzt, bleibt für ihn Bérengers Weltschmerz ein unverstehbares Scheinproblem. Für Jean sind die Toten, im Gegensatz zu Bérenger, aus 'logisch-sophistischen' Gründen kein Thema. Die Antwort auf Bérengers Frage "Est-ce que j'existe?" wäre das kartesianische Cogito ergo sum⁸⁴. Das folgt hier auch, wird aber falsch verstanden (nämlich als "Pensez

80 Ebd., S. 40.

81 Ionesco, "Rhinocéros", S. 552.

82 Ebd., S. 554.

83 Kierkegaard macht die Unterscheidung zwischen dem *existenziellen* und (allgemeiner als dem *logischen*) dem *abstrakten Denker*.

84 Cf. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Le livre de poche, 1973.

logiquement, et vous serez"). Dass diese Art zu denken lächerlich ist, wird durch den unmittelbar anschließenden Syllogismus des anderen Logikers mit seiner Konklusion "Donc Socrate est un chat" unterstrichen. Abgesehen von der satirischen Vorführung ausschließlich logischen Denkens durch ein komisches Ergebnis, handelt es sich hierbei um einen Sophismus (Trugschluss)⁸⁵. Durch ihn kennzeichnet Ionesco auch an dieser Stelle den Logiker implizit als modernen Sophisten: "[...] the sophists undertook [...] to prove any position. They boasted of their ability to make the worse appear the better reason, to prove that black is white."⁸⁶

Die Pointe des angeführten Dialogs besteht darin, dass hier vom logischen Positivisten Jean gerade die beiden Kernbegriffe der Existenzphilosophie 'existieren' und 'sein' verwendet und bestimmt werden. In dieser Philosophie ist es genau umgekehrt: Derjenige, der nur logisch denkt, existiert nicht. Bei Sartre kommt das kartesianische *Cogito* u.a. in *La Nausée* vor. Es besteht wahrscheinlich ein intertextueller Bezug zwischen der entsprechenden Stelle und Jeans Feststellung "Vous n'existez pas parce que vous ne pensez pas". Der Protagonist von *La Nausée* Roquentin formuliert nämlich denselben Satz affirmativ und in der 1. Person Singular: "J'existe parce que je pense ..." ⁸⁷. Das ist hier im ursprünglichen Wortsinn gemeint als 'Ich stehe [aus dem Sinn] heraus' (von lat. 'ex-sistere'), durch meine Möglichkeit als Mensch die Absurdität zu denken - im Unterschied zum *être-en-soi* (dem Tier, der Pflanze oder dem Stein).⁸⁸ Das *Cogito* wird also ebenfalls anders verstanden als es Descartes gemeint hat, diesmal aber existenziell und nicht, wie oben, ironisch im Sinne des logischen Positivismus. Insofern wäre der Satz "Vous n'existez pas parce que vous ne pensez pas" die Parodie einer Parodie.

85 Siehe dazu: Aristoteles, *Sophistische Widerlegungen [Sophistici elenchi]*, Übers. von Eugen Rolfes, Hamburg, Meiner, 1968.

86 Fieser, *Sophists*, URL.

87 Sartre, "La Nausée", S. 53.

88 Siehe dazu auch Leo Pollmann, *Sartre und Camus. Literatur der Existenz*, Stuttgart 1971.

Der Gesichtspunkt der Kritik am logischen Positivismus ist von den Literaturwissenschaftlern, die sich mit Ionesco unter dem Gesichtspunkt der Logik beschäftigt haben, übersehen worden: Er fehlt bei Esslin (1961)⁸⁹, Mast (1970)⁹⁰, Blomberg (1977)⁹¹, Abastado (1980)⁹², Wreen (1983)⁹³, Jacquart (1988)⁹⁴ und Barry (1996)⁹⁵. Durch deren Publikationen könnte man außerdem den Eindruck bekommen, dass Ionesco Logik grundsätzlich nicht ernst nahm. Er war jedoch durchaus aufgeschlossen gegenüber der Logik, die sein Landsmann Stéphane Lupasco (1900-1988) entwickelt hatte. In *Victimes du devoir* diskutieren Figuren über moderne Dramentheorie und Lupascos Opus magnum⁹⁶ wird dabei lobend erwähnt ("Vous auriez intérêt d'ailleurs à lire *Logique et contradiction*, l'excellent livre de Lupasco."⁹⁷). Im Gegensatz zur klassischen Logik mit ihrem axiomatischen 'Satz des ausgeschlossenen Dritten'⁹⁸, "von zwei entgegengesetzten Behauptungen über einen Gegenstand kann nur eine richtig sein und keine dritte"⁹⁹, nimmt Lupascos Logik epistemologisch die mögliche gleichzeitige Existenz von 'wahr' und 'falsch' an: "[...] la 'coexistence contradictoire' de l'affirmation et de la négation".¹⁰⁰ Eine Logik des Wider-

89 Esslin, *The Theatre of the Absurd*.

90 Gerald Mast, "The Logic of Illogic: Ionesco's Victims of Duty", *Modern Drama*, 13, 1970, S. 133-38.

91 Merete Blomberg, *Logik og mystik hos Ionesco: Den metafysiske diskussion i Eugene Ionescos teater*, (S. 176-182 Résumé auf Französisch,) Odense, Odense UP, 1977.

92 Claude Abastado, "Logique de la toupie", in: Ionesco, Marie-France/Vernois, Paul (ed.), *Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives*, Paris, Belfond, 1980, S. 157-175.

93 Michael Wreen, "The Logic of Ionesco's The Lesson", *Philosophy & Literature*, (2) 1983, S. 229-239.

94 Emmanuel Jacquart, "La Leçon d'Ionesco", *Travaux de Litterature*, 1, 1988, S. 241-252.

95 Vincent Barry, "You said 'Strange'? or Ionesco from abnormal to the supra-normal", *Nottingham French-studies*, 35 (1), 1996, S. 1-10.

96 Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

97 Ionesco, "Victimes du devoir", S. 242.

98 'Exclusi tertii principium'.

99 Schischkoff, *Philosophisches Wörterbuch*, S. 437.

100 Siehe dazu Petro Ioan, Titel der Seite: *Stéphane Lupasco et la propension vers le contradictoire dans la logique roumaine*, Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires, 24.11.1998, Datum der Auffindung 18.10.2001. URL: <<http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/bulletin/b13/b13c7.htm>>

spruchs - im Gegensatz zu einer Logik der "vollkommenen Klarheit" - ist freilich auch die einzige, die dem absurden Theater angemessen ist.

Bei Simpson kommt ein logischer Positivist in *One Way Pendulum* vor. Der Zuschauer erfährt über Kirby Groomkirby Folgendes: "BARNES: For the last year or two he's been studying what he calls logical analysis [...]"¹⁰¹ Hier fallen die beiden Schlüsselwörter Russells, Logik und Analyse. Mable Groomkirby hat Ähnliches über ihren Sohn zu berichten: "He's always been of a very logical turn of mind ever since he was born, but what with all this studying lately he seems to have got a different attitude altogether these last few years."¹⁰² Kirbys persönliche Entwicklung spiegelt die Entwicklung der Logik in der Geschichte der Philosophie wider: Logik gab es schon immer als Teildisziplin der Gesamtphilosophie. Mit dem logischen Positivismus ist jedoch die Situation insofern anders, als die Logik ihre Stelle einnehmen will. Der logische Positivismus hat auf Kirby eine ähnliche Wirkung wie auf die Philosophie als Ganzes: Die Logik scheint ihn zunehmend zu vereinnahmen, was im Folgenden erläutert werden soll.

Im einführenden 'character sketch' wird Kirby als "Dressed entirely in black"¹⁰³ beschrieben. Im Laufe des Stücks berichtet Barnes von einem Gespräch mit ihm: "He seemed to have a strong desire [...] to wear black clothes. He told me he'd had it for as long as he could remember [...]"¹⁰⁴ Von etwa 1945 bis 1955, das heißt unmittelbar vor der Uraufführung von *One Way Pendulum*, hatten viele Menschen in Saint-Germain-des-Prés ebenfalls permanent schwarz getragen. Ironischerweise 'verkleidet' hier Simpson einen logischen Positivisten als Existenzialisten. Diese 'Travestie' ist vermutlich eine satirische Anspielung

101 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 81.

102 Ebd., S. 86.

103 Ebd., S. 9.

104 Ebd., S. 81.

darauf, dass auch der logische Positivismus einen Weltanschauungsanspruch stellte und in gewisser Weise mit dem Existenzialismus konkurrierte.¹⁰⁵

Nach seinem Studium der 'logischen Analyse' meint Kirby jedoch für die permanent schwarze Kleidung einen "logical pretext"¹⁰⁶ zu brauchen. Seiner farblichen Vorliebe haftet etwas Emotionales und Irrationales an. In einem Denksystem, in dem *alles* logisch zu sein hat, kann sie keine Begründung sein und muss versteckt werden. Kirby entwickelt sich in seinen Bemühungen um einen logischen Vorwand zum Serienmörder: Auf diese Weise versterben permanent ihm bekannte Personen, für die er dann 'logisch gerechtfertigt' Trauer tragen kann. Er tötet seine Opfer als Abschluss eines grotesken Rituals:

JUDGE: What method has he been using?

PROS. COUNS.: He seems to have been using the same technique fairly consistently, m'lord. He tells his victim a joke, waits for him to laugh, and then strikes him with an iron bar.¹⁰⁷ [...]

DEF. COUN.: Would it be true to say that your son, Mrs. Groomkirby, went to considerable trouble over these jokes?

MRS. G.: He went to great trouble indeed, sir. He sat up to all hours thinking out jokes for them.¹⁰⁸

Es gibt einen tieferen Grund für diese Mordmethode: Simpson lässt Kirby die hyperbolische Redewendung 'to die laughing' wortwörtlich nehmen.¹⁰⁹

105 In Ionescos Werk gibt es zwei ganz in schwarz gekleidete Figuren. Zum einen den Professor aus *La Leçon*: "[...] il a [...] une calotte noire, il porte une longue blouse noire de maître d'école, pantalons et souliers noirs, [...] cravate noire" (Ionesco, "La Leçon", S. 47) Zum anderen den "neuen Mieter" aus *Le Nouveau Locataire*: "entre [...] le Monsieur, [...] petite moustache noire, tout de sombre vêtu: chapeau melon sur la tête, veston et pantalon noirs, gants, souliers vernis, pardessus sur le bras et une petite valise de cuir noir [...]" (Eugène Ionesco, "Le Nouveau Locataire", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 347f.)

Auf dem Hintergrund der Ergebnisse des dritten Teils dieser Arbeit kann man darüber spekulieren, ob diese ionescoschen Schöpfungen Simpson zu seiner von schwarzer Kleidung besessenen Figur inspiriert haben.

106 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 81.

107 Ebd., S. 79.

108 Ebd., S. 89.

109 Sie bedeutet "to laugh to the point of physical distress" (Webster).

Die Redewendung wird auch explizit an anderer Stelle (vom Defending Counsel) zur Bezeichnung dieses Sachverhalts verwendet:

Handlung entsteht hier aus der Anwendung eines bergsonschen 'Rezepts' für Komik: *"On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré."*¹¹⁰ (*Le Rire*)

Weil Kirby die Vorbereitung dieser Morde jedoch auf Dauer zu aufwändig ist, entwickelt er ein neues Projekt. Er besorgt sich 500 "speak-your-weight machines"¹¹¹, automatische Waagen, auf denen man sich nicht nur wiegen kann, sondern die auch in der Lage sind, das Gewicht anzusagen.¹¹² Kirby will ihre Möglichkeiten noch steigern, indem er ihnen den 'Halleluja-Chor' aus Händels *Messias* zu singen beibringt.¹¹³ Anschließend plant er, sie in die Arktis zu transportieren: "BARNES: He wanted them to act as sirens to lure people to the North Pole."¹¹⁴ Das ist ein Scherz, denn die Gesänge der Sirenen sind das genaue Gegenteil der blechernen Stimmen von Wiegemaschinen: betörend und geradezu überirdisch, um vorüberfahrende Seeleute unwiderstehlich anzulocken. Allerdings ist der Gesang der Waagen ebenso todbringend wie der der Sirenen¹¹⁵:

BARNES: [...] once these people were at the North Pole, if he could get enough of them together in the one place, he would have very little difficulty in persuading them all to jump at the same moment. [...] when

"He [Kirby Groomkirby] is [...] showing himself to be quite exceptionally considerate of others even to the extent of arranging, at considerable personal sacrifice of time and energy, for them to die laughing." (Ebd., S. 90.)

Im Deutschen würde diese 'Entautomatisierung' einer Redensart nicht funktionieren, weil das Deutsche zwischen 'vor Lachen sterben' und 'lachend sterben' differenziert.

110 Henri Bergson, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, S. 441f.

111 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 83.

112 "[...] the ordinary kind of weighing machines such as anyone going into an amusement arcade or into a chemist's shop might expect to find." (Ebd., S. 82.)

113 Händels *Messias* hat eine besondere Bedeutung für England: Er "erfreut sich seit seiner Erstaufführung in England 1743 bis auf den heutigen Tag einer ungebrochenen Beliebtheit. Der Halleluja-Chor [...] wurde der bei weitem bekannteste Chor der klassischen Musik. In England ist es Tradition, sich zu erheben, wenn er gesungen wird, wie es einst König George II tat." (Esther Eidinow et al. (ed.), "Händels Halleluja", in: *Zauber klassischer Musik*, CD-ROM, München, Rossipaul Medien, 1997.)

114 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 84.

115 Die drei jungfräulichen Sirenen lockten die Seeleute durch ihren Gesang an, um sie zu töten.

they landed again [...] he was hoping it might have the effect of tilting the earth's axis a little more to one side [...].

DEF. COUN. This would very likely bring about quite far-reaching climatic changes, would it not Sergeant? [...] This might well give rise to a new Ice Age so far as these islands¹¹⁶ are concerned? [...] Would it be true to say, Sergeant Barnes, that he was hoping in this way to provide himself with a self-perpetuating pretext for wearing black? [...] By ensuring that for an indefinite period deaths from various causes connected with the excessive cold would be many and frequent?¹¹⁷

Kirby kann jedoch nur das Anfangsstadium dieses sich über logische Kausalketten aufbauenden, monumentalen Projekts realisieren: den Gesangsunterricht für die Waagen.¹¹⁸ Dieser erweitert auf der literarischen Metaebene die Theorie Bergsons: Die Inversion seines 'Grundgesetzes des Lachens' - d.i. 'du vivant plaqué sur du mécanique'¹¹⁹ – erzeugt ebenfalls Komik.

In *Rhinocéros* ist die Logik auch die Philosophie anderer Figuren. In *One Way Pendulum* ist es ebenso. Als Beispiel kann der Richter angeführt werden, der über den Mörder Kirby im nachgebauten Old Bailey zu urteilen hat. Wie alle logischen Positivisten ist er ein Repräsentant des Logizismus, welchen man an "der stillschweigenden oder ausdrücklichen Bevorzugung der logischen gegenüber der psychologischen Betrachtungsart"¹²⁰ erkennen kann. Dementsprechend sieht er entlastende Umstände darin, dass Kirby seine Morde logisch begründen kann. Umgekehrt würden psychologische Argumente, wie sie von Mable Groomkirby zur Verteidigung ihres Sohnes angeführt werden, in 'unserer' Realität zählen. In seiner Urteilsbegründung sagt der Richter:

I am not greatly influenced by the reasons that have been put forward for your having this apparently irresistible craving - they seem to me to have very little bearing on the matter. It is becoming more and more an accepted feature of cases of this kind that in the cause of them the court is subjected

116 Gemeint sind 'the British Isles'.

117 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 85.

118 Mit diesem Projekt entspricht Kirby, abgesehen von der Logiker-Thematik, dem Klischee vom 'English eccentric'.

119 Eigentlich lautet es: "du mécanique plaqué sur du vivant".

120 Schischkoff, *Philosophisches Wörterbuch*, S. 440.

to a farrago¹²¹ of psychological poppycock¹²² in which every imaginable ailment in the nursery is prayed in aid. As for your desire to find a logical pretext, this is the one redeeming feature¹²³ I have been able to find in this case.¹²⁴

Camus' existenzialistisch-engagiertes¹²⁵ Stück *Les Justes* behandelt ebenfalls die mögliche Rechtfertigung von Mord. Die Antwort auf die Frage 'Darf ich einen anderen Menschen töten?' lautet dort: 'Ja, wenn es sein *muss* und du mit deinem eigenen Leben dafür bezahlst.' In *One Way Pendulum* scheint die ironische Antwort zu sein: 'Ja, sogar bis zu 44, wenn nur alles logisch ist.'

Zwar ist Kirby mitsamt seinem grotesken Ritual ein Mörder, wie er in einer Slapstickkomödie¹²⁶ vorkommen könnte. Das berührt jedoch nicht den satirischen Effekt von *One Way Pendulum*: Letztlich wird hier jemand, weil er die Logik zur Lebensphilosophie und zum höchsten Wert erhebt, zu einem unmoralischen und unmenschlichen Monster.

Ähnliches kommt in Ionescos *Rhinocéros* zum Ausdruck. In Kapitel 2.1 haben wir gesehen, wie der Logicien eine Grundrechenart, die Subtraktion, auf groteske Weise veranschaulicht: "LE LOGICIEN: J'enlève deux pattes à ces chats. Combien leur en restera-t-il à chacun?"¹²⁷ Das zeigt, wie auch Ionesco *mathematische Logik* (d.h. Logistik, die Denkmethode des logischen Positivismus) und Grausamkeit verknüpft sieht.

121 Mischmasch.

122 (dat. inf.) Unsinn.

123 Das aussöhnende Moment.

124 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 91.

125 Sartre und Camus werden in den Literaturgeschichten und -lexika gerne als die beiden Hauptvertreter des französischen atheistischen Existentialismus angeführt. An dieser Stelle muss jedoch einschränkend hinzugefügt werden, dass Camus sich massiv gegen diese Einordnung gewehrt hat, weil sich seine 'philosophie de l'absurde' in entscheidenden Punkten vom Existenzialismus unterschied. Dennoch gibt es in den späteren Werken von Camus, wie eben in *Les Justes*, auch eine Form des Engagements.

126 Die Stummfilmkomödie hat das absurde Theater entscheidend beeinflusst, wie schon Martin Esslin festgestellt hat (siehe dazu Esslin, *Das Theater des Absurden*, S. 257).

127 Ionesco, "Rhinocéros", S. 555f.

Die von Ionesco und Simpson dramatisch aufgenommene philosophische Problematik ist nicht nur nach wie vor aktuell, sondern sogar aktueller denn je: Existenzphilosophie ist aus der philosophischen Forschung so gut wie verschwunden. Auch die auf Heidegger zurückgehende moderne philosophische Hermeneutik verliert zunehmend an Einfluss. Die moderne Wissenschaftstheorie¹²⁸ (zusammen mit der analytischen Philosophie eine der maßgeblichen heutigen Erscheinungsformen des logischen Positivismus) wird dagegen immer mächtiger:

Seitens der Vertreter moderner Deutungen der klassischen Philosophie [...] wird die Wissenschaftstheorie in den Fakultäten scharf bekämpft, was aber wenig daran ändert, daß Wissenschaftstheoretiker unter den szientifischen Vorzeichen unseres Zeitalters ihre Zeit für gekommen halten.¹²⁹

128 Die Wissenschaftstheorie (engl. 'philosophy of science') ist bestimmt durch die "begriffliche Einkleidung von Aussagen, Prädikaten, logischen Operationen, Sätzen u.a. durch mathematische Symbole" und "der Einbeziehung höherer Bereiche der Logik". Ihre Teilgebiete sind die "formale klassische und intensionale Logik" und als spezielle Bereiche die "konstruktive, intuitionistische, epistemische, mehrwertige Logik, Modalitätenlogik, empirische Erfahrungslogik, Begriffs- und Theorienbildung, Axiomatisierung u.a.m." (Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, S. 789). Die strenge Wissenschaftstheorie gibt vor, "als Ersatz für Philosophie aufzutreten." (Ebd. S. 790.) Einer ihrer Hauptvertreter in Deutschland ist Wolfgang Stegmüller. (Siehe dazu: Id., *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie, Band I, Erklärung - Begründung - Kausalität*, Berlin/Heidelberg/New York, Springer-Verlag, ²1983.)

129 Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, S. 789.

Dritter Teil: Anleihen Simpsons bei Ionesco

In dieser Untersuchung geht es in erster Linie um die Frage, wie es zur Bezeichnung 'The English Ionesco' kam. Zum Teil sind dabei die in den Kapiteln 2.1 und 2.2 erläuterten 'typologischen' Affinitäten verantwortlich. In einem erheblichen Ausmaß liegt das aber auch daran, dass Ionesco Quelle für Simpson ist. In diesem abschließenden Teil, dem 'genetischen' Vergleich, wird deshalb auf einen Sachverhalt eingegangen werden, bei dem das Etikett 'The English Ionesco' am wenigsten schmeichelhaft für Simpson ist.

3.1 Analyse der Anleihen

3.1.1 *A Resounding Tinkle*

Einführend soll das erste Stück Simpsons untersucht werden, das in einer Ursprungsversion und in einer anschließend für die erste Aufführung gekürzten und geänderten Fassung¹ veröffentlicht worden ist.

La jeune fille à marier

In der gekürzten Fassung von *A Resounding Tinkle* (1957) bekommen die Paradocks Besuch von einem Verwandten, Uncle Ted (einer Nebenfigur). Middie und Bro Paraddock sind gerade mitten in einer Unterhaltung:

(UNCLE TED, *a young woman, elegantly dressed, enters quietly with the obvious intention of surprising BRO and MIDDIE who continue talking, unaware of her presence. She stands waiting for one of them to look up.*)

1 "[...] the better-known version of *A Resounding Tinkle*, the one-act performed in a double bill with *The Hole* in 1958, cut the script by more than half, removed all but the central characters (Bro, Middie, and Uncle Ted), and focused entirely on their newly acquired pet elephant now placed in their garden." (Zimmerman, "N.F. Simpson", S. 477.)

MIDDIE. (*She looks up, sees Uncle Ted and is momentarily speechless with astonishment.*) Uncle Ted! (*She rises*) Why, you've changed your sex! [...]
 (UNCLE TED *strikes an attitude which invites appraisal.* BRO *rises*)
 MIDDIE. You look lovely, doesn't he, Bro? [...]
 UNCLE TED. [...] (*She crosses to the fireplace, removes her gloves, looks in the mirror over the mantelpiece and pats her hair.*) [...] (*[she] put[s] her gloves and handbag on the coffee-table.*) [...] So I suppose you hadn't quite expected such a change? (*She sits on the sofa.*)
 MIDDIE. We shall get used to it.²

In der ersten, ungekürzten Fassung von *A Resounding Tinkle* ist es der Sohn Don³, "a smartly dressed woman in her twenties"⁴, der nach Hause kommt und seine Eltern mit einer Geschlechtsumwandlung überrascht.

Beide Male liegt eine für Simpson typische Substitutionsituation vor. Welche Ausgangssituation wird hier verfremdet? Denkbar wäre, dass ein Ehepaar Besuch von ihrer Tochter bekommt, die ihr Äußeres ziemlich radikal verändert hat. Sie ist etwa von einer Langhaarfrisur zu einer Kurzhaarfrisur gewechselt und hat zusätzlich einen neuen Kleidungsstil. Ein Indiz dafür wäre "a young woman, elegantly dressed". Statt "change one's looks" tritt hier dann "change one's sex". Dafür spricht auch das "striking an attitude which invites appraisal", Middies Reaktion ("You look lovely, doesn't he, Bro?") und das "looks in the mirror and pats her hair".

Alles in allem kann dann die Ausgangssituation folgendermaßen rekonstruiert werden:

(THEODORA⁵, *a young woman, elegantly dressed, enters quietly with the obvious intention of surprising BRO and MIDDIE who continue talking, unaware of her presence. She stands waiting for one of them to look up.*)
 MIDDIE: (*She looks up, sees Theodora and is momentarily speechless with astonishment.*) Theodora! (*She rises*) Why, you've changed your looks! [...]

2 Norman Frederick Simpson, "A Resounding Tinkle", [shortened and rearranged version,] in: Id., *The Hole and Other Plays and Sketches*, London, Faber and Faber, 1964, S. 17.

3 Don ist die Kurzform des männlichen Vornamens Donald.

4 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 61f.

5 Auf diesen Namen kommt man, wenn man die Kurzform Ted zu Theodore erweitert und dann davon die weibliche Form nimmt.

(THEODORA *strikes an attitude which invites appraisal. BRO rises.*)

You look lovely, doesn't she, Bro? [...]

THEODORA . [...] (*She crosses to the fireplace, removes her gloves, looks in the mirror over the mantelpiece and pats her hair.*) [...] (*[she] put[s] her gloves and handbag on the coffee-table.*) [...] So I suppose you hadn't quite expected such a change? (*She sits on the sofa.*)

Logischerweise kann in der Substitutionssituation gar nichts anderes als ein männlicher Vorname stehen (die Veränderung verläuft von vorher männlich zu nachher weiblich, wobei die Paradocks die junge Frau mit dem gewohnten Namen Ted ansprechen). Die ursprüngliche, ungekürzte Version würde dann mit Donna etc. 'funktionieren'.

Die Quelle für diese Substitution ist unübersehbar die "courte pièce" Ionescos, *La Jeune Fille à marier*, vier Jahre vor *A Resounding Tinkle* uraufgeführt (1953). Das Stück besteht aus einem karikierendem, klischeehaften Parkbankgespräch in einem "jardin public" zwischen einer Frau und einem Mann. Das Gespräch, das sich aus verfremdeten Allgemeinplätzen speist, kreist um die Tochter der Dame. Sie wird dem Mann am Schluss vorgestellt - angesichts des Titels vermutlich, um sie mit ihm zu 'verkuppeln':

LA DAME *regarde du côté de la coulisse*: Ah, tenez, voilà justement ma fille. Je vais vous la présenter.

La fille de la Dame entre. C'est un homme, d'une trentaine d'années, vigoureux, viril, fortes moustaches noires, costume gris.

LA FILLE-MONSIEUR: Bonjour, maman.

Sa voix est forte, très masculine. Il embrasse la Dame. [...]

LA DAME, *au Monsieur-Fille* : Va dire bonjour au monsieur.

LA FILLE-MONSIEUR, *après une révérence*: Bonjour, monsieur !

LE MONSIEUR: Bonjour, ma petite ! (*À la Dame:*) Elle est vraiment bien élevée. Quel âge a-t-elle?⁶

6 Eugène Ionesco, "La Jeune Fille à marier", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 259.

Bereits Ionesco bedient sich hier der Substitutionstechnik. Zum Schluss wird ebenfalls – deutlich markiert – das Geschlecht gewechselt. Die Reaktionen sind der Ausgangssituation (dem 'Verkuppeln') angemessen, die hier wie immer leichter als bei Simpson zu ermitteln ist. Deren 'Überbleibsel' sind das Vorstellungsritual mit "Va dire bonjour au monsieur./Bonjour, ma petite!/Bonjour, monsieur!" mit vorausgehendem Knicks ("la révérence"). Ionesco spielt mit den Zuschauererwartungen: Die Substitution erfolgt bewusst mit dem äußersten Gegenteil des Erwarteten. Die Regieanweisungen fordern einen sehr männlichen Darsteller. So muss der starke Schnurrbart schwarz sein, weil etwa ein blonder weniger stark als sekundäres Geschlechtsmerkmal hervorstechen würde. "Vigoureux" schließt jede Assoziation zum 'sexe faible' aus; die "voix forte" verweist einmal mehr auf den 'sexe fort'. Selbst die graue Farbe des Anzugs verstärkt die maskulinen Konnotationen. Ganz zu Beginn hatte die Regieanweisung das Äußere des Mannes vergleichbar in schwarz-weißen Farben beschrieben - im Kontrast zur bunten Aufmachung der Dame:

"Le Monsieur a une redingote, [...] une barbe blanche, une cravate noire."	"La Dame a un chapeau avec [...] des fleurs [...] et une jaquette violette."
--	--

Zusätzlich zur dadurch erzeugten maximalen Überraschung, wird so ausgeschlossen, dass der Zuschauer sich die Geschehnisse durch Androgynie erklären kann.

Simpson hat die Situation mit 'umgekehrtem Geschlecht' adaptiert. Der Figur der Tochter in *La Jeune Fille à marier* entspricht die Figur des Sohns Don bzw. Uncle Ted. Die Dreierkonstellation Mann/Frau/Kind (Don) bzw. Verwandter (Uncle Ted) wird aber übernommen.

Les chaises/Le Nouveau Locataire

A Resounding Tinkle enthält darüber hinaus Bezüge zu *Les chaises* (1951) und *Le Nouveau Locataire* (1953).

In der ersten Fassung von *A Resounding Tinkle* verwandelt sich Bro Paradock im Laufe der Handlung unvermittelt und plötzlich von einem Familienvater zu einem Vorstandsvorsitzenden und hält eine Konferenz ab. Diese abrupte Übergangslosigkeit kann daher rühren, dass Simpsons Theater auch in der Tradition der englischen Stand-up-Comedy steht. Entscheidend ist jedoch hier: Die Vorstandsmitglieder sind unsichtbar. Während ihrer Konferenz klopft es, und Mr. Paradock bittet seine Frau, an die Tür zu gehen:

Mr. Paradock [*to Middie Paradock*]. Tell them I'm in conference. [...]
Middie Paradock goes out. Bro Paradock sits down at the head of the table as though presiding at a directors' meeting of four, whose names around the table anti-clockwise from himself are Black, Green, White and Brown. Bro Paradock appears to be following a discussion which is passing back and forth across the table. Occasionally he intervenes to clarify a point, to invite a comment or to call someone to order. [...]

MR. PARADOCK. [...] Give me a hand to get this board meeting out of the way before they [gemeint sind ihre Besucher] come down, Middie.

MRS. PARADOCK. If I can find my shorthand.

Middie Paradock fetches a notebook and pencil, quickly tidies her hair as she passes a mirror, puts on stylishly elegant spectacles and sits down beside Bro Paradock. The mime continues for a few moments, and Bro Paradock then rises to close the meeting.

MR. PARADOCK. Gentlemen. [...] We have cleared a great deal of useful ground here this afternoon, and I think you will agree with me when I say . . .⁷

An dieser Stelle werden die Paradocks von ihren zurückkommenden Besuchern unterbrochen.

7 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 14f.

Vorlage für dieser Stelle ist die Konferenz bzw. die "réunion"⁸, die in Ionescos *Les chaises* (fünf Jahre früher entstanden) stattfindet, wo ebenfalls die geladenen Personen imaginiert werden. Auch hier tritt nur das gastgebende Ehepaar (ebenfalls die Protagonisten) - mit seinen pantomimischen kommunikativen Interaktionen und dem dominierenden Ehemann - auf der Bühne in Erscheinung. Darüber hinaus gibt es eine Übereinstimmung in einem Detail: Auch bei Ionesco macht die Ehefrau sich auf die Aufforderung ihres Gatten hin für die ersten ankommenden Gäste bereit, bittet um ein bisschen Zeit⁹ und bringt ihre Haare in Ordnung:

Les Chaises

LE VIEUX: Allons...

LA VIEILLE: Je suis toute dépeignée... attends un peu...
*Elle arrange ses cheveux, sa robe, tout en marchant boitilleusement, tire sur ses gros bas rouges.*¹⁰

A Resounding Tinkle

MR. PARADOCK. [...] Give me a hand to get this board meeting out of the way before they come down, Middie.

MRS. PARADOCK. If I can find my shorthand.
Middie Paraddock fetches a notebook and pencil, quickly tidies her hair as she passes a mirror, puts on stylishly elegant spectacles [...].

Simpsons Text enthält dabei ein Ionesco-Zitat: "to tidy one's hair" ist die Übersetzung von "s'arranger les cheveux".

Eine absurdistische Intention ist beim 'invisible board meeting' nicht erkennbar. Das liegt vermutlich daran, dass Simpson nur die Struktur von Ionesco übernommen hat, nicht die Essenz.

Die Unsichtbarkeitsthematik in Verbindung mit Stühlen taucht an anderer Stelle in *A Resounding Tinkle* nochmals auf: Bro Paraddock hebt mit seinen Besuchern,

8 Eugène Ionesco, "Les Chaises", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 149.

9 Bei Simpson nicht direkt, sondern auf der, im linguistischen Sinne, pragmatischen Ebene.

10 Ionesco, "Les Chaises", S. 150.

dem First und Second Comedian, imaginäre Stühle hoch, einmal einen schweren und einmal einen leichten Stuhl:

SECOND COMEDIAN. Let's see you lift an imaginary chair, Bro, by the back legs. [...]

Bro Paradock squats on his haunches, gets up and removes his jacket, squats again and adjusts his position before going through the motions of taking a grip on the back legs of a chair. His efforts to stand up with it are successful but strenuous. First Comedian picks up a chair which he places in Bro Paradock's outstretched hands. He holds this chair without effort.

MR. PARADOCK. That's extraordinary! I'd never have believed it.

SECOND COMEDIAN. You were letting your imagination run away with you.

MR. PARADOCK. I'd never have believed it. The one I imagined I was lifting was twice as heavy as this one.

FIRST COMEDIAN. You've just got a strong imagination.¹¹

In der Substitutionssituation werden wirkliche Stühle durch nur imaginierte ersetzt. Bei der zu Grunde liegenden Idee ist die Unsichtbarkeitsthematik in Verbindung mit Stühlen aus *Les chaises* mit Elementen aus *Le Nouveau Locataire* kombiniert worden: Die leicht surreale Pantomime zweier Figuren beim gemeinsamen Heben von schweren und leichten Möbelstücken (und unter anderem auch Stühlen) gibt es ähnlich schon so in letzterem Stück, das zwei Jahre vor *A Resounding Tinkle* publiziert worden ist. Dort heißt es in der Regieanweisung:

Les deux Déménageurs apparaissent en entier, portant, péniblement, un second vase vide, identique au premier¹², visiblement extrêmement léger; mais leur effort conjugué doit paraître très grand; en effet, ils trébuchent dans cet effort.¹³ [...]

Le Premier Déménageur entre par la gauche, portant un autre vase, difficilement, mais seul.

11 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 42.

12 "[...] le petit vase [...] doit avoir 30 cm de hauteur" (Ionesco, "Le Nouveau Locataire", S. 356.)

13 Ebd., S. 357.

*[...] à mesure que les objets apportés seront plus grands et sembleront plus lourds, les Déménageurs auront l'air de les porter avec plus de facilité [...].*¹⁴

Hier werden zwar reale Gegenstände getragen, aber die Relation 'schwerer/leichter Gegenstand => schwer/leicht zu hebender Gegenstand' unseres lebensweltlichen Wissens ist invertiert worden - dies ist auch ein bekannter Slapstick-Effekt.

Nach dem Heben der Stühle führen die Figuren in *A Resounding Tinkle* ein Kräfteressen durch. Der zweite Comedian hält dazu eine Waage, auf deren Waagschalen Bro und der First Comedian imaginäre Gewichte legen müssen:

MR. PARADOCK. *[looking at First Comedian]* Shall we start?

FIRST COMEDIAN. Right. Here goes.¹⁵

*Both pretend to be lifting massive weights, with which they stagger towards the scales held by Second Comedian.*¹⁶

Simpsons Regieanweisung ist eine Adaptation der Regieanweisung in *Le Nouveau Locataire*. Die Übereinstimmungen sind typografisch (das bedeutet in diesem Fall 'fett') hervorgehoben:

Le Nouveau Locataire

A Resounding Tinkle

Les deux Déménageurs apparaissent [...] portant, péniblement, un second vase vide [...], visiblement extrêmement léger;

mais leur effort conjugué doit paraître très grand; en effet, ils trébuchent dans cet effort).

Le Premier Déménageur entre par la gauche, portant un autre vase, difficilement, mais seul.

[...] à mesure que les objets apportés

Both pretend to be lifting massive weights, with which they stagger towards the scales held by Second Comedian. [...]

His efforts to stand up with it are successful but strenuous. [...]

First Comedian picks up a chair which

14 Eugène Ionesco, "Le Nouveau Locataire", S. 358.

15 Zur Redewendung "Here goes" siehe Oxford English Dictionary: "[...] used to announce that one is about to do sth exciting, risky, etc".

16 Simpson, A Resounding Tinkle, S. 43.

seront plus grands et sembleront plus lourds, les Déménageurs auront l'air de les porter avec plus de facilité. *he places in Bro Paradock's outstretched hands. He holds this chair **without effort.** [...]*

In beiden Passagen wird an einem Einrichtungsgegenstand zuerst schwer, dann leicht getragen. Dabei wird das Wort "effort" wiederholt verwendet.

La Leçon

In einer weiteren Interaktion mit den Comedians spielt Bro Paradock einen Computer und fragt sie dabei:

What does an electronic computer do? [...]

FIRST COMEDIAN: It's like the human brain except it's electronic. [...]

MR. PARADOCK: Why don't we do calculations [...]

For the laughs. Multiply. Subtract. Like an adding machine. [...]

Tell me to add a hundred and ninety-three to six hundred and thirty-eight. [...]¹⁷

Und er gibt selbst die Antwort: "Eight hundred and thirty-one!"¹⁸

17 Ebd., S. 34.

18 Ebd., S. 34.

Anschließend ist Mr. Paradocks Rede zunehmend von dem berühmten, außer Kontrolle geratenden Monolog Luckys in *Waiting for Godot* inspiriert, wie übrigens auch der Schluss von Ionescos *Voyages chez les morts*. Zum Vergleich (der hier nur angedeutet werden kann) sind die korrespondierenden Stellen der Monolog-Entwicklung auf gleicher Höhe eingetragen:

Simpson spielt hier sicherlich zum einen auf Norbert Wiener an, den Begründer der Kybernetik. Wiener versuchte aufzuzeigen, "daß das menschliche Gehirn

A Resounding Tinkle

"MR. PARADOCK. Eight hundred and thirty-one! [...]

FIRST COMEDIAN. *I want him plugged in somewhere.*

MR. PARADOCK. Three hundred and ninety-six thousand gallons of petrol at three farthings a gallon allowing two per cent wastage....

First Comedian [...] brings out a three-point plug attached to a length of flex. This pays itself out from Bro Paradock's pocket.

[...] Seventy-five thousand five hundred and ninety-four pounds fifteen shillings! [...] Five times the cube root of pie r squared! Give me a value for r. In centimeters. Furlongs. Cubits. Any damn thing. [...]

First Comedian fits plug into socket.

SECOND COMEDIAN. Switch it on. [...] *Bro Paradock twitches and becomes tense. [...] Suddenly words burst out in a rapid torrent.*

MR. PARADOCK.

Paraparaparallelogrammatical. [...] the square on the hypotenuse is worth two in the circle two in the circle two in the circle two in the circle two in the circle [...]

FIRST COMEDIAN. He's shorting!

SECOND COMEDIAN. The voltage wants fixing [...] *First Comedian hurries to wrench out the plug.*

MR. PARADOCK. Two in the circle two in the circle two in the circle two in the circle [*Plug comes out*] two in the circle [*more calmly and increasingly slowly*] at seven and six, and six and five, and five and four, and four and three, and three and two in the circle at six and five [...].

Bro Paradock unbends and mops his brow.

MR. PARADOCK. I thought I was never going to get back. Who unplugged me?

SECOND COMEDIAN. You were shorting." (Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 34f.)

Waiting for Godot

"POZZO [...] Think, pig! [...] Think! [...]

LUCKY Give the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaquaqu [...]

I resume in a word the dead loss per caput since the death of Bishop Berkeley being to the tune of one inch four ounce per caput approximately by and large more or less the the nearest decimal good measure round figures stark naked in the stockinged feet in Connemara [...]

Lucky pulls on the rope, staggers, shouts his text. All three throw themselves on Lucky who struggles and shouts his text. [...]

LUCKY [...] the tears, the stones so blue so calm alas alas on on the skull the skull the skull the skull [...] I resume the skull the skull [...]

[...] *mêlée, final vociferations*

LUCKY [...] tennis... the stones... so calm....

Cunard... unfinished...

POZZO His hat!

Vladimir seizes Lucky's hat.

Silence of Lucky. He falls. Silence. Panting of the victors.

ESTRAGON Avenged!"

(Samuel Beckett, *Warten auf Godot – En attendant Godot - Waiting for Godot*, Frankfurt, Suhrkamp, 1971, S. 110ff.).

nach dem binären System der elektronischen Rechenmaschinen angelegt"¹⁹ ist.²⁰ Die Stelle geht zum anderen auf zwei Passagen in *La Leçon* (sieben Jahre früher veröffentlicht) zurück. In der einen ist das Denken der Schülerin ebenfalls durch das einer Rechenmaschine substituiert worden: Die Schülerin führt mit derselben Schnelligkeit, Leichtigkeit und Korrektheit riesige Multiplikationen durch:

LE PROFESSEUR : [...] combien font [...] trois milliards sept cent cinquante-cinq millions neuf cent quatre-vingt-dix-huit mille deux cent cinquante et un, multiplié par cinq milliards cent soixante-deux millions trois cent trois mille cinq cent huit?

L'ÉLÈVE, *très vite*: Ça fait dix-neuf quintillions trois cent quatre-vingt-dix quadrillions deux trillions huit cent soixante-quatre mille cinq cent huit ...²¹

In der anderen Passage wird wie in *A Resounding Tinkle* addiert:

PROFESSEUR : Bon. Arithmétisons donc un peu.

L'ÉLÈVE : Oui, très volontiers, monsieur.

LE PROFESSEUR : Cela ne vous ennuerait pas de me dire. . .

L'ÉLÈVE : Du tout, monsieur, allez-y.

LE PROFESSEUR : Combien font un et un?

L'ÉLÈVE : Un et un font deux.²²

Simpson scheint hier die 'neologistische'²³ Aufforderung "Arithmétisons donc un peu" mit "Why don't we do calculations?" übersetzt zu haben.

Die Reaktion des Professeur auf die richtige Antwort sieht folgendermaßen aus:

19 Schischkoff, Philosophisches Wörterbuch, S. 410. Siehe dazu auch Norbert Wiener, *Cybernetics : or control and communication in the animal and the machine*, Cambridge, Mass. : M.I.T. Pr., 1969.

20 Natürlich wird damit von Simpson auch hier wieder das bergsonsche Grundgesetz der Komik, "du mécanique plaquée sur du vivant", umgesetzt. Bergson wird auch im weiteren Verlauf des Dialogs diesbezüglich namentlich erwähnt. (Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 34.)

21 Ionesco, "La Leçon", S. 57f.

22 Ebd., S. 51f.

23 Das Verb 'arithmétiser' gibt es nicht.

LE PROFESSEUR, *émerveillé par le savoir de l'Élève* : Oh, mais c'est très bien. Vous me paraissez très avancée dans vos études. Vous aurez facilement votre doctorat total, mademoiselle.²⁴

Eine sensationelle Rechenleistung ist durch ihr Gegenteil, die einfachst mögliche, ersetzt worden.

In der späteren Fassung von *A Resounding Tinkle* kommt in einem vermutlich davon inspirierten Dialog zwischen Middie und Bro eine ähnliche Substitution vor: Hier geht es nicht um '1 + 1', sondern ums '1 x 1':

BRO: I was just reading in the paper here - apparently what they said at the elementary school is true about four going into twenty five times.

MIDDIE: I should want to see it first.

BRO: It's no good just dismissing it as textbook talk, Middie. It wouldn't be in the paper unless there was something in it.²⁵

Auch hier wird eine ganz banale Rechnung als spektakulär empfunden.

Denkbar ist beispielsweise folgende Ausgangssituation: Bro hat im Pub ein Gerücht gehört, dass für 1969 eine Mondlandung geplant ist. Er liest darüber jetzt auch in seiner Zeitung. Middie sagt daraufhin, dass sie sehr skeptisch ist: 'Das muss ich erst sehen, bevor ich es glaube.' Bro entgegnet, dass es nichts nützt, es als Geschwätz von Betrunkenen abzutun. Es wird wohl schon etwas dran sein, wenn es in der Zeitung steht.

L'Impromptu de l'Alma

Am Ende von *A Resounding Tinkle* betritt eine Reihe von Theaterkritikern die Bühne. In einem Beiseitesprechen einer Autorenfigur wird einer der Kritiker als ignorant dargestellt:

24 Ionesco, "La Leçon", S. 51f.

25 Simpson, "A Resounding Tinkle", [shortened], S. 31.

It was Mustard Short as you know who last year - or was it earlier than that, in some previous incarnation perhaps? - who drew attention to some faults of structure in *Tristram Shandy*.²⁶

Gemeint ist sicherlich Sternes Erzähltechnik der Abschweifung ('digression'). Anschließend persifliert Simpson, wie Kritiker aus Profilierungssucht lieber einen Verriss als eine gute Kritik eines neuen Theaterstücks schreiben. Sie rufen aus:

MUSTARD. I condemn! [...]

MISS SALT. I wish to go on record as having writhed.

MUSTARD. I wish to go on record as having squirmed.

MRS. VINEGAR. I wish to go on record as having suffered agony. [...]

ALL [*loudly and in unison*] I wish to go on record! I wish to go on record! I wish to go on record!²⁷

Dann beginnen die Kritiker genau das Stück zu diskutieren, welches der Zuschauer bislang gesehen hat, *A Resounding Tinkle*. Vielleicht hat diese Idee damit zu tun, dass Simpson die Comedy bei einem Theaterwettbewerb einreichte und sie ebenfalls von einer Jury (zusammengesetzt aus Kenneth Tynan, Alec Guinness, Peter Ustinov u.a.) bewertet werden sollte:

CHAIRMAN. We'll start at once with a discussion of the performance we have all been watching for the last hour or so, and we'll begin by deciding if we can what it is we have been present at, before going on to a consideration of its merits.²⁸

So diskutieren die Kritiker haarspalterisch darüber, was die richtige Bezeichnung wäre für ein derartig experimentelles Stück, das so viele dramatische Elemente vermische. Die 'Mischmasch'-Gerichte 'Hotchpotch' ("A

26 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 66.

27 Ebd., S. 69.

28 Ebd., S. 69.

Es handelt sich bei der Runde auch um eine Parodie der BBC-Sendereihe Critics' Forum, eines 'arts programme', das seit den 1950er-Jahren auf BBC Radio 3 lief und ebenfalls einen 'Chairman' aufwies.

dish containing a mixture of many ingredients"²⁹), 'theatrical haggis' (das schottische Nationalgericht) und 'gallimaufry'³⁰ ("A dish made by hashing up odds and ends of food"³¹) werden zur Diskussion gestellt. Die Namen der Theaterkritiker sind selbst kulinarisch, nämlich die von Basisgewürzen: [Miss] Salt, [Denzil] Pepper, Mustard [Short] und [Mrs.] Vinegar. Folgende Deutung liegt nahe: Die Kritiker sind notwendige, würzende Zutaten des Gesamtphänomens 'Theater', aber nicht die Hauptsache, als die sie sich selbst fälschlicherweise sehen. Das Stück sollte im Mittelpunkt stehen, was dadurch deutlich wird, dass es von den Theaterkritikern mit Haupt-Speisen verglichen wird.

Die Figuren kommen anschließend vom Stück komplett ab, indem sie, eitel und ignorant zugleich, mit gelehrten Zitaten und ihrem literarischen Fachwissen brillieren wollen. Ihre Fachsprache wird durch Übertreibung ad absurdum geführt und ihre Gelehrsamkeit damit verspottet: "Mustard: It [the play] is, basically, a parody of a skit on satire that he [the author]'s burlesquing [...]"³² Da *parody*, *skit* und *burlesque* Synonyme sind, läuft das hinaus auf den Satz: "The play is a parody of a parody on satire that the author's parodying."

Auch die zeitgenössische 'normative' Literaturtheorie wenden sie auf das Stück an. Die 1950er Jahre waren eine Hoch-Zeit für Brecht. Die Kritiker nennen explizit den Verfremdungseffekt (das zentrale Verfahren des epischen Theaters Brechts), weil er im Stück durch eine unmittelbar vorausgegangene Zuschaueransprache der Autorenfigur erzeugt wurde:

CHAIRMAN: Did anyone else, I wonder, feel - as I certainly did - that the barrier between audience and actors was being quite deliberately dismantled? Mrs. Vinegar?

MRS. VINEGAR: It's been done before. And done better.

MUSTARD: You mean the Verfremdungseffekt. The alienation effect.

29 Oxford English Dictionary.

30 Simpson, A Resounding Tinkle, S. 67.

31 Oxford English Dictionary.

32 Simpson, A Resounding Tinkle, S. 71.

MISS SALT: It's Brecht, of course - though with a very different aim from that of Brecht. [...]
It's the Brechtian technique carried on *beyond* Brecht. Isn't that it?³³

Die illusionsdurchbrechende Zuschaueransprache ist eines der bevorzugten brechtschen Mittel. Bert Brecht definiert den V-Effekt in seinen *Schriften zum Theater* 1957 so:

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen
...³⁴

Tatsächlich kann man sagen, dass diese Technik vom gesamten absurden Theater mit anderen Zielen ("carried on *beyond* Brecht") übernommen worden ist. Aber schon Brecht, der nicht der Erfinder des Verfremdungseffekts ist ("It's been done before"), hat ihn mit anderen Zielen als seine Vorgänger angewandt (insbesondere zur Erziehung zu marxistisch-politischer Aktivität). Bei Simpson wird der Verfremdungseffekt vor allem durch seine Haupttechnik, die Substitution, erzeugt. Auf sie passt Brechts Definition: Der Ausgangssituation, beispielsweise dem Hobby des Modellbaus, wird "das Selbstverständliche, Bekannte" genommen und über die Substitutionssituation "Staunen und Neugierde" beim Zuschauer erzeugt.

Ionesco hat aus der Begegnung von ignoranten, profilierungssüchtigen Literaturkritikern, die auf der Bühne über sein eigenes Œuvre diskutieren und dabei Brecht anführen, zwei Jahre früher als Simpson (1955) eine Literatursatire über Kritiker verfasst: *L'Impromptu de l'Alma*.

Die Kritiker heißen bei Ionesco gleich, unterscheiden sich formal in der Nummer (Bartholoméus I, II und III) und sind mehr oder weniger austauschbar.

33 Ebd., S. 51f.

34 François Bondy/Lew Kopelew et. al. (edd.): *Harenberg Lexikon der Weltliteratur*, Harenberg, Dortmund, 1995, S. 2972.

Sie diskutieren hier mit dem Autor, der Ionesco heißt. Dagegen hält bei Simpson der Autor nur eine Einleitungsrede, er ist eindeutig nur eine 'anonyme' Autorenfigur und tritt nicht mit den Kritikern in Interaktion.

Schon der Titel *L'Impromptu de l'Alma* spielt auf Molières *L'Impromptu de Versailles* an.³⁵ Darin trat Molière ebenfalls als Figur gegen die Kritiker seiner Werke auf. Er sagt in diesem Stück über sie:

MOLIÈRE: [...] laissons les faire tant qu'ils voudront, toutes leurs entreprises ne doivent point m'inquieter. Ils critiquent mes Pièces, tant mieux; et Dieu me garde d'en faire jamais qui leur plaise! Ce seroit une mauvaise affaire pour moy.³⁶

Molière ist damit für diese besondere Form von Theater im Theater für Ionesco Vorlage - und vermittelt und verwandelt auch für Simpson. Eugène Ionescos 'docteurs en théâtrologie' erinnern im Übrigen an die molièreschen Doktoren, beispielsweise aus *Amour Médecin*, besonders in Hinsicht auf ihrer Pedanterie und den Glauben an die eigene Unfehlbarkeit.

Dass Ionesco wie bei Molière als Figur vorkommt, verweist auf einen grundlegenden Unterschied im Œuvre der beiden hier untersuchten Dramatiker: Während Ionescos spätere Werke zunehmend autobiografische Züge aufweisen, erfährt man bei Simpson niemals etwas zur Privatperson durch seine Theaterstücke; sie sind diesbezüglich gewissermaßen neutral.

Ähnlich wie bei Simpson als ignorant, werden die Kritiker hier als 'ânes savants' verspottet:

BARTHOLOMÉUS I, BARTHOLOMÉUS II et BARTHOLOMÉUS III,
IONESCO, *ensemble*: Hi! haan! Hi! haan! hi! haan!
[...] BARTHOLOMÉUS I, BARTHOLOMÉUS II et BARTHOLOMÉUS
III *se sont coiffés aussi de bonnets d'âne. [...] les quatre personnages sur*

35 Giraudoux hatte überdies bereits 1937 in Anspielung auf Molière ein *Impromptu de Paris* geschrieben. (Jean Giraudoux, "L'Impromptu de Paris", in: Id., *Théâtre*, Band 2, Paris, Grasset, 1971.)

36 Eugène Ionesco, "L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 375.

scène continuent de braire [schreien wie ein Esel] et de gambader [Sprünge machen] [...].³⁷

Dass sie Eselskappen³⁸ tragen, kennzeichnet diese Kritiker als die schlechtesten ihrer (Berufs-) Klasse. Sobald Ionesco, wie vor dieser Passage geschehen, auf sie hört, macht er sich selbst zum Esel. Die Kritiker sehen sich bei Eugène Ionesco ebenfalls als die Hauptsache:

BARTHOLOMÉUS I: L'œuvre ne compte pas. [...]

BARTHOLOMÉUS I: Car l'œuvre en elle-même...

BARTHOLOMÉUS II: Cela n'existe pas...

BARTHOLOMÉUS I: Elle est dans ce qu'on en pense...

BARTHOLOMÉUS II: Dans ce qu'on en dit...

BARTHOLOMÉUS I: Dans l'interprétation qu'on veut bien lui donner...³⁹

Von den Bartholoméus' wird die 'rezeptionsästhetische'⁴⁰ Einsicht, dass erst der Leser das Werk 'schafft', zum Zweck der Selbstverherrlichung absichtlich fehlinterpretiert.

N.F. Simpson verweist sie implizit zwei Jahre später mit seiner Bezeichnung als 'würzende Zutaten' wieder auf die ihnen angemessenen Plätze. Eugène Ionesco tut dies explizit, in einer ironisch gebrochenen Schlussrede seiner Figur über die Aufgabe des Kritikers.

Die 'Kritiker-Kritik' ist bei Ionesco wesentlich akademischer, ja literaturwissenschaftlich, während sie bei Simpson hauptsächlich auf die journalistische Literaturkritik abzielt.⁴¹ Auch das hat wahrscheinlich mit dem im Feuilleton des 'Observer' ausgelobten Theaterwettbewerb zu tun, für den *A Resounding Tinkle* ursprünglich geschrieben worden ist.

37 Ebd., S. 459.

38 Der "bonnet d'âne" war eine Mütze, die schlechte Schüler zur Strafe tragen mussten.

39 Ionesco, "L'Impromptu de l'Alma", S. 443.

40 Genau genommen steht diese These schon schon im Zentrum von Sartres *Qu'est-ce que la littérature*.

Eugène Ionesco hat hinsichtlich der akademisch literaturwissenschaftlichen Kritik zu *L'Impromptu de l'Alma* ironisch angemerkt: "J'y mets en scène [...] Barthes, Dort, etc. En grande partie cette pièce est un montage de citations et de compilations de leurs savantes études [...]."42 Sie heißen also vermutlich auch deshalb Bartholoméus, weil der Name Barthes wie eine Kurzform von Bartholoméus aussieht. Gleichzeitig spielt ihr Name auf Bertolt bzw. eigentlich Berthold an, den Vornamen Brechts. Dessen Theorien propagieren die Kritiker in *L'Impromptu de l'Alma* wie in *A Resounding Tinkle*. Brecht war Ionescos' "Erzfeind"⁴³. Bartholoméus I kommt direkt auf Brecht zu sprechen: "Ouvrez le traité du grand docteur Bertholus."⁴⁴ Dadurch dass Brechts Vorname latinisiert wird, erhält er einen mittelalterlichen, scholastischen Klang – und die Scholastik steht für engstirnige, dogmatische Schulweisheit.

Die Verehrung für Brecht nahm in den 1950er-Jahren bei der literaturtheoretischen Linken (z.B. Barthes und Dort) quasi religiöse Züge an, was durch das lyrische Bekenntnis von Bartholoméus II (einen eingängigen Zehnsilbler mit einer mittigen Zäsur) persifliert wird: "BARTHOLOMÉUS II: Brecht est mon seul Dieu. Je suis son prophète!"⁴⁵ Bartholomäus war auch ein Jünger Jesu. Die Verehrung dieses 'Brecht-Jüngers' ist, trotz vorhandener Alternativen, exklusiv, wie beim Gott der Bibel⁴⁶. Bartholoméus II fühlt sich berufen, die brechtsche 'Wahrheit' zu verkünden.

In seinem satirischen Kampf gegen das brechtsche Theater behandelt auch Ionesco den V-Effekt, auf Französisch 'l'effet de distanciation'. Dieser besteht

41 Da das Englische bzw. das Französische anders als das Deutsche sprachlich diesen Unterschied nicht macht, könnte man sagen, dass es in beiden Fällen um eine Satire von 'literary criticism' bzw. von 'critique littéraire' geht.

42 Jacquart, *Théâtre complet*, S. 1614.

43 Esslin, *Das Theater des Absurden*, S. 133.

44 Ionesco, "L'Impromptu de l'Alma", S. 451.

45 Ebd., S. 453.

46 Vergleiche dazu biblische Stellen wie das Markusevangelium 12:32: "Er allein ist der Herr, und es gibt keinen anderen außer ihm [...]" (oder das Buch Exodus 34:14: "Du darfst dich nicht vor einem anderen Gott niederwerfen [...]"). (Martin Luther, *Die Bibel*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, Biblia Druck, 1987.)

nicht nur in der Distanzierung des Zuschauers vom Stück, sondern auch in der des Schauspielers von seiner Figur (und zwar durch Kommentare und Kritik). Indem in *L'Impromptu de l'Alma* 'distanciation' wörtlich genommen wird, macht sich Ionesco über den V-Effekt lustig. Die 'doctores' fordern von Ionesco (der Autorfigur), dass er den V-Effekt als Schauspieler berücksichtige:

BARTHOLOMÉUS I, à Ionesco : Mais faites attention [...] jouez cette scène selon les principes de la distanciation. [...]

IONESCO [...] : Comment faire ?

BARTHOLOMÉUS II : Ne vous identifiez pas à vous-même. [...]

Distancez-vous. [...]

BARTHOLOMÉUS I, à Ionesco : Avancez vers la porte...

Ionesco ne dit plus rien. Il avance vers la porte comme un somnambule.

BARTHOLOMÉUS III, à Bartholoméus I: Pas comme cela!

BARTHOLOMÉUS I, à Ionesco : Avancez d'un pas...

BARTHOLOMÉUS II, à Ionesco: Mais en reculant de deux!...

BARTHOLOMÉUS I: Un pas en avant!

Ionesco s'exécute.

BARTHOLOMÉUS II : Deux pas en arrière !

Ionesco s'exécute. [...]

BARTHOLOMÉUS I: Un pas en avant!

BARTHOLOMÉUS II : Deux pas en arrière !

BARTHOLOMÉUS III: C'est ça.

Ionesco, à ce jeu, va dans la direction opposée.

BARTHOLOMÉUS I: C'est ça.

BARTHOLOMÉUS III : C'est ça... Il s'est distancié! Il s'est distancié!

Ionesco doit arriver au fond, à la direction opposée à la porte. [...]

Ionesco gambade sur place et brait : Hi... haan... hi... haan... hi... haan...⁴⁷

Zu Grunde liegt die elementare Aktion des Schauspielers: 'X geht die Tür öffnen'. Ionesco bewegt sich jedoch auf eine Weise, in der er sich von der Tür entfernt: der absichtlich falsch verstandene 'effet de distanciation'. Die Passage scheint zudem eine verspottende In-Szene-Setzung der Erläuterungen Bernard Dorts zu Brecht zu sein (siehe dazu das Ionesco-Zitat oben: "J'y mets en scène [...]."):

En fait, le personnage brechtien [...] se compose de comportements contradictoires entre eux. Il est fait d'une succession d'actions [...] décalées les unes par rapport aux autres.⁴⁸

(Bernard Dort in *Lecture de Brecht*)

Im übertragenen Sinn könnte man das so lesen: Der von Brecht durch das Mittel des Theaters angestrebte sozialistische *Fortschritt* bringt in Wirklichkeit einen *Rückschritt*, und zwar in die Unmenschlichkeit (hier könnte man das Lehrstück *Die Maßnahme*⁴⁹ anführen). Während Simpson den V-Effekt im selben Stück ohne die brechtschen Zielsetzungen vorführt (z.B. durch den Elefanten im Vorgarten), führt ihn Ionesco hier unernst vor. "C'est une mauvaise affaire pour Ionesco": Macht Ionesco, von den Doktoren hypnotisiert (er ist wie ein stummer Schlafwandler), was ihnen gefällt, wird er schließlich selbst zu einem 'âne savant' (s.o.) und verliert seine Menschlichkeit.

La Cantatrice Chauve

A Resounding Tinkle (1957) enthält insbesondere auch Spuren des Stücks, mit dem Ionesco seinen Durchbruch geschafft hat, *La Cantatrice Chauve* (1950).

Im zweiten Akt spielen die Figuren eine Art 'word-game'⁵⁰. Bro Paradock trägt dazu folgenden Endlossatz bei:

MR. PARADOCK. I could give you some adjectival clauses that would scorch the seat off your pants to listen to them: [*loudly*] This is the soldier that loved the wife *that*⁵¹ poisoned the hangman *that* hanged the murderer

47 Ionesco, "L'Impromptu de l'Alma", S. 458.

48 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, "Points", 1960, p. 195.

49 Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972.

50 Es scheint sich auch hier um eine Substitution zu handeln: Die Figuren spielen in der Ausgangssituation vermutlich ein 'word-game'. In der Substitutionssituation werden die zu findenden Worte durch zu findende Beispiele für "grammatikalische Kategorien" ersetzt (siehe dazu Paul Goetsch, *Bauformen des modernen englischen und amerikanischen Dramas*, Darmstadt, Wiss. Buchges., 1992, S. 47).

51 Meine Hervorhebungen S. R.

that shot the assassin *that* stabbed the king *that* won the war *that* killed the soldier *that* loved the wife *that* poisoned the hangman *that* hanged the murderer *that* shot the assassin *that* stabbed the king *that* won the war *that* killed the soldier *that* loved the wife *that* . . .

MRS. PARADOCK. For goodness' sake pull yourself together! It's in bad taste. Can't you forget you're an undertaker once in a while?⁵²

Die Pointe ist hier die Geschäftstüchtigkeit des Bestattungsunternehmers Bro Paraddock.

Die Idee eines Endlossatzes, bestehend aus 'wuchernden' Relativsätzen⁵³ - die als solche angekündigt werden ("adjectival clauses")⁵⁴ - sowie einer finalen Pointe, hat Simpson von Ionescos *La Cantatrice Chauve* übernommen. Dort erzählt der Feuerwehrmann die berühmte Anekdote⁵⁵ "*Le Rhume*". Ich werde sie fast in ganzer Länge zitieren, um nicht nur den qualitativen, sondern auch den quantitativen Unterschied in der Kreativität zwischen Vorbild und 'Imitator' vor Augen zu führen:

LE POMPIER : *Le Rhume*. « Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain *dont*⁵⁶ un oncle maternel avait un beau-frère *dont* le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène *dont* le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille *dont* il s'était épris et *avec laquelle* il eut un fils *qui* se maria avec une pharmacienne intrépide *qui* n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la marine britannique et *dont* le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol et *qui* était, peut-être, une des petites-filles d'un ingénieur, mort jeune, petit-fils lui-même d'un propriétaire de vignes *dont* on tirait un vin médiocre, mais *qui* avait un petit-cousin, casanier, adjudant, *dont* le fils avait épousé une bien jolie jeune femme, divorcée, *dont* le premier mari était le fils d'un sincère patriote *qui* avait su élever dans le désir de faire fortune une de ses filles *qui* put se marier avec un chasseur *qui* avait connu Rothschild et *dont* le frère, après avoir changé plusieurs fois de métier, se maria et eut une fille *dont* le bisaïeul, chétif, portait des lunettes *que* lui avait données un sien cousin, beau-frère d'un Portugais, fils naturel d'un

52 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 63.

53 Allerdings ohne Variation bei den Relativpronomen (bei Ionesco "dont" und "qui").

54 Ein Synonym für den geläufigeren Ausdruck 'relative clause'.

55 Als solche kündigt er sie vorher an (S. 31).

56 Meine Hervorhebungen S. R.

meunier, pas trop pauvre, *dont* le frère de lait avait pris pour femme la fille d'un ancien médecin de campagne, lui-même frère de lait du fils d'un laitier [...]

Im letzten Relativsatz wird der Nonsens-Aspekt der Anekdote pointiert, die die Parodie einer Familiengeschichte ist: Der Beruf des "laitier" steht lediglich als 'Echo' der Form, das heißt der "lait" enthaltenden, unmittelbar vorausgehenden Verwandtschaftsbezeichnungen. Der 'historische' Zusammenhang wird durch den sprachlichen ersetzt. Der Feuerwehrhauptmann fährt wie folgt fort:

[...] lui-même frère de lait du fils d'un laitier [...] lui-même fils naturel d'un autre médecin de campagne, marié trois fois de suite, *dont* la troisième femme... [...] était la fille de la meilleure sage-femme de la région et *qui*, veuve de bonne heure [...] s'était remarié avec un vitrier, plein d'entrain, *qui* avait fait, à la fille d'un chef de gare, un enfant *qui* avait su faire son chemin dans la vie [...] Et avait épousé une marchande de neuf-saisons [...]

Rein *formal* bedingt ist ebenfalls die Entwicklung von "en-train", über das 'chemin de fer' evozierende "gare", zu "chemin dans la vie". Was die "marchande de neuf-saisons" betrifft, gibt es eigentlich nur eine 'marchande de quatre-saisons' (d.i. eine Obst- und Gemüsehändlerin), so wie das Jahr nur vier Jahreszeiten hat. Jedoch sind die "neuf saisons" völlig im Einklang mit der englischen Wanduhr von *La Cantatrice Chauve*, die "dix-sept coups anglais"⁵⁷ schlägt.

Nun noch der Schluss der Anekdote: Er enthält die genretypische, finale Pointe, hier jedoch in Form einer Anti-Pointe, die im 'allerletzten Moment' den vorangestellten Titel "*Le Rhume*" ('pseudo'-)rechtfertigt:

Et avait épousé une marchande de neuf-saisons [...] *dont* le père avait un frère, maire d'une petite ville, *qui* avait pris pour femme une institutrice blonde *dont* le cousin, pêcheur à la ligne [...] avait pris pour femme une autre institutrice blonde, nommée elle aussi Marie, *dont* le frère s'était marié à une autre Marie, toujours institutrice blonde [...] et *dont* le père avait été élevé au Canada par une vieille femme *qui* était la nièce d'un curé

57 Ionesco, "La Cantatrice Chauve", S. 9.

dont la grand-mère attrapait, parfois, en hiver, comme tout le monde, un rhume. »⁵⁸

Nach eigener Aussage hat Ionesco ein Assimil-Englischlehrbuch (*L'Anglais sans peine*) zu *La Cantatrice Chauve* inspiriert.⁵⁹ Das Zitat könnte ein Beispiel hierfür sein. In Sprachlehrbüchern gibt es Lückentexte. Wenn beispielsweise die Relativsätze geübt werden sollen, geht es seitenlang nur um Relativsätze. Nachdem man alle Lücken gefüllt hat, sieht der Text prinzipiell genauso aus wie die Anekdote *Le Rhume*.

Was die These der 'genetischen' Zusammengehörigkeit der beiden Endlos-Relativsätze stützt, ist, dass eine andere Figur 'ionescosche' Onomatopöien zum 'word-game' beisteuert: "farmyard imitations"⁶⁰. In *L'avenir est dans les œufs* (1951) machte Roberte bereits ein Huhn nach ("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!"⁶¹), Jacques ein Pferd ("Haan! haan! haan!...."⁶²), Jacques und Roberte zusammen eine Katze ("Ron... rron... rron... rron..."⁶³) und in *L'Impromptu de l'Alma* 'Ionesco', wie erwähnt, einen Esel (Hi! haan! Hi! haan! hi! haan!).

In geringem Maße spielt bei Simpson auch Beckett eine Rolle: Das Tötungsmotiv und den Trick mit dem Schluss, der den Satz zirkulär, nicht wie bei Ionesco linear 'unendlich' macht, scheint Simpson von *Waiting for Godot* (1953) übernommen zu haben. Darin kommt folgender (gesungene) Satz vor,

58 Ebd., S. 34f.

Auch kommt bei beiden eine Ehefrau ("the wife"/"la troisième femme") und ein Soldat vor ("the soldier", "un adjudant").

59 Eugène Ionesco "La tragédie du langage – comment un manuel pour apprendre l'anglais est devenu ma première pièce", *Spectacles*, Nr. 2, Paris, 1958, S. 3-5. Siehe dazu auch Lutembi, "Les Sources de la Cantatrice Chauve", *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Dossier 8-9, 1953, S. 87-89.

60 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 63.

61 Ionesco, "Amédée", S. 131.

62 Ebd., S. 109.

63 Ebd., S. 119.

der seinerseits von einem ursprünglich deutschen, studentischen Trinklied ('Ein Hund kam in die Küche') beeinflusst ist⁶⁴:

VLADIMIR

A dog came in the kitchen
And stole a crust of bread.
Then cook up with a ladle
And beat him till he was dead.
Then all the dogs came running
And dug the dog a tomb-
[...]
And wrote upon the tombstone
For the eyes of dogs to come:
A dog came in the kitchen
And stole a crust of bread.
Then cook up with a ladle
And beat him till he was dead.
Then all the dogs came running
And dug the dog a tomb-
[...].⁶⁵

Auch der Schluss von *A Resounding Tinkle* stimmt im Kern mit dem von *La Cantatrice Chauve* überein. In der letzten Szene von *La Cantatrice Chauve* sprechen Figuren die Fremdsprache Englisch, was kursiv gesetzt ist:

MME MARTIN: Quels sont les sept jours de la semaine?

M. SMITH: *Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday.*

M. MARTIN: *Edward is a clerk⁶⁶, his sister Nancy is a typist, and his brother William a shop-assistant.⁶⁷*

Erneut schimmert hier das Assimil-Lehrbuch durch.

64 Anonym, Titel der Seite: *'Wham, bam! Thank you, Sam!'*, 8/2001, Datum der Auffindung: 19.3.2002. URL: <www.geocities.com/kamikaze_contralto/Godot/text_files/Didi_Gogo.html#Circularity>.

65 Beckett, *Waiting for Godot*, S. 142f.

66 Sic.

67 Ionesco, "La Cantatrice Chauve", S. 39.

In *A Resounding Tinkle* sprechen Figuren, kurz bevor der Vorhang fällt, umgekehrt die Fremdsprache Französisch, ebenfalls kursiv gesetzt:

AUTHOR: Well. What a waste of talent it's all been! What a waste!

MAN IN BOWLER HAT [...] *Pas devant les auditeurs!*

AUTHOR: *Les auditeurs*. I must say they've all for the most part taken insult after insult in a splendid spirit.⁶⁸

Der Vorhang fällt bei beiden Stücken über einem zirkulären Schluss:

La Cantatrice Chauve

A Resounding Tinkle

*De nouveau, lumière. M. et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement.*⁶⁹

*the lights come up in the living-room, revealing Bro Paraddock sitting with a newspaper before him [...] the scene is exactly the same as in Act One, Scene 1.*⁷⁰

Das Licht geht in beiden Stücken aus und wieder an, und der Zuschauer sieht dann sitzende Figuren. Diese sprechen anschließend denselben Dialog wie in der ersten Szene, mit einem Unterschied: Während bei Ionesco⁷¹ durch die Vertauschung der Ehepaare die Austauschbarkeit der Figuren betont wird, dienen bei Simpson Umstellungen im Dialog⁷² dazu, Austauschbarkeit der Figurenrede zu betonen:

68 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 74.

69 Ionesco, "La Cantatrice Chauve", S. 42.

70 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 72.

71 In der endgültigen Fassung von *La Cantatrice Chauve*.

72 Ausgenommen sind der Anfangs- und der Schlusssatz.

Act One SCENE 1⁷³

[1] *Middie Paradock returns and begins tidying the room, speaking as she does so.*

[2] MRS. PARADOCK. There's somebody at the door wanting you to form a government.

Bro Paradock looks at her in astonishment. Several seconds elapse.

[3] MR. PARADOCK. What does he look like?

[4] MRS. PARADOCK. He says he's working through the street directory.

Pause.

[5] MRS. PARADOCK. I shall want this cork opened in case we have to offer him a drink. [*Pause*]

[6] PARADOCK. He was wearing an old raincoat.

[7] MRS. PARADOCK. He looked as if he was trying it on for size.

[...]

[8] MR. PARADOCK. How can I start forming a government at six o'clock in the evening?⁷⁴

Act Two

[1] *Middie Paradock comes into the room and begins tidying it, speaking as she does so.*

[2] MRS. PARADOCK. There's somebody at the door wanting you to form a government.

MR. When?

[4] MRS. PARADOCK. He says he's working through the street directory. [...]

[3] MR. PARADOCK. What does he look like?

[6] MRS. PARADOCK. In an old raincoat.

[7] MRS. PARADOCK. He's probably trying it on.

[5] MRS. PARADOCK. I shall want this cork opened in case we have to offer him a drink. [...]

[8] MR. PARADOCK. [...] what does he want me to form a government for?⁷⁵

Bei Ionesco wird die Entpersönlichung der Figuren betont, bei Simpson der Non-sequitur-Charakter des Dialogs. Die Übereinstimmung besteht jedoch darin, dass der Dialog der Paradocks genau wie der der Smiths austauschbar ist.

73 Sic.

74 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 12f.

75 Ebd., S. 72.

3.1.2 *One Way Pendulum*

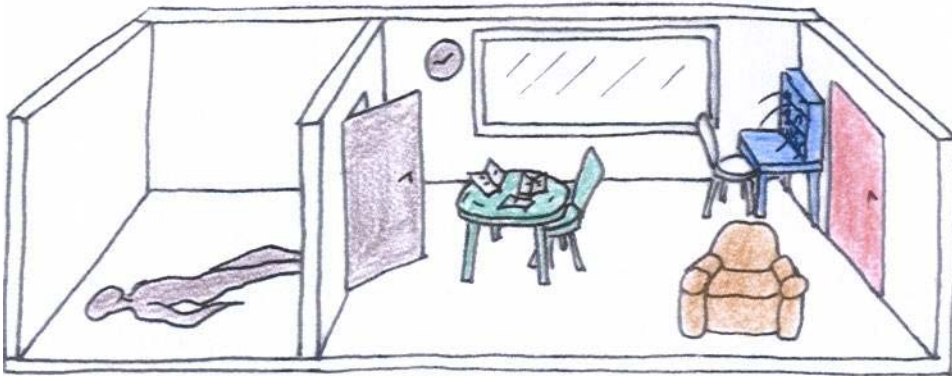
Anschließend soll Simpsons erfolgreichstes Werk, *One Way Pendulum*⁷⁶, auf Spuren von Ionesco untersucht werden.

Amédée ou Comment s'en débarrasser

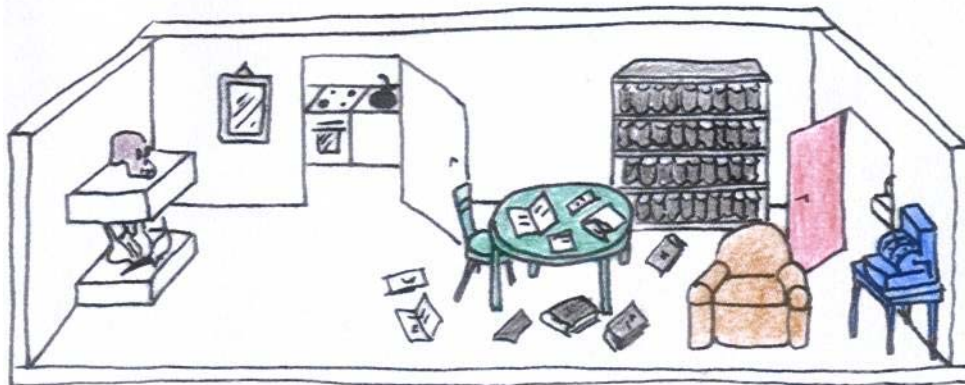
Hier sind zunächst einige Erläuterungen zu *Amédée ou Comment s'en débarrasser* (1953) nötig. Siehe dazu die folgenden Bühnenbildskizzen (Übereinstimmungen sind farblich markiert):

76 Bei den *Brittanica Awards for Playwrights* 1962 belegte Simpsons *One Way Pendulum* den zweiten Platz. Es wurde auch der Versuch unternommen, das Stück in den USA populär zu machen, jedoch ohne großen Erfolg. Der Grund dafür ist vermutlich, dass "Simpson's humor doesn't travel well". (Siehe dazu Zimmerman, "N.F. Simpson", S. 478f.)

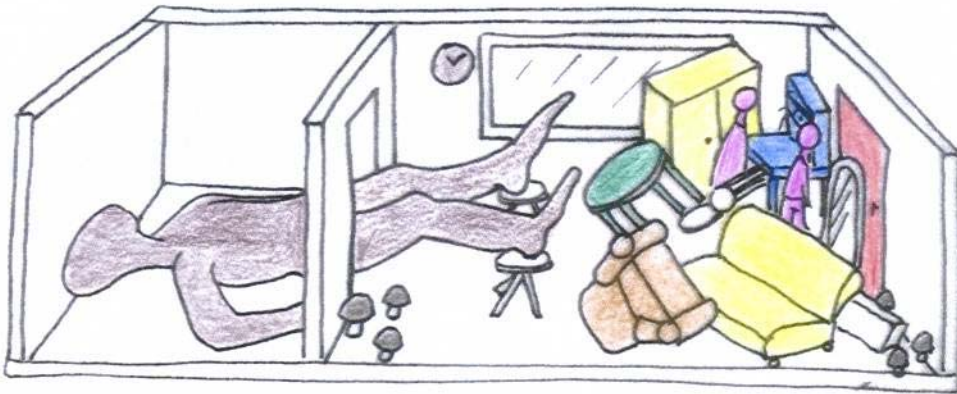
1. Akt *Amédée* ou *Comment s'en débarrasser*:



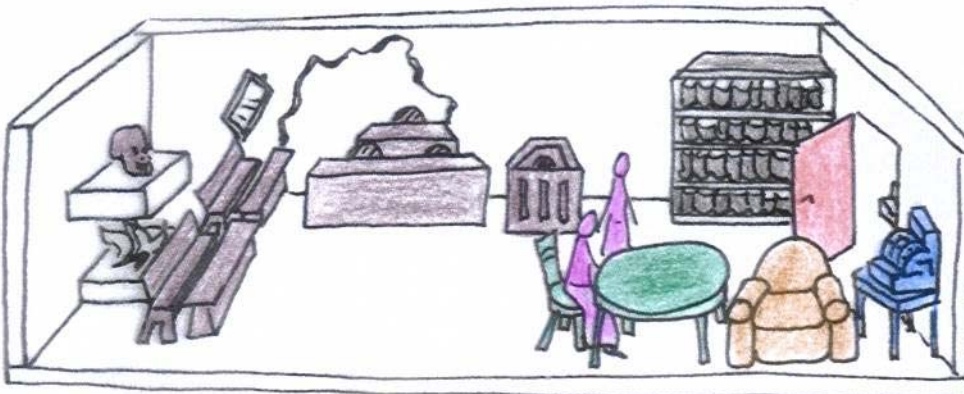
1. Akt *One Way Pendulum*:



2. Akt *Amédée* ou *Comment s'en débarrasser*:



2. Akt *One Way Pendulum*:



Die Protagonisten, Madeleine und Amédée Buccinioni, lagern in einem links gelegenen Schlafzimmer ihrer Wohnung einen Toten, einen 'Kadaver' im Wortsinn (von lat. 'gefallener, tot daliegender Körper'). Er wächst unaufhörlich: Das weiter gehende Nagel- und Haarwachstum bei Leichen scheint hier von Ionesco auf den ganzen Körper ausgedehnt worden zu sein. Darauf deutet auch die folgende Beschreibung Amédées: "[...] il a une grande barbe blanche. Il est impressionnant avec sa barbe blanche. [...] Il a des ongles énormes. Mon Dieu."⁷⁷ Es handelt sich um eine Variante der 'prolifération' (typisch für Ionesco ist eigentlich das Überhandnehmen von Objekten). Die Füße des Toten (sie sollen laut Regieanweisung riesig sein: "[...] un mètre cinquante centimètres de hauteur, environ [...]"⁷⁸) wachsen mangels Platz aus dem Nebenzimmer in den Hauptraum herein. Sie sprengen dabei die Tür aus den Angeln ("*La porte de gauche cède comme sous une poussée continue.*"⁷⁹). Als im II. Akt der Kadaver von Amédée komplett in den Hauptraum gezogen wird, heißt es in der Regieanweisung:

*[...] apparaissent, finalement, les épaules du mort, et puis sa tête, qui est tellement grande qu'elle a à peine la place pour passer par l'encadrement de la porte de gauche: énormes cheveux blancs, énorme barbe blanche.*⁸⁰

Wegen des enormen Wachstums gibt es in der Pause zwischen dem I. und II. Akt Umstellungen auf der Bühne:

Acte II

Même décor. [zum Vergleich: Acte I: Une modeste salle à manger-salon-bureau⁸¹] [...] Il y a, en plus, dans la moitié droite du plateau, des meubles apportés de la pièce de gauche et qui, à cause de la croissance du mort, n'avaient plus de place. Parmi ces meubles, un divan, près de la porte de droite. Il peut y avoir un fauteuil supplémentaire, une table de nuit, une

77 Ionesco, "Amédée", S. 286.

78 Ebd., S. 285.

79 Ebd., S. 285.

80 Ebd., S.319.

81 Ebd., S. 263.

toilette, une glace, une armoire, ameublement divers de chambre à coucher. C'est tout un fouillis près de la porte de droite, bloquée par tous ces objets. La partie gauche du plateau est vidée de tous meubles. Il n'y a que deux ou trois tabourets, à petite distance les uns des autres, sur lesquels se trouvent les pieds et les jambes du mort: ceci occupe une grande partie de la moitié gauche du plateau. Dans cette moitié gauche également, au bas des murs, tout autour, une quantité de champignons énormes. De temps à autre, par secousses, qui, à chaque fois, feront sursauter Madeleine et Amédée, les pieds du mort avancent sur le plateau en direction de la droite. [...]

Au lever du rideau, Amédée et Madeleine se trouvent dans la partie gauche du plateau. On les aperçoit à peine, cachés dans le fouillis des meubles. [...] Dans une première secousse, les pieds du mort avancent en direction de la droite. On voit sursauter la tête de Madeleine qui, tout de suite après, disparaîtra de nouveau parmi les meubles.

Madeleine, dans son sursaut bref: Il grandit à vue d'œil.⁸²

Hier muss Ionesco ein Fehler unterlaufen sein. Logischerweise müsste es heißen: "[...] *Amédée et Madeleine se trouvent dans la partie droite du plateau*", denn auf der linken Bühnenhälfte befinden sich ja keine Möbel (bzw. kein Durcheinander von Möbeln), hinter denen sie verschwinden könnten, sondern nur die Leiche und die Riesenzpilze (und die zwei kleinen Schemel).

Simpson übernimmt vier Jahre später für den zweiten Akt von *One Way Pendulum* diese Struktur. Mr. Groomkirby hat in seinem Wohnzimmer den Old Bailey nachgebaut:

ACT TWO

The living-room. [zum Vergleich: "ACT ONE - The Groomkirby's living-room"⁸³ sowie Ionescos "Même décor."]

Furniture has been crowded to one side by the courtroom which dominates. Part of one wall has had to go in order to make room for it. Access to various parts of the room, and to cupboards, involves squeezing with difficulty round some part of the Court. Table, with two chairs, is now downstage.

Even so, the Court is incomplete. There is a bench for the Judge, a witness box to the Judge's left, and benches for Counsel to his right.

[...] When the curtain rises Mrs. Gantry is seen sitting at the table. [...]

82 Ebd., S. 288.

83 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 11.

MRS. GANTRY: (*rising as at exit in Act One* [siehe dazu das Kapitel 2.1.2]) I think that's more or less everything, Mabel.

MRS. GROOMKIRBY: [...] Finished, Myra? I'll get your envelope.

MRS. GANTRY: I haven't touched the asparagus, but I can attend to that first thing in the morning.⁸⁴

Dieser Eingangsdiallog ist eine geringfügig variierte Wiederholung der Situation, die in Kapitel 2.1.2 besprochen worden ist.

Wie man sehen kann, hat Simpson im Einzelnen folgende Elemente übernommen: In beiden Stücken ist das Bühnenbild des zweiten Akts wie das des ersten, außer dass nach den Umstellungen im einen Fall der Old Bailey, im andern die Leiche 'dominiert'. Dadurch herrscht in den Wohnzimmern Platzmangel und Möbel mussten auf eine Seite der Bühne geschoben werden. Bei Ionesco hat das 'dominante Objekt' eine Tür zu Fall gebracht, bei Simpson einen Teil einer Wand ("Part of one wall has had to go"): Eine Tür ist jedoch ebenfalls ein Teil einer Wand. Im Bühnenbild des ersten Aktes war bei beiden Stücken im Hauptraum noch nichts von diesem Objekt zu sehen. Die Zweiakter-Struktur von *One Way Pendulum* ist wegen des so veränderten Bühnenbilds ebenfalls durch *Amédée ou Comment s'en débarrasser* begründet. Jedoch gibt es in *One Way Pendulum* nicht dieselbe Dynamik des Wachstums. Es sieht lediglich so aus, als ob der Gerichtshof noch weiter ausgebaut werden würde ("*Even so, the Court is incomplete*"), was dann aber nicht geschieht. Dies wird auch über den Dialog vermittelt:

JUDGE: I see no sign of the jury. [...]

USHER [...]: There is no jury box, m'lord. As yet. [...]

JUDGE: I see no dock.

USHER: The dock hasn't yet arrived, m'lord.⁸⁵

84 Ebd., S. 53.

85 Ebd., S. 57.

Auch das Bühnenbild des ersten Akts von *One Way Pendulum* ist an das des ersten Akts von *Amédée ou Comment s'en débarrasser* angelehnt. Zum Vergleich:

One Way Pendulum

Amédée ou Comment s'en débarrasser

ACT ONE

The Groomkirby's living-room.

ACTE PREMIER

Une modeste salle à manger-salon-bureau.

A door Back opens inwards. Part of a kitchen can be seen through it.

À droite, une porte.

A door Right opens inwards giving a view of the hall [...].

À gauche, une autre porte.

Against the wall Right, and Right of this door, stands a cash register [...].

Au fond, au milieu, une grande fenêtre dont les volets sont tirés mais dont les

The fireplace is on the left. On the mantelpiece above it, almost lost among other oddments, stands a small replica of a skull, where a clock might normally be.

fentes larges laissent entrer assez de

A table, with a chair by it, is covered with papers and large black books. These also are to be seen filling a bookshelf, and scattered about the room. There is the usual furniture in addition, including an armchair, a sideboard downstage Left, and a wall mirror.⁸⁶

lumière. Dans la partie gauche du

Übernommen hat Simpson hier das multifunktionale 'Esszimmer/Wohnzimmer/Büro' mit Tisch und Stuhl sowie einem Sessel: Myra Gantry vertilgt im Wohnzimmer die Nahrungsüberschüsse der Groomkirbys, Mr. Groomkirby arbeitet sich dort in seinem mit Büchern übersäten Wohnzimmer in die Jurisprudenz ein.⁸⁸

plateau, au milieu de la scène, une petite

table avec quelques cahiers, des

crayons.

Dans la partie droite, contre le mur, entre la fenêtre et la porte de droite, une petite table avec un standard de téléphone et une chaise. Une chaise, également près de la table du milieu. Un vieux fauteuil sur le tout devant du plateau. Il ne doit pas y avoir d'autres meubles au premier acte, sauf une pendule, bien visible, dont on verra tourner les aiguilles.⁸⁷

86 Ebd., S. 78.

87 Ionesco, "Amédée", S. 263.

88 Auf der ungewöhnlichen Multifunktionalität insistiert im Folgenden noch die Figur des Inspektors Barnes:

"Against the wall Right" ist ein Zitat Ionescos (cf. "*Dans la partie droite, contre le mur*"). Die Telefonvermittlungsstelle, die dort bei Ionesco ebenfalls neben der Tür steht, ist durch eine Registriertafel ersetzt worden: In *Amédée ou Comment s'en débarrasser* klingelt mehrfach das Telefon (Bsp.: "*Appel téléphonique*"⁸⁹), in *One Way Pendulum* mehrfach die Kasse (Bsp.: "*[Mrs. G] rings up No Sale*"⁹⁰). Außerdem wird diese manchmal von Kirby als Eieruhr verwendet und dazu in einer zwanghaft-komischen Prozedur mit einem *Telefon* verbunden.⁹¹

Auf der linken Seite der Bühne befindet sich in Simpsons Stück mit dem Totenkopf ein konventionelles, in Ionescos ein originelles Memento mori⁹², nämlich der 'wuchernde' Tote und die Riesenpilze. Die "large black books" scheinen außerdem das Analogon zu diesen "*champignons énormes*" zu sein, sind sie doch bezeichnenderweise schwarz (die Farbe des Todes), zahlreich, überdurchschnittlich groß und ebenfalls über den Raum verstreut.

Zudem liegt auch in *One Way Pendulum* eine Figur in einem Nebenraum (genauer in einem nur imaginierten Raum über dem Wohnzimmer) wie tot am Boden: Kirby hat sich mit den Gewichten, die er auf seine Wiegemaschinen gelegt hat, überhoben und ist in Ohnmacht gefallen:

"[Barnes] *approaches the table, which is littered with books and papers, and in a mildly inquisitive way begins glancing at titles:*

BARNES: (*as an afterthought*). This is the living-room, of course. [...] (*Reading out titles.*) 'Every man His Own Lawyer'. 'Legal Procedure for the Layman'. (*He drifts across to the bookshelf.*)" (Simpson, *One Way Pendulum*, S. 16)

89 Ionesco, "Amédée", S. 274.

90 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 28.

91 "MRS. G.: He likes to have his eggs done the exact time - just the four minutes - or he won't eat them. [...]

DEF. COUN.: How did it work, Mrs. Groomkirby?

MRS. G.: [...] He's got a stop-watch but he wouldn't trust that. He'd trust it for the minutes but he wouldn't trust it for the seconds. [...]

Well, he'd put his egg on to boil, then he'd stand there with his stop-watch. [...] Well, then the moment it said four minutes exactly on his stop-watch, he'd simply dial TIM [ein Zeitservice der British Telecom], wait for the pips [das Zeitzeichen], ring up No Sale on the cash register and take out his egg.

DEF. COUN.: And this was, in fact, the only sequence of actions that took precisely the ten seconds?

MRS. G.: That's right, sir."

(Ebd., S. 87.)

A sharp single thud is heard.

[...]

Mrs G comes downstairs and into the room, closing the door behind her.

Mrs G.: He's lying there stunned. [...] It won't hurt him to stay there for a little while. The rest might do him good.⁹³

Außerdem ist Kirby das 'Kind' der Groomkirbys - die Leiche in *Amédée ou Comment s'en débarrasser* ist vielleicht das Kind, das einmal vor langer Zeit bei den Buccinioniis abgegeben worden ist.⁹⁴

Bei Ionesco ist neben der Leiche eine Standuhr herausragend. Bei Simpson gibt es zwar keine Standuhr, jedoch ist das Memento mori wie eine Standuhr. Es nimmt ihren Platz ein und funktioniert auch so: Im Verlauf des zweiten Akts behandelt der Richter den Totenkopf wie eine Uhr auf dem Kaminsims, die stehen geblieben ist und die er wieder zum Laufen bringt:

*The Judge looks at his watch as he rises, and then from his watch across to the death's head on the mantelpiece as though at a clock and compares the 'time'. He then goes up to the death's head, takes it up and shakes it as though starting a clock which has stopped. He puts it to his ear, satisfied, replaces it.*⁹⁵

Aber bereits bei Ionesco sind Standuhr und Memento mori verknüpft. In der Regieanweisung heißt es an einer Stelle: "[...] on doit toujours apercevoir de la salle les aiguilles bouger doucement, à la même cadence que les pieds du mort [...]."⁹⁶ Mit dem Verstreichen der Zeit gewinnt der Tod an Präsenz und der 'Lebenszeitraum' wird kleiner (hier dargestellt durch die Zusammendrängung des Wohnraums).

92 Das wird in *One Way Pendulum* auch als solches bezeichnet (Ebd., S. 26).

93 Ebd., S. 28.

94 "AMÉDÉE: C'est peut-être le bébé.

MADELEINE: Le bébé?

AMÉDÉE: Une voisine nous a confié un jour un bébé. Tu te rappelles? Il y a des années. Elle n'est plus venue le chercher..."

(Ionesco, "Amédée", S. 295)

95 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 75.

Rhinocéros

Das Wachsen der Leiche ist, wie erwähnt, eine Variante der 'prolifération', für die Ionesco berühmt ist. Simpson hat diese dramatische Technik für *One Way Pendulum* (1959), zusammen mit anderen Anleihen, aus dem ein Jahr vorher erschienenen *Rhinocéros* übernommen. Bei Simpson 'wuchern' nicht Nashörner, auf die die kartesische Bezeichnung der 'animal machine'⁹⁷ passt, sondern 'weighing-machines'. Kirby will sie an den Nordpol verschiffen, nachdem er ihnen zu singen beigebracht hat. Hier die entsprechenden Stellen im Vergleich:

One Way Pendulum

With sudden decision Kirby returns to the music stand and gives two sharp taps. Light comes up on Number Two and Number Three. Projected on to a screen behind are about a score of weighing machines in two rows. These swell the density of the sound [...] All [...] sing.

ALL: (at a signal from Kirby. Muted.)
Doh me soh doh soh la doh soh: fa me doh doh ti doh.

Pause.

BARNES: He's got big ideas eventually. Massed choirs and that sort of thing. Kirby taps more peremptorily on the music stand. Two more rows of weighing machines appear. They launch, full-throatedly, into the Hallelujah Chorus.

Rhinocéros

Bérenger : [...] Il n'y a plus qu'eux ! Vous avez eu tort, Daisy. (*Il regarde de nouveau par la fenêtre de face.*) À perte de vue, pas un être humain. Ils ont la rue. [...] (*On entend des bruits puissants de la course des Rhinocéros. Ces bruits sont musicalisés cependant. On voit apparaître, puis disparaître sur le mur du fond des têtes de Rhinocéros stylisés, qui jusqu'à la fin de l'acte seront de plus en plus nombreuses. À la fin elles s'y fixeront de plus en plus longtemps, puis, finalement, remplissant le mur du fond, s'y fixeront définitivement. Ces têtes devront être de plus en plus belles malgré leur monstruosité.*)⁹⁹

96 Ionesco, "Amédée", S. 299.

97 Siehe dazu Paul Edwards (ed.), *The Encyclopedia of Philosophy*, London, Macmillan, 1967, S. 122: "DESCARTES AND THE ANIMAL-MACHINE – Descartes's doctrine that animals are pure machines [...]."

98 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 13f.

99 Ionesco, "Rhinocéros", S. 627.

*Kirby rises magnificently to the occasion
and conducts them with splendid
panache.*

CHOIR: Ha... llelujah!
*Six more rows of weighing machines
appear.*

CHOIR: Ha... llelujah!
Another dozen rows.

CHOIR: Hallelujah. Hallelujah.
*Countless weighing machines as far as
the eye can see.*

CHOIR: *(a glorious avalanche of
sound)*. Ha. . . a . . . llelu . . . u . . . jah!
*Kirby, after the sound has died away and
as the vista fades, stands transfixed in
triumphant ecstasy with arms
outstretched.*⁹⁸

"Countless weighing machines *as far as the eye can see.*" / "Il n'y a plus qu'eux! [...] *À perte de vue*, pas un être humain.": Der erste Satz ist zur Hälfte ein ins Englische übersetztes Ionesco-Zitat. Der Zuschauer sieht beide Male 'Maschinen' an einer (Lein-) Wand überhand nehmen, im Verein mit einer Musikalisierung und grotesken Ästhetisierung: Bei Ionesco sieht der Zuschauer 'schöne Nashörner' und hört die "bruits musicalisés", die sie erzeugen; bei Simpson vernimmt er eine "glorious avalanche of sound", erzeugt von einem gewaltigen Chor aus singenden Waagen. In *One Way Pendulum* wird die 'prolifération' auf der musikalischen Ebene durch die sich wiederholenden 'Hallelujahs' noch gedoppelt. Andererseits verläuft die Vervielfachung der Wiegemaschinen, verglichen mit der der Nashörner, nicht allmählich, sondern 'ruckartig':

One Way Pendulum

*Projected on to a screen behind are
about a score of weighing machines in
two rows. [...]
Two more rows of weighing machines
appear. [...]
Six more rows of weighing machines*

Rhinocéros

*On voit apparaître, puis disparaître sur
le mur du fond des têtes de Rhinocéros
stylisés, qui jusqu'à la fin de l'acte seront
de plus en plus nombreuses. À la fin elles
s'y fixeront de plus en plus longtemps,
puis, finalement, remplissant le mur du*

appear. [...]
Another dozen rows. [...]
Countless weighing machines as far as
the eye can see.

fond, s'y fixeront définitivement.

Die Idee, dass Wiegemaschinen singen lernen, könnte ebenfalls von *Rhinocéros* inspiriert sein. Daisy, Bérengers Freundin, nimmt das "barrissement" der Nashörner als Gesang wahr, was ihr baldiges, durch 'Rhinozeritis' bewirktes 'Überlaufen' ankündigt: "DAISY: Ils chantent, tu entends? BÉRENGER: Ils ne chantent pas, ils barrissent."¹⁰⁰ Dadurch, dass die Bühne voller Nashörner ist, kann ihr 'Singen' vom Zuschauer gleichfalls wie das eines Chors empfunden werden. 'Barrissement' ist von der deutschen Übersetzerin von *Rhinocéros* falsch mit 'Schnauben' anstatt 'Trompeten' übersetzt worden¹⁰¹. 'Barrir' heißt auf Deutsch ausschließlich 'Trompeten' und ist vor allen Dingen leichter als Gesang interpretierbar als ein Schnauben.¹⁰²

Auch der Schluss von *Rhinocéros* weist strukturelle Parallelen zu dem von *One Way Pendulum* auf. *Rhinocéros* endet mit der trotzigen Behauptung der Menschlichkeit gegenüber dem Feind:

*[Bérenger] a un brusque sursaut [...] Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des Rhinocéros, tout en criant: [...] Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!*¹⁰³

RIDEAU

Zum Schluss von *One Way Pendulum* spielt Mr. Groomkirby einen Ankläger in seinem zum Gerichtssaal umgebauten Wohnzimmer. Er steht dazu der

100 Ebd., S. 636.

101 Die Übersetzerin ist Lore Kornell. (François Bondy/Irène Kuhn (edd.), *Eugène Ionescos Werke, Theater II*, München, Bertelsmann, 1985, S. 340.)

102 Nun könnte man einwenden, dass nur Elefanten trompeten. Aber Nashörner machen tatsächlich zumindest verwandte Geräusche und können nicht nur schnauben. (Das beweist eine entsprechende Hörprobe auf der CD-ROM *MS Encarta Enzyklopädie* im Eintrag 'Nashörner'. [Buttenfield, *Encarta Enzyklopädie*])

103 Ionesco, "Rhinocéros", S. 638.

Hauptwaage gegenüber, die als einzige nie singen lernt (sie trägt deshalb auch den sprechenden Namen Gormless¹⁰⁴), und spricht sie an:

MR. G.: (*he [...] addresses Gormless [...] as though speaking to the Foreman of the jury*). That, members of the jury, is the evidence before you. [...] What weight you give to it is a matter entirely for you.

GORMLESS: (*lighting up*). Fifteen stone ten pounds.

The sound stops Mr. Groomkirby in his tracks. He turns, startled, puzzled, deflated in turn. He goes hopelessly off.

CURTAIN¹⁰⁵

Der Schluss ist hier ein Witz; die Gewichtsmetapher wird von Gormless entautomatisiert.

Entscheidend ist jedoch: Die Maschine hat das letzte Wort. Beide Male spricht, unmittelbar bevor der Vorhang fällt, eine Hauptfigur die 'Maschinen' an, die in beiden Stücken in Form der Waagen und der Nashörner Leitmotiv sind, beide Male sind die Letzteren übermächtig. Sowohl bei Ionesco als auch bei Simpson werden massenpsychologische Wirkungen spürbar: im einen Fall ausgelöst durch die grassierende 'Rhinozeritis'¹⁰⁶, im anderen Fall durch die spektakuläre Inszenierung einer Massenveranstaltung. Als gemeinsamen Punkt könnte man sich bei Ionesco an die 'Nazifizierung'¹⁰⁷ der deutschen Gesellschaft und bei Simpson an Hitlers Auftritte bei den Reichsparteitagen in Nürnberg erinnern fühlen.¹⁰⁸

104 Britisch umgangssprachlich für 'doof'.

105 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 94.

106 Ionesco, "Rhinocéros", S. 630.

107 Ionesco hat selbst zu *Rhinocéros* gesagt: "[...] le propos de la pièce a bien été de décrire le processus de la nazification d'un pays [...]." (Zitiert in: Robert Frickx, *Ionesco*, Paris, Labor, 1974, S. 101.)

108 Es besteht noch eine weitere Parallele zwischen *Rhinocéros* und einem Stück Simpsons, nämlich *The Hole*. Die Figur des Cerebro aus *The Hole* ist (wie Kirby Groomkirby: cf. Kapitel 2.2) dem Logicien verwandt. Gemeinsam ist ihnen vor allem, dass ihr sprechender Name ihre 'Verkopftheit' betont, und dass beide Logiker sind. Auch in diesem Fall ist Simpson offenbar von Ionesco 'inspiriert' gewesen. Zwar ist *The Hole* im

Tueur sans gages

Kirby Groomkirby ist nicht nur Dirigent von Wiegemaschinen, sondern auch ein Serienmörder. Erinnert sei an seine früher besprochene Tötungsmethode:

JUDGE: What method has he been using?

PROS. COUNS.: He seems to have been using the same technique fairly consistently, m'lord. He tells his victim a joke, waits for him to laugh, and then strikes him with an iron bar.¹⁰⁹

Zwei Jahre vorher hatte Ionesco bereits die Figur eines eng verwandten Serienmörders ersonnen, den *Tueur sans gages*. Seine ebenfalls immer gleiche Methode wird dem Helden Bérenger vom Architekt des Stadtviertels erklärt, in dem der Mörder sein Unwesen treibt:

L'ARCHITECTE: Nous savons comment il s'y prend. Tout le monde le sait, d'ailleurs, dans le quartier.

BÉRENGER: Mais alors, pourquoi ne sont-ils pas plus prudents? Ils n'ont qu'à l'éviter.

L'ARCHITECTE: Ce n'est pas si simple. Je vous le dis, il y en a toujours, tous les soirs, deux ou trois qui tombent dans le piège.

BÉRENGER: Je n'arrive pas à comprendre! (*L'Architecte avale une nouvelle gorgée de vin. [...]*) Je suis stupéfait... Et l'histoire a plutôt l'air de vous amuser monsieur le commissaire.

L'ARCHITECTE: Que voulez-vous? C'est tout de même assez intéressant! Tenez, c'est là... Regardez par la fenêtre. [...] *L'Architecte montre du doigt vers la gauche*: Vous voyez... C'est là, à l'arrêt du tramway qu'il fait son coup. [...] Il flaire, il choisit *la bonne âme*¹¹⁰, entame la conversation avec elle, s'accroche [...]. Il propose de lui vendre des menus objets qu'il sort de son panier, des fleurs artificielles, des ciseaux, des bonnets de nuit anciens, des cartes... des cartes postales... des cigarettes américaines... des miniatures obscènes, n'importe quoi. Généralement, ses services sont

selben Jahr uraufgeführt worden, in dem *Rhinocéros* geschrieben worden ist (1958), aber Ionesco hatte schon im September des Vorjahres in den *Lettres nouvelles* eine Erzählung mit dem Titel *Rhinocéros* veröffentlicht, die nur wenig von der dramatisierten Fassung abweicht. (Eugène Ionesco, "Rhinocéros", *Les lettres nouvelles*, 5, Sept. 1957, S. 219-235.)

109 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 79.

110 Meine Hervorhebung S. R.

refusés, *la bonne âme*¹¹¹ se dépêche, elle n'a pas le temps. Tout en marchant, il arrive avec elle près du bassin que vous connaissez. [...] il offre de lui montrer la photo du colonel. [...] Comme il ne fait plus très clair, *la bonne âme*¹¹² se penche, pour mieux voir. À ce moment, elle est perdue. Profitant de ce qu'elle est confondue dans la contemplation de l'image, il la pousse, elle tombe dans le bassin, elle se noie.¹¹³

Die Tricks, mit denen die Serienmörder ihre Opfer überlisten, sind strukturgleich. Beide Male schlägt der Mörder in dem Moment zu, in dem sein Opfer von ihm abgelenkt worden ist. In *One Way Pendulum* geschieht das während des Lachens über einen Witz und in *Tueur sans gages* durch das Zeigen des "photo du colonel". Wie im Fall der Additionen in *La Leçon* ist von Ionesco etwas Sensationelles 'invertiert' worden. Hinzu kommt die groteske, maximale Steigerung eines bloßen Nasswerdens zum Ertrinken. (Dass es sich nicht um ein Hafenbecken, sondern nur um ein Wasserbassin handelt, wird vorher gesagt¹¹⁴). Fernerhin fällt das 'Foregrounding'¹¹⁵ von "*la bonne âme*" in der Rede des Architekten auf (siehe Hervorhebung). Wahrscheinlich liegt hier eine sarkastische Anspielung auf Bertolt Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* vor, dessen französischer Titel *La bonne âme de Sé-Tchouan* lautet. Dieses Drama hatte für das französische Theater der Nachkriegszeit besondere Bedeutung: Als Brechts Berliner Ensemble 1954 in Paris war, war Roger Planchon gerade dabei, *La bonne âme de Sé-Tchouan* zu inszenieren, und hat mit Brecht über seine Arbeit gesprochen. Planchon kam anschließend zu dem wahrhaft 'bartholomeischen' Urteil (s.o.): "De cet entretien et de la vision des réalisations

111 Meine Hervorhebung S. R.

112 Meine Hervorhebung S. R.

113 Eugène Ionesco, "Tueur sans gages", in: Emmanuel Jacquart (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, S. 493f.

114 Als er das "bassin" in der Ferne erblickt, sagt BÉRENGER: "J'aime les pièces d'eau [= Wasserbassins] [...]." (Ebd., S. 477.)

115 Nünning, *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 187.

du Berliner Ensemble s'est imposée en moi la conviction que là était la vérité [...]."¹¹⁶

1953, vier Jahre vor *Tueur sans gages*, hatte Brecht folgende Alternative zum berühmten Epilog von *Der gute Mensch von Sezuan* ("Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen/Den Vorhang zu und alle Fragen offen."¹¹⁷ usw.) geschrieben:

[...] die Hauptstadt von Sezuan/In der man nicht zugleich gut sein und leben kann/Besteht nicht mehr. Sie mußte untergehn./[...] Zuschauer, wohnst du selber in einer solchen Stadt/Bau sie schnell um, eh sie dich aufgefressen hat!¹¹⁸

In Bérenegers "Cité radieuse"¹¹⁹ können ebenfalls die unschuldigen ('guten') Menschen nicht leben und müssen sterben. Der Architekt prophezeit Bérenger für das Stadtviertel ein ähnliches Schicksal: "On démolira le quartier lorsqu'il sera complètement dépeuplé. [...] Les gens se décideront bien à le quitter finalement... ou alors, ils seront tous tués."¹²⁰ Bérenegers 'Umbauversuch' am Schluss von *Tueur sans gages* scheitert jedoch tragisch, denn der Protagonist scheint die 'condition humaine', nicht die Gesellschaft verändern zu wollen.

Der Architekt ist gleichzeitig ein Kriminalpolizist in Zivil, der für diesen Fall zuständig ist.¹²¹ In *One Way Pendulum* kommt mit Barnes ebenfalls ein

116 Jacqueline de Jomaron (ed.), *Le Théâtre en France*, Tome II, Paris, Armand Colin, 1989, S. 473.

117 "Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen/Den Vorhang zu und alle Fragen offen. [...] Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!/Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!" (Bertold Brecht, 'Der gute Mensch von Sezuan', in: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967, S. 1607.)

118 Bertold Brecht, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967, S. 4* [sic].

119 Ionesco, "Tueur sans gages", S. 1631.

120 Ebd., S. 489.

121 Siehe dazu die folgende Stelle:

"BÉRENGER: Sans doute, êtes-vous aussi commissaire du quartier?

L'ARCHITECTE: En effet, j'exerce également cette fonction. Comme tout architecte spécial." (Ebd., S. 490.)

Kriminalpolizist in Zivil vor. Beide werden in ähnlicher Weise beschrieben und sind vergleichbar gekleidet (sie tragen beide ein Sakko):

Amédée ou Comment s'en débarrasser

One Way Pendulum

L'architecte est en veston léger, chemise au col ouvert, pantalons clairs, pas de chapeau [...].¹²² a police sergeant [...], off-duty. Wears a sports jacket and grey trousers.¹²³

Wie Bérenger bemerkt, scheinen den 'Kriminalpolizist-Architekten' die Serienmorde zu amüsieren (s.o.). Auch Barnes reagiert gegenüber Dritten humoristisch auf eine Mordserie. Er teilt dem Richter mit, was er dem Vater des Mörders gesagt hat:

'It's beginning to add up down at the mortuary, Mr. Groomkirby.' [...]
It was a kind of joke, m'lord. I was trying to keep on friendly terms at that stage and I made the remark in a somewhat humorous manner. I went on to say 'We haven't got the Albert Hall, Mr. Groomkirby'.¹²⁴

Diese Bemerkung lässt an *La Leçon* denken, zumal auch die Anzahl der Mordopfer ähnlich ist (43 im Vergleich zu 40)¹²⁵: Wenn der *Professeur* jeden Tag 40 Schülerinnen umbringt, nachts in Särge steckt und anschließend vergräbt, muss es in seinem Keller (oder wo immer er sie sonst zwischenlagern mag) gleichermaßen eng werden.

122 Ionesco, "Tueur sans gages", S. 471f.

123 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 9.

124 Ebd., S. 80.

125 "LA BONNE: On va l'enterrer [l'Élève]... en même temps que les trente-neuf autres... ça va faire quarante cercueils..." (Ionesco, "La Leçon", S. 74)

Die jeweils vorkommenden Zahlen sind noch in weiterer Hinsicht ähnlich. Der Strafverfolger hält folgende Rede:

"The accused, Kirby Groomkirby, has admitted in the Magistrate's Court that [...] he has been fairly regularly taking life, and since the case was heard there three weeks ago has asked for *nine* [Meine Hervorhebung S. R.] other offences in addition to the *thirty-four* in the original indictment to be taken into account, making a total altogether of *forty-three*." (Simpson, *One Way Pendulum*, S. 79)

Die Zahlen "quarante", "trente" und "neuf" kommen ebenfalls schon bei Ionesco vor.

Zur Vorgeschichte des 43. Mords Kirbys erfährt der Zuschauer vom Staatsanwalt:

On the last occasion on which he [Kirby Groomkirby] took a life he was warned by Detective-Sergeant Barnes that complaints had been lodged and that action would be taken against him if he failed to conform to the law.¹²⁶

Die völlig unangemessene Reaktion des Polizisten erklärt sich durch die Substitution von Massenmord durch ein kleineres Vergehen wie etwa 'Ruhestörung': Er nimmt Kirby, obwohl er ihn offenbar in flagranti ertappt, nicht fest und verwarnt ihn lediglich, statt ihn lebenslang hinter Gitter zu bringen.

Auch der 'Architekt-Kommissar' von *Tueur sans gages* hat genügend Anhaltspunkte, um den Mörder zu fassen, hat sich aber mit dessen Aktivitäten abgefunden. Bérenger fragt ihn entsetzt, warum man nicht einfach an dem Brunnen einen Zivilpolizisten platziert, wenn er immer dort zuschlägt. Der Architekt weist ihn zurecht: "Vous voulez m'apprendre mon métier. Techniquement, cela n'est pas possible. Nos inspecteurs sont débordés, ils ont autre chose à faire."¹²⁷ Schon bei Ionesco ist das Kapitalverbrechen des Massenmords durch ein geringes Vergehen substituiert. Wenn man liest, dass der Serienmörder "des miniatures obscènes" zeigt, könnte man sich zum Beispiel folgende Ausgangssituation ausdenken: Jemand meldet bei der Polizei, dass immer wieder ein Exhibitionist an einem städtischen Brunnen Leute erschrecke, und möchte, dass sich dort ein Polizist in Zivil postiere. Ihm wird entgegengehalten, dass die Polizei überlastet sei und wichtigere Dinge zu tun habe.

126 Simpson, *One Way Pendulum*, S. 78.

127 Ionesco, "Tueur sans gages", S. 495.

Schließlich wird der Serienmörder sowohl bei Simpson (durch den Freispruch) als auch bei Ionesco (durch die unterlassene Verfolgung) auf freiem Fuß gelassen.¹²⁸

Im Licht dieser Erkenntnisse ist klar, dass die in Kapitel 2.2 behandelte 'typologische' Gemeinsamkeit - die Kritik am logischen Positivismus - auch eine 'genetische' ist. Man kann nur darüber spekulieren, zu welchem Grad das der Fall ist. Fest steht, dass Kirby aus *One Way Pendulum* (1959) wie der Alte aus

128 Umgekehrt kann eine Beeinflussung Ionescos durch Simpson ausgeschlossen werden. Es ist nicht einmal bekannt, ob Ionesco von Simpson überhaupt gewusst hat. Lediglich in einem Fall könnte man meinen, es läge vielleicht eine solche Beeinflussung vor. Das soll kurz erläutert werden.

Die Künstlerin Silvia Quandt spricht Ionesco mit ihrem berühmten Bild 'Hommage à Ionesco' (1976) als Schöpfer der *Nashörner* an, für das er gerade in Deutschland berühmt ist. Einen Moment lang könnte man glauben, dass Ionesco dieses zentrale Symbol vielleicht von Simpson übernommen hat: In *A Resounding Tinkle* wird von einer Figur, zwei Jahre vor der Uraufführung des Ionesco-Stücks, ein Nashorn (und ein anderer Dickhäuter, ein Elefant [siehe Kapitel 2.1.2]) erwähnt. (Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 53.) Diese Übereinstimmung stellt sich bei näherer Betrachtung allerdings aus chronologischen Gründen als Zufall heraus. Wieso?

Ein 'Durchforsten' der Jahrgänge von 1956-1958 der Londoner Zeitung *The Observer* mit Blick darauf ergibt folgendes Resultat:

Am 14.10.1956 kündigte die Zeitung ein Preisausschreiben für "New Full-Length Plays" an, an dem Simpson mit *A Resounding Tinkle* teilnahm. Alle Typoskripte mussten bis zum 14.4.1957 eingegangen sein. Am 18.8.57 verkündete dessen Chef-Theaterkritiker Kenneth Tynan dann sein Urteil über einen der Gewinner, *A Resounding Tinkle*: "Deadpan and anarchic, this was perhaps the funniest play submitted to the competition. Its mastery of non sequitur and its bleak appraisal of suburban dullness suggest the influence of Ionesco", ohne jedoch Einzelheiten über den Inhalt des Stücks, etwa das darin vorkommende Nashorn, zu erwähnen. Bis zu diesem Zeitpunkt war Simpson im literarischen Feld inexistent. Tynan teilte zusätzlich mit, dass er einige Wochen später melden würde, wann die siegreichen Stücke aufgeführt werden können. Uraufführung von *A Resounding Tinkle* war schließlich der 1.12.1957, in der gekürzten Fassung. Veröffentlicht wurde das Stück erst 1958, in dem von Tynan herausgegebenen Sammelband *The Observer Plays*.

Im September 1957 jedoch, also vier Wochen nach Tynans Urteil, veröffentlichte Ionesco bereits eine Erzählung mit dem Titel *Rhinocéros*, die nur wenig von der 1958 dramatisierten Fassung abweicht. (Eugène Ionesco, "Rhinocéros" (récit), *Les lettres nouvelles*, 5, Sept. 1957, S. 219-235.) Ionesco hat im *Figaro Littéraire* 1960 humorvoll zu der Frage Stellung genommen, warum er gerade das Nashorn gewählt hat:

"Le taureau? Non: trop noble. L'hippopotame? Non: trop mou. Le buffle? Non: les buffles sont américain, pas d'allusions politiques... Le rhinocéros! Enfin, je voyais mon rêve se matérialiser, se concrétiser, devenir réalité, masse. Le rhinocéros! Mon rêve!" (23.1.1960, S. 9.)

Rhinocéros (1958) den logischen Positivismus studiert, und dass in beiden Stücken mehrere logische Positivisten vorkommen.

Die für beide charakteristische Substitutionstechnik (Kapitel 2.1) ist jedoch eine genuin 'typologische' Ähnlichkeit. Sie findet sich, wenngleich wesentlich seltener, auch bei anderen Autoren.

3.1.3 Titrologisches¹²⁹

Die Titel von Ionescos Stücken

Ionescos *La Cantatrice Chauve* hat unter anderem wegen seines Titels Theatergeschichte geschrieben, wie man in Esslins *The Theater of the Absurd* nachlesen kann:

The title of the play was found during rehearsals; in the long and pointless anecdote entitled 'The Headcold', which the fire chief tells, there is a reference to an *institutrice blonde* [...]. During one run-through, Henri-Jacques Huet, who played the fire chief, made a mistake and said 'cantatrice chauve' instead. Ionesco, who was present, immediately realized that this was a far better title than *L'Heure Anglaise* or even *Big Ben Follies* (which he had considered at one time). And so the play became *The Bald Soprano*. A brief reference to the 'cantatrice chauve' was introduced at the end of Scene 10, when the fire chief, as he is about to leave, creates general embarrassment by asking about the bald soprano, and after a painful silence receives the answer that she still wears her hair the same way.¹³⁰

129 Die Titrologie hat sich mittlerweile als Spezialdisziplin nicht nur in der Literaturwissenschaft etabliert. Cf. Michel Bernard:

"Connaissez-vous la titrologie? Cette discipline de l'histoire littéraire, si elle réduit son champ à l'étude des titres d'œuvres, n'en connaît pas moins un succès indiscutable depuis près de trente ans. Leo H. Hoek pouvait déjà, en 1981, proposer une bibliographie de onze pages sur le sujet et mes propres investigations me laissent à penser que la titrologie s'est, depuis, enrichie d'un nombre de références presque équivalent." (Id., "À juste titre : a lexicometric Approach to the Study of Titles", *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 10, Nr. 2, 1995, S. 135.)

130 Esslin, *The Theatre of the Absurd*, S. 111.

Die kahle Sängerin taucht in Ionescos Spätwerk als ironisches Selbstzitat noch einmal auf, in der traumgleichen Atmosphäre von *Le Piéton de l'air*. Die darin vorkommende singende kleine Engländerin wird von einem Spielkameraden an den an den Haaren gezogen: So kommt zum Vorschein, dass sie eine Perücke trägt:

Die Erwartungshaltung des Zuschauers wird bewusst enttäuscht, dadurch dass der Titel so gut wie nichts mit dem Stück zu tun hat. Man kann einen Literaturtitel gewissermaßen in Klammern immer durch 'Es geht um ...' (*Hamlet*, *Faust*, *Tristram Shandy*, *Io e lui*, *La Belle Hortense* usw.) ergänzen - eine pragmatische Konvention.

Alle anderen Dramentitel Ionescos sind nicht irreführend: In *La Leçon* geht es um eine Unterrichtsstunde, in *Rhinocéros* spielen Nashörner eine zentrale Rolle usw.

Die Titel von Simpsons Stücken

Simpson hat sehr wahrscheinlich im Anschluss diese Idee des irreführenden Titels radikalisiert und systematisch angewandt. Bei ihm haben viele Titel überhaupt keinen Bezug mehr zu den jeweiligen Stücken.

Das Pendel im Titel "*One Way Pendulum*" kommt weder im Haupt- noch im Nebentext¹³¹ des Theaterstücks vor.

Der Titel *One Way Pendulum* ist allerdings als Zen-Koan interpretierbar. Durch die Kontemplation von Koans, unbeantwortbaren zen-buddhistischen Rätseln (in Form von Fragen, Aussprüchen, kurzen Dialogen oder kleinen Geschichten) soll dualistisches und logisches Denken, wie es im Westen vorherrscht, durchbrochen werden. Ferner versucht man im Zen-Buddhismus durch stundenlanges Nachsinnen über eine paradoxe Frage, den ständigen Strom von Gedanken und inneren Vorstellungen zum Erliegen zu bringen. Koans sind eine

"*Le Petit Garçon tire les nattes de la Petite Fille qui apparaît chauve.*

LES BÉRENGER: Oh!

DEUXIÈME ANGLAISE: Mais oui, notre petite fille, c'est la petite cantatrice chauve."

(Eugène Ionesco, "Le Piéton de l'air", in: Emmanuel Jacquot (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991, 679f.)

131 Terminologie von Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1965.

buddhistische Methode, um zur Erleuchtung (im Zen *Satori* genannt) zu gelangen.

Das im Westen wohl berühmteste Koan lautet: 'What's the sound of one hand clapping?'¹³² Ein Pendel, das immer nur in eine Richtung ausschlägt, ist genauso paradoxal und unmöglich vorzustellen – und das ist auch der Sinn eines Koans. Möglicherweise ist Simpsons Titel eine Art Pastiche genau dieses berühmten Koans (Koans sind auch literarische Genres¹³³): Das Zusammenschlagen von beiden Händen ist eine vertraute Vorstellung, ebenso wie das Ausschlagen eines Pendels in beide Richtungen, im Gegensatz zum 'Schlagen' von nur einer Hand und dem Ausschlagen eines Pendels in nur eine Richtung.¹³⁴

Auch der Titel von *A Resounding Tinkle* (Ein widerhallendes Geklingel), Simpsons ersten großen Werks, ist irreführend. Darauf, dass am Anfang und Ende des Stücks - also wiederholt - jemand an der Tür steht, kann es sich nicht beziehen, denn derjenige klopft und klingelt nicht.¹³⁵

Der Titel könnte allenfalls auf Psalm 150:4-6 der Bibel anspielen:

4 praise him with tambourine and dancing,
praise him with the strings and flute,
5 praise him with the clash of cymbals,
praise him with *resounding cymbals*¹³⁶
6 Let everything that has breath praise the Lord.
Praise the Lord.¹³⁷

132 Von dem Zen-Meister Hakuin Zenji (1686-1769).

133 Siehe dazu: Klaus-Josef Notz (ed.), 'Koan', in: *Lexikon des Buddhismus - Grundbegriffe - Traditionen - Praxis*, CD-ROM-Ausgabe, Digitale Bibliothek Band 48, Berlin, Directmedia Berlin, 2001.

134 Man könnte auf dem Hintergrund dieses Teils spekulieren, dass Simpson auf diesen Titel durch die 'verrückten' "pendules" Ionescos (wie in *La Cantatrice Chauve* und *Amédée ou Comment s'en débarrasser*) gekommen ist. In dem Fall wäre der Titel nichtsdestoweniger ein Zen-Koan (siehe dazu Kapitel 2.3).

135 "A knock. MRS. PARADOCK, going out to answer the knock". (Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 12.)

136 Meine Hervorhebung (S. R.).

137 Nick Hengeveld (ed.), *Gospels Communication Network*, International Bible Society, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001. Titel der Seite: *Bible - New International Version*,

[Bible - New International Version]

In *A Resounding Tinkle* kommt eine ähnlich enthusiastische Lobpreisung Gottes in einem 'Thanksgiving Radio Service' vor, der Parodie einer anglikanischen Liturgie.¹³⁸

Die Irreführung wird noch dadurch gedoppelt, dass in *A Resounding Tinkle* selbst die Rede von einem (Nonsens-) Untertitel von *A Resounding Tinkle* ist: "The play has a sub-title: The Accapictor Michmacted - A Comedy."¹³⁹ Was könnte das bedeuten? In *A Resounding Tinkle* ist die Rede von einem Telegramm Dons, das "in code"¹⁴⁰ war und fälschlicherweise nicht dekodiert worden ist ("I asked them to decode it before they sent it off"¹⁴¹). Simpson war im Zweiten Weltkrieg im 'Army Intelligence Corps' eingesetzt (dem britischen Geheim- bzw. Nachrichtendienst)¹⁴². Wenn man annimmt, dass Simpson bei diesem Untertitel die Technik von Geheimsprachen angewandt hat (welche oft Sätze zur Irreführung mit bedeutungslosen Vokalen und Konsonanten

1984. URL: <<http://bible.gospelcom.net/bible?passage=ECC+1&language=english&version=LSG&showfn=off>>.

138 Im Folgenden ein Zitat der betreffenden Stelle:

"PRAYER: Let us praise God for woodlice, and for buildings sixty-nine feet three inches high:

RESPONSE: For Adam Smith's Wealth of Nations published in 1776:

PRAYER: For the fifth key from the left on the lower manual of the organ of the Church of the Ascension in the Piazza Vittorio Emanuele II in the town of Castelfidardo in Italy:

RESPONSE: And for gnats. [...]

PRAYER: Let us give praise [...] for the tall, the ham-fisted, the pompous and for all men everywhere and at all times.

RESPONSE: Amen.

PRAYER: Let us give thanks for air hostesses, [...] for the Bessemer process and for canticles [...]."

RESPONSE: Amen."

(Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 39f.)

Zur anglikanischen Liturgie siehe J. G. Davies, *A Dictionary of Liturgy and Worship*, London, 1978, S. 10ff.

139 Simpson, *A Resounding Tinkle*, S. 69.

140 Ebd., S. 61.

141 Ebd., S. 61.

142 Zimmerman, "N.F. Simpson", S. 475.

versetzen), ergäbe sich aus "The Accapictor Michmacted" der tautologische Nonsens "The Actor acted".

Wie dem auch sei, gibt es in *A Resounding Tinkle* wie in *La Cantatrice Chauve* eine bedeutungslose Referenz im Haupttext auf den Titel.

Auch das Stück, in dem es explizit um Geheimdiensttätigkeiten geht, *The Cresta Run*, hat einen irreführenden Titel. Simpson sagte dazu selbst in einem Interview: "[...] the new play [...] is called for no good reason *The Cresta Run* [...]".¹⁴³ Man könnte aber einen, wenngleich tatsächlich nicht besonders guten Grund angeben. Dazu bedarf es zunächst einiger Erläuterungen.

Die Wortgruppe Cresta Run kommt in einem dem Stück vorangestellten Zitat vor:

"Looking out of my window, one morning in late Autumn, I saw a little old lady of ninety-three doing the Cresta Run in a pony and trap [ein zweirädriger Pferdewagen]. The memory of it has stayed with me ever since."

BARON BOLGERHAUSEN VON TRITT-HEBBELSTEIN¹⁴⁴

Das ist ein surrealer Witz, denn der 'Cresta Run' ist ein in St. Moritz in der Schweiz stattfindendes, berühmtes Bobrennen, bei dem Geschwindigkeiten bis zu 130 km/h erreicht werden. In einem Reiseführer heißt es dazu:

Whereas the standard bobsledding courses are man made and have high banked corners to prevent the ejection of participants, the Cresta is naturally formed and uses the lands contours to produce a far more dangers course. Its tendency is to catapult the racers from the track gives it its legendary reputation, and draws hard-core competitors from all over the world who wish to test their metal.¹⁴⁵

143 Simon Trussler, "Interview with N. F. Simpson", *Plays and Players*, Nov. 1965, S. 11.

144 Simpson, *The Cresta Run*, S. 3.

145 Anonym, Titel der Seite: *chillisauce.co.uk >> bizarre_festivals >> december >> the_cresta_run*, Chillisauce Ltd, 8/2002, Datum der Auffindung: 1.10.2002. URL: <http://www.chillisauce.co.uk/bizarre_festivals/december/the_cresta_run.php>.

1884, unter Queen Victoria, begannen George Robertson and Charles Digby-Jones vom "British winter residents' Outdoor Sports Committee"¹⁴⁶ mit dem Bau der ein Kilometer langen Bahn. Und noch heute steht der *Cresta Run* unter britischer Leitung: "[It] is still presided over by a resolutely British institution - the St Moritz Tobogganing Club [...]"¹⁴⁷ Somit konnte ein britisches Publikum schon einmal davon gehört haben und den Witz verstehen.

Eine Figur im Stück *The Cresta Run* leidet an "Bolgerhausen's mixed allegiance syndrome"¹⁴⁸, einer erfundenen psychologischen Störung - einer Art Schizophrenie im landläufigen Verständnis -, die nach dem Autor des oben angeführten Zitats benannt ist. Hier scheint die Referenz auf den Titel, wie in *La Cantatrice Chauve*, nur die Aufgabe zu haben, dass man sich als Zuschauer nicht beschweren kann, der Titel sei im Stück nicht vorgekommen.

Simpson experimentiert also im Falle von *A Resounding Tinkle* und *The Cresta Run* mit verschiedenen Möglichkeiten der (Nicht-) Beziehung zwischen Titel und Stück und geht dabei, wie man sieht, über Ionescos *Cantatrice Chauve* hinaus.¹⁴⁹

Im Haupttext von *The Cresta Run* (1965) gibt es schließlich eine 'halbe' Referenz zu dieser *Cantatrice Chauve*: Leonard will sich für den britischen Geheimdienst bewerben und muss dazu einen psychologischen Bewerbungsbogen ausfüllen. Lilian erinnert ihn dabei an einen Traum und dilettiert in der Psychoanalyse:

LILIAN: And there's that dream you had. You ought to mention that.

146 Cheryl Imboden, Titel der Seite: *Cresta Run - St. Moritz - Switzerland for Visitors*, 1997, Datum der Auffindung: 1.10.2002. URL: <http://europeforvisitors.com/switzaustria/articles/cresta_run.htm>.

147 Ebd.

148 Simpson, *The Cresta Run*, S. 35.

149 Ebenfalls irreführend sind die Titel der Sketche *Gladly Otherwise*, *Take it away* und *Always or More*. (Norman Frederick Simpson, "Gladly Otherwise", in: id., *The Hole and Other Plays and Sketches*, London, Faber and Faber, 1964/Id., "Take it away", Sketch in *You, Me and the Gatepost*, inszeniert in Nottingham, 1960/Id., "Always or more", Sketch in *One over the Eight*, inszeniert in London, 1961.)

Pause.

LILIAN: Where they ask about deep-seated lack of confidence.

LEONARD: I don't know which dream you're referring to, Lilian.

LILIAN: When you were thinking about taking up ladies' hairdressing. Don't you remember? And you had a dream about opening up one morning, only to find that the entire female population had gone bald overnight.¹⁵⁰

Die Arbeit im 'salon de *coiffure féminine*' ("ladies' hairdressing") und die 'femmes *chauves*' ("the female population gone bald") sind offenbar von der schon angesprochenen Stelle in *La Cantatrice Chauve* inspiriert. Sie lautet in extenso:

LE POMPIER, *se dirige vers la sortie, puis s'arrête*: À propos, et la cantatrice *chauve*?¹⁵¹

Silence général, gêne.

MADAME SMITH: Elle se *coiffe*¹⁵² toujours de la même façon!

LE POMPIER: Ah! Alors au revoir, messieurs-dames.¹⁵³

Schon bei Ionesco ist die kahle Frau, die sich nicht frisieren kann, Gegenstand eines Witzes innerhalb eines Stücks.

3.2 'Synthese' der Anleihen

Simpsons Übernahmen betreffen also in der Hauptsache *A Resounding Tinkle* und *One Way Pendulum*. Zusammenfassend soll eine Inhaltsangabe dieser beiden Stücke erstellt werden, und zwar ausschließlich auf Grund von Elementen ionescoscher Werke. (Verweise sind durch Pfeile markiert.)

One Way Pendulum

Der Titel des Stücks ist wie der von *La Cantatrice Chauve* irreführend. Das

150 Simpson, *The Cresta Run*, S. 42.

151 Meine Hervorhebung (S. R.).

152 Meine Hervorhebung (S. R.).

153 Ionesco, "La Cantatrice Chauve", S. 38.

Bühnenbild des ersten Aktes ist analog zu dem von *Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Das räumliche Setting ist auch hier ein multifunktionales Esszimmer/Wohnzimmer/Büro. Die verstreuten Bücher entsprechen den "champignons énormes", die Registrierkasse der Telefonvermittlungsanlage, der Memento-mori-Totenkopf der 'Memento-mori-Leiche'. Der Totenkopf funktioniert in diesem Zusammenhang wie eine Standuhr (→ die 'pendule' in *Amédée ou Comment s'en débarrasser*).

Kirby Groomkirby dirigiert 'wuchernde' Wiegemaschinen, die grotesk ästhetisiert und 'anthropomorphisiert' werden, indem sie zu singen lernen wie ein Chor (→ die 'wuchernden', grotesken, 'schönen' Nashörner aus *Rhinocéros*, in die sich umgekehrt die Menschen verwandeln und die zu singen scheinen). Nach seinem Einsatz als Dirigent liegt der Sohn der Groomkirbys in einem anderen Zimmer wie tot auf dem Boden (→ die Leiche in *Amédée*).

Arthur Groomkirby ist unterdessen dabei, den Old Bailey in seinem Wohnzimmer nachzubauen: Vorlage ist hier das schrittweise Wachstum der Leiche in *Amédée*. Der Gerichtssaal braucht so viel Platz, dass ein Teil einer Wand eingerissen werden muss (in *Amédée* ist es ebenfalls ein Teil einer Wand: eine Tür).

Daraus ergeben sich Umstellungen des Bühnenbilds im zweiten Akt, der aus dem gleichen Grund analog zu dem von *Amédée* ist: Jetzt dominiert der Old Bailey (→ der Tote) die Bühne, wie in *Amédée* herrscht Platzmangel und Möbel mussten auf eine Seite der Bühne geschoben werden. Es sieht danach aus, dass der Old Bailey, wie die Leiche, weiter wachsen wird.

In diesem Gerichtssaal wird schließlich einem Serienmörder (Kirby) der Prozess gemacht, der seine Opfer stets mit einem kuriosen Ablenkungstrick umbringt (→ 'Le Tueur' aus *Tueur sans gages*). Die Zahl seiner Morde ist fast identisch mit der des Professeurs in *La Leçon*.

Für diesen Fall ist ein Kriminalpolizist in Zivil zuständig, der ähnlich wie der aus *Tueur sans gages* gekleidet ist, und der ebenfalls gegenüber Dritten

humoristisch und innerhalb einer Substitutionssituation völlig unangemessen auf die Massenmorde reagiert. Der Serienmörder wird schließlich, wie in *Tueur sans gages*, vom Gesetz nicht zur Rechenschaft gezogen. Er ist ein logischer Positivist (→ der Logicien aus *Rhinocéros*); neben ihm gibt es weitere logische Positivistinnen (→ *Rhinocéros*).

Unmittelbar bevor der Vorhang fällt, apostrophiert eine Figur die übermächtigen Wiegemaschinen (→ die Nashörner).

A Resounding Tinkle

Der Titel des Stücks ist, wie der von *La Cantatrice Chauve*, irreführend. Die Paradocks empfangen Besucher, mit denen zusammen Bro Paradock maschinenhaft rechnet wie die Schülerin in *La Leçon* und eine an *Le Nouveau Locataire* angelehnte Pantomime des Hebens von Gegenständen aufführt. Außerdem hält Bro in seinem Wohnzimmer, wie in *Les Chaises*, eine Konferenz mit unsichtbaren Gästen ab, wobei sich Middie Paradock teilweise wie die Vieille verhält und ihr Ehemann wie der Vieux dominant ist.

Im weiteren Verlauf bekommen die Paradocks Besuch von einem Verwandten, der sie mit einer Geschlechtsumwandlung überrascht (→ *La Jeune Fille à marier*). Sie spielen mit ihm ein Wortspiel, zu dem Bro 'wuchernde Relativsätze' mit einer abschließenden Pointe beiträgt (→ *La Cantatrice Chauve*).

Gegen Ende treten eine Autorenfigur und eine Reihe von eitlen, ignoranten Literaturkritikerfiguren auf die Bühne, die das eben gesehene Stück kritisieren und dabei Brechts V-Effekt anführen (→ *L'Impromptu de l'Alma*). Die Funktion der Episode ist eine 'Kritiker-Kritik' (→ *L'Impromptu de l'Alma*).

Im zirkulären Schluss von *A Resounding Tinkle* sprechen Figuren, kursiv markiert, eine 'Fremdsprache' (→ *La Cantatrice Chauve*). Das Licht geht aus und wieder an und der Zuschauer sieht dann sitzende Figuren (→ *La Cantatrice Chauve*). Die Paradocks sprechen anschließend denselben, austauschbaren

Dialog wie in der ersten Szene (→ *La Cantatrice Chauve*).

3.3 Erörterung des Sachverhalts

Dass das Ausmaß von Simpsons Ideenanleihen bei Ionesco derart groß ist, wurde bislang von der anglistischen Forschung nicht erkannt.

3.3.1 Simpsons Leugnung eines Einflusses

Der englische Dramatiker hat einen solchen Sachverhalt bis heute hartnäckig geleugnet. Er ist in Interviews immer wieder auf seine Affinität zu Ionesco angesprochen worden, und er hat stets die gleiche Antwort gegeben, nämlich: "I'd never even heard of Ionesco when I first began to write plays".¹⁵⁴

Ein französischer Journalist, Michel Berveiller, berichtet über ein privates Gespräch mit Simpson aus dem Jahre 1959:

Quelques jours après la première du *Pendule* au Criterion Theatre, j'eus la chance d'en rencontrer l'heureux auteur, dans l'intimité.

N.F. Simpson a fait ses débuts au théâtre il n'y a guère plus de deux ans [1957]. Le triomphe de deux courtes pièces jumelées, *Tintement de Tonnerre* [gemeint ist die Kurzfassung von *A Resounding Tinkle*] et *Le Trou*, fut immédiat et bruyant.¹⁵⁵

Auch von Berveiller wird die Frage nach Ionesco gestellt:

Ionesco [...] l'attriste. Il se défend d'avoir été son émule ou imitateur. "J'ignorais même son nom, me dit-il, quand on s'est mis à me surnommer "the english Ionesco". Cela, naturellement, m'a donné envie d'aller voir *La*

¹⁵⁴ Zitiert in Vinson, *Contemporary Dramatists*, S. 731.

¹⁵⁵ Berveiller, "Tableaux de Londres", S. 123.

Die Kurzfassung von *A Resounding Tinkle* und *The Hole* wurden wegen ihrer Kürze in einer 'double bill' aufgeführt (d.h. als Vorstellung mit zwei Stücken).

Cantatrice Chauve..." Un temps. Bon confrère: "La pièce était sûrement mal traduite". Nouveau silence. "Il y avait d'ailleurs dans le public des gens qui semblaient s'amuser."¹⁵⁶

Zum ersten Zitat ist Folgendes anzumerken: Dass Simpson, als er zu schreiben anfing, von Ionesco noch nie gehört hatte, muss keine Unwahrheit sein, wenn man z.B. annimmt, dass Simpson erste (unveröffentlichte) Stücke vor dem Zweiten Weltkrieg geschrieben hat; zu dem Zeitpunkt war Ionesco in Westeuropa noch unbekannt. Problematisch ist jedoch, dass es sich bei der Zurückweisung Simpsons um eine Halbwahrheit handelt. Denn suggeriert wird nämlich, dass es sich dabei um seine ersten *bekannt*en Stücke, wie *A Resounding Tinkle* und *One Way Pendulum*, handelt. Gerade diese sind aber, wie hier nachgewiesen wurde, nicht unabhängig von Ionesco entstanden.

Eindeutig ist in dieser Hinsicht das zweite Zitat: Dass Simpson, als er seinen Beinamen bekam, noch nie von Ionesco gehört hatte, wird durch die Analyse in diesem Teil tatsächlich als Unwahrheit entlarvt. Simpson hatte mit *A Resounding Tinkle* 1957 seinen Durchbruch als Dramatiker, und erst ab dem Zeitpunkt kann die Rede vom 'English Ionesco' aufgekommen sein. Gerade *A Resounding Tinkle* trägt aber deutliche Spuren des Werks von Ionesco. Er kann folglich nicht erst nach der Uraufführung von *A Resounding Tinkle* zum ersten Mal mit *La Cantatrice Chauve* in Kontakt gekommen sein.

In Anbetracht der Tatsache, dass er Ionesco so viel verdankt, findet er bedauerlicherweise nicht viele gute Worte für seinen Kollegen ("confrère"). Wird nicht Folgendes suggeriert? 'Der Autor des Stücks taugt nichts. Ich bin aber zu höflich, das zu sagen und gebe vor zu glauben, dass es am Übersetzer gelegen hat'; und im letzten Satz: 'Es ist mir absolut unbegreiflich, wie man so ein Werk amüsant finden kann.'

Angesichts dieser Aussagen würde die Annahme eines Schülerverhältnisses zu Ionesco einen logischen Widerspruch bedeuten und kann deshalb ausge-

156 Ebd., S. 123.

geschlossen werden. Der Sachverhalt erinnert zudem an den klassischen Fall von Aristophanes und Eurypides:

Gegen Aristophanes wurde der Vorwurf erhoben, den Eurypides kopiert zu haben. Dieser Vorwurf traf den Aristophanes besonders hart, weil er den Werken des Eurypides öffentlich seinen Spott bezeugt hatte.¹⁵⁷

Simpson hat vermutlich Ionescos Œuvre im Original rezipiert oder es sich von einem Dritten übersetzen lassen. Erst 1958 ist dessen *Théâtre* auf Englisch erschienen¹⁵⁸ [Emmanuel Jacquart]:

1958 - Année importante pour Ionesco. Sa réputation, tant en France qu'en Angleterre, se confirme. John Calder publie à Londres, dans une traduction de Donald Watson, le premier volume du *Théâtre*.¹⁵⁹

Simpson konnte also höchstens für *One Way Pendulum* auf eine Übersetzung zurückgreifen. Der sich festigende Ruf Ionescos in England ist weitgehend den Bemühungen Tynans, dessen Protegé auch Simpson war, zu verdanken, wengleich auch im selben Jahr 1958 die berühmte Literaturfehde zwischen Tynan und Ionesco¹⁶⁰ begann.

Der englische Dramatiker hat offensichtlich sehr genau auch kleinere und unübersetzte Publikationen Ionescos verfolgt. Ein Beleg dafür ist ein von Simpson selbst geschriebenes Interview mit einem fiktionalen Simpson ("Making Nonsense of Nonsense"), 1961 publiziert in der Zeitschrift *Transatlantic Review*¹⁶¹. Ein strukturell identisches Interview hatte Ionesco ein Jahr vorher unter dem Titel *Interview de Ionesco avec lui-même* in den *Dossiers*

157 Florian Fischer, *Das Literaturplagiat – Tatbestand und Rechtsfolgen*, Frankfurt a. M., Lang, 1996, S. 6.

158 Lediglich *Le Nouveau Locataire* ist bereits 1956, ein Jahr vor *A Resounding Tinkle*, im Londoner Arts-Theatre aufgeführt worden. (Siehe dazu Jacquart, *Théâtre complet*, S. 346.)

159 Jacquart, *Théâtre complet*, S. LXXXIII (sic).

160 Davon berichtet ausführlich Martin Esslin. (Id., *Das Theater des Absurden*, S. 97-101.)

161 Norman Frederick Simpson, "Making Nonsense of Nonsense", *Transatlantic Review*, 21, Summer 1961, S. 5-13.

du Collège de Pataphysique veröffentlicht¹⁶². Eine Übernahme dieser Idee durch Simpson ist auch in diesem Fall anzunehmen.

3.3.2 Ist N. F. Simpson ein Plagiator?

Was jetzt zumindest ansatzweise zu klären ansteht, ist die Frage, ob es sich um ein Literaturplagiat handelt. Diese Frage stellt sich jedem, der die hier gewonnenen, das Rechtsgefühl verletzenden Ergebnisse¹⁶³ zur Kenntnis nimmt. Sie kann somit in diesem für die Fragestellung der Dissertation entscheidenden Teil nicht weggelassen werden. Da jedoch das Plagiat ein juristischer Begriff ist, kann ein Plagiatsverdacht nicht anders als *juristisch* bestätigt oder entkräftet werden.¹⁶⁴ Der Sachverhalt soll zum anderen literaturtheoretisch beleuchtet werden.

Es ist dabei unerlässlich auf die neueste Fachliteratur zurückzugreifen. Die Aktualität ist ganz besonders wichtig, weil der Plagiatsbegriff stark zeitgebunden ist. Mit dem Aufkommen der Intertextualitätstheorie in den 1960er Jahren beispielsweise schien der Tatbestand literaturtheoretisch zu verschwinden. Aber auch juristisch wurde das Plagiat zu verschiedenen Zeiten oft völlig unterschiedlich definiert. Noch 1917 war z.B. in Deutschland nur die Form von literarischen Werken durch das Urheberrecht geschützt, nicht aber inhaltliche Elemente¹⁶⁵. Meines Erachtens nach sind die besten und neuesten Monografien zum Thema Florian Fischers 1996 erschienene Monografie *Das Literaturplagiat – Tatbestand und Rechtsfolgen* für die rechtliche Seite und

162 Eugène Ionesco, "Interview de Ionesco avec lui-même", *Dossiers du Collège de Pataphysique*, Nr. 10/11, 1960.

163 Das Rechtsgefühl wird deshalb verletzt, weil Simpson sehr viele, z.T. grundlegende und geniale Ideen aus ionescoschen Werken übernimmt und behauptet, sie seien ihm eingefallen, sie seien sein geistiges Eigentum.

164 Der Begriff wird lediglich auch von Literaturwissenschaftlern "als Bezeichnung für die bewußte Aneignung fremden Geistesgutes unter Anmaßung der Urbeberschaft" verwendet. (Fischer, *Das Literaturplagiat*, S. 3.)

Hélène Maurel-Indarts 1999 publizierte Monografie *Du plagiat*¹⁶⁶ sowie Ulrich Broichs und Manfred Pfisters Sammelband *Intertextualität* (1985) für die literaturtheoretische Seite.

Zunächst zur Frage, ob die Aufdeckungen in diesem Teil den juristischen Plagiatstatbestand konstituieren.¹⁶⁷ Mit den zitierten Interviewäußerungen will Simpson den falschen Anschein einer so genannten 'Doppelschöpfung' erwecken. Sie liegt dann vor, wenn

[...] zwei Urheber unabhängig voneinander zwei aus Zufall (teilweise) übereinstimmende Werke geschaffen haben, ohne daß der eine bewußt oder unbewußt auf das Werk des anderen zurückgegriffen hat.¹⁶⁸

In Wirklichkeit kann im Falle Simpsons wegen eines

[...] bestimmten Ausmaß[es] von Übereinstimmungen nach den Regeln des Anscheinbeweises davon ausgegangen werden, daß der Urheber des jüngeren Werkes das ältere Werk [...] benutzt hat.¹⁶⁹

Diesen Anscheinbeweis versuchte Simpson durch seine Replik "I'd never even heard of Ionesco ..." zu erschüttern:

Greift der Beweis des ersten Anscheins Platz, so kann die Vermutung, der Schöpfer des neuen Werkes habe auf das ältere bewußt oder unbewußt zurückgegriffen, erschüttert werden, wenn der Autor des jüngeren Werkes Umstände dartut, die ausschließen oder aus denen sich zumindest

165 Ebd., S. 29.

166 Nicht verwendbar war der Aufsatz Eva-Maria Jakobs, " 'Das kommt mir so bekannt vor ...'. Plagiate als verdeckte Intertextualität", *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 3, 1993.

167 Man könnte sich jetzt die Frage stellen, ob in diesem Fall, in dem der 'Kläger' Franzose und der 'Beklagte' Engländer wäre, deutsches Recht überhaupt anwendbar ist. Bezüglich des Urheberrechts gilt jedoch, dass es in dem Land anwendbar ist, in dem die 'Verwertung' stattfindet. (Cf. persönliche Nachfrage beim Max-Planck-Institut für ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht in München.) Da Simpsons Werke in Deutschland 'verwertet' worden sind, ist deutsches Recht aussagekräftig. (Zum Beispiel ist *The Hole* 1960 in Berlin als *Das Loch* unter der Regie von Walter Henn aufgeführt worden. *One Way Pendulum* ist als *Die Welt der Groomkirbys* 1959 in Deutschland veröffentlicht worden. [Informationen entnommen aus Henning Rischbieter (ed.), *Theater-Lexikon*, Zürich/Schwäbisch Hall, Orell Füssli Verlag, 1983, Eintrag zu Simpson.]

168 Fischer, *Das Literaturplagiat*, S. 23.

169 Ebd., S. 24.

ernsthafte Möglichkeit ergibt, daß er niemals Kenntnis vom älteren Werk hatte.¹⁷⁰

Diese Umstände würden hier vorliegen ("J'ignorais même son nom etc."), wenn sie nicht zweifelsohne unwahr wären. "Gelingt ihm dies nicht, ist der weitere Weg zur Prüfung des Plagiatstatbestandes eröffnet."¹⁷¹ Dafür gibt es folgende für diesen Fall relevanten Bedingungen:

1.) "Jemand muß sich fremdes Geistesgut angeeignet haben, indem er sich die Urheberschaft daran anmaßt."¹⁷²

Für den Nachweis ist die in diesem Teil geleistete Arbeit Voraussetzung. Fischer erläutert die zwei Komponenten dieser ersten Bedingung:

Ob ein Schriftsteller fremdes Geistesgut übernommen hat, hängt zunächst davon ab, ob sich Übereinstimmungen zwischen dem älteren und dem jüngeren Werk finden lassen. Sodann muß das ältere Werk dem jüngeren als Vorlage gedient haben.¹⁷³

Beides ist bei Simpson der Fall. Allerdings handelt es sich nicht um völlige Übereinstimmungen - das "Geistesgut" ist verwandelt worden.

Anmaßung der Urheberschaft heißt, vor Dritten zu behaupten, Urheber eines Werkes oder Werkteils zu sein, obwohl dies nicht zutrifft. Dies geschieht, indem er das Werk unter eigenem Namen Dritten zur Kenntnis bringt, ohne darauf hinzuweisen, daß das Werk oder Teile davon der Urheberschaft eines anderen entspringen.¹⁷⁴

Auch dieser Punkt der Definition passt mit den angeführten Einschränkungen auf Simpson. *A Resounding Tinkle* und *One Way Pendulum* sind Copyright-geschützt.

2.) "Die Aneignung muß vorsätzlich geschehen."¹⁷⁵

170 Ebd., S. 24.

171 Ebd., S. 24.

172 Ebd., S. 19.

173 Ebd., S. 20.

174 Ebd., S. 25.

175 Ebd., S. 19.

Folgendes Entscheidungskriterium dafür ist vollständig erfüllt: "Je mehr aus einem fremden Werk übernommen worden ist, um so eher ist dies bewußt geschehen."¹⁷⁶ Der Gegenbegriff wäre die "unbewußte Entlehnung".¹⁷⁷

3.) "Dieses Geistesgut muß urheberrechtlich geschützt sein [...]."¹⁷⁸

Um die Frage beantworten zu können, die Punkt drei aufwirft, muss zunächst weiter differenziert werden. Es wird zwischen Plagiat und 'Teilplagiat' unterschieden. Ein Teilplagiat wird immer dann angenommen, "wenn der Benutzer auch eigenes geschaffen hat, er also entweder sein eigenes Werk mit Bestandteilen fremder Werke anreichert oder ein fremdes Werk umarbeitet."¹⁷⁹ Simpson hat "auch eigenes geschaffen" und "sein eigenes Werk mit Bestandteilen" von Ionescos Werken "angereichert". Gesetzt den Fall läge bei Simpson nur ein Teilplagiat vor.

Fischer merkt zum Teilplagiat an, dass es um so schwieriger ist, "herauszuarbeiten, welche konkreten inhaltlichen und formalen Bestandteile übernommen worden sind [...] je geschickter Eigenes und Fremdes miteinander verquickt wurden."¹⁸⁰ Das beträfe in *One Way Pendulum* die 'Genese' des Totenkopfs, der schwarzen Bücher, der Registriertasse, des Serienmördertricks und der Schlussgebung. Ganz offensichtlich hat Simpson in *One Way Pendulum* seine Anleihen sorgfältig kaschiert; in der juristischen Fachsprache nennt man sie "verschleiert"¹⁸¹. Dagegen sind in *A Resounding Tinkle* die Literaturkritiker, die unsichtbaren Gäste, der zirkuläre Schluss noch relativ leicht wieder

176 Ebd., S. 110.

177 "Der unbewußten Entlehnung liegt ein Phänomen zugrunde, das in der Psychologie als Kryptomnesie bezeichnet wird. Hiervon spricht man, wenn früher Gehörtes oder Gelesenes vergessen wird, aber im Unterbewußtsein fortlebt und später [...] an die Oberfläche des Bewußtseins hervortritt, wobei man sich der Erinnerung nicht bewußt ist und an eine Eigenleistung glaubt." (Ebd., S. 111.)

178 Ebd., S. 19.

179 Ebd., S. 21.

180 Ebd., S. 22.

181 Ebd., S. 107.

erkennbar. Zur Zeit der Niederschrift seines ersten Stücks konnte Simpson glauben, dass niemand etwas von seinen Anleihen merken würde. Nachdem Tynan Ionesco zum ersten Mal ins Spiel gebracht hatte, sind bezeichnenderweise diese "augenscheinlichen"¹⁸² Elemente in der neuen, von 74 auf 36 Seiten gekürzten Version von *A Resounding Tinkle* ausnahmslos weggelassen worden.¹⁸³ Aber auch die 'wuchernden Relativsätze' und die Besucher, mit denen zusammen Bro Paradock maschinenhaft rechnet und eine Pantomime des Hebens von Gegenständen aufführt, wurden gestrichen, somit alles von Ionesco Übernommene, bis auf eine Ausnahme. Sie wurde verändert: aus "Son" (Don) → "woman in her twenties" (cf. "La Jeune Fille" → "homme d'une trentaine d'années") in der Ursprungsversion wurde das weniger ähnliche "Uncle" (Ted) → "young woman". Hätte Simpson auch noch die Episode der Geschlechtsvertauschung gestrichen, wäre die neue Version noch einmal 13 Seiten kürzer und damit vermutlich zu knapp ausgefallen.¹⁸⁴ Fortan ist *A Resounding Tinkle* in einer 'double-bill'¹⁸⁵ mit *The Hole* aufgeführt worden.

Bei dem späteren *One Way Pendulum* scheint Simpson von vornherein vorsichtig gewesen zu sein. Das Kaschieren erfolgt in einer der Substitutionstechnik, in der Simpson Meister ist, verwandten Art: Die 'Memento-Mori-Leiche' wird durch einen 'Memento-Mori-Totenkopf' substituiert, die Pilze durch schwarze Bücher, die Telefonvermittlungsanlage durch eine Registrierkasse mit Telefon, die Apostrophe der 'Nashorn-Maschinen' durch die Apostrophe der Wiegeautomaten, die Ablenkung der Opfer des Serienmörders mit einem Foto durch die Ablenkung mit einem Witz.

182 Ebd..

183 Was den Schluss betrifft, schrieb Simpson einen neuen, nichtzirkulären, von Ionesco unabhängigen.

184 'Uncle Ted' kommt auf den Seiten 17-29 vor. (Cf. Simpson, *A Resounding Tinkle* [shortened], S. 17-29.)

185 Das heißt als Vorstellung mit zwei Stücken.

Das Teilplagiat soll nun seinerseits noch weiter ausdifferenziert werden: Es lassen sich zwei "Erscheinungsformen der Benutzung"¹⁸⁶ des fremden Werks, die bei Simpson vorkommen, unterscheiden:

1.) "Ein Schriftsteller übernimmt Textstellen eines fremden Werkes [...]."¹⁸⁷

Das betrifft die Zitate der folgenden drei Halbsätze: "[Middie Paradock] tidies her hair", "[Countless weighing machines] as far as the eye can see" und die Regieanweisung "Against the wall Right". Vielleicht könnte man hier auch "Why don't we do calculations?" erwähnen.

2.) "Ein Schriftsteller entnimmt dem Werk eines anderen inhaltliche Bestandteile, wie zum Beispiel Handlungsgefüge, Motive, Leitmotive, Ideen [...], bringt diese aber in anderer Sprachform und anderem Kontext [sic]."¹⁸⁸

Dies ist der Hauptpunkt, der auf Simpson zutrifft (Sprachform und Kontext sind bei seinen Übernahmen verschieden).

Unter Handlungsgefüge könnte man z.B. die raumsprenge Entwicklung von *Amédée ou Comment s'en débarrasser* und die Schlussführung von *La Cantatrice Chauve* anführen, unter Leitmotiv die wuchernden, singenden 'Maschinen' in *Rhinocéros*. Was die Ideen betrifft, ließen sich viele aufzählen: die unsichtbaren Besucher aus *Les Chaises*, die imaginären Gewichte von *Le Nouveau Locataire*, die Verfremdung des Grundrechnens von *La Leçon*, die 'wuchernden' Relativsätze aus *La Cantatrice Chauve*, die 'Kritiker-Kritik' von *L'Impromptu de l'Alma*, der logische Positivist und Serienmörder sowie der Kriminalpolizist aus *Rhinocéros* bzw. *Tueur sans gages*, das mit einer Uhr verknüpfte Memento mori und der auf dem Boden liegende 'Tote'¹⁸⁹ von *Amédée*

186 Fischer, Das Literaturplagiat, S. 21.

187 Ebd., S. 21.

188 Ebd..

189 Genau genommen liegt Kirby aus *One Way Pendulum* nicht tot, sondern nur *wie* tot am Boden.

ou Comment s'en débarrasser, die Apostrophe der 'Maschinen' von *Rhinocéros* und die 'Geschlechtervertauschung' aus *La Jeune Fille à marier*.

Nun zurück zur Frage, ob auf diese Elemente Urheberrecht besteht. Generell gilt, dass ein Werkteil

[...] nur dann geschützt [ist], wenn er [...] eine persönliche geistige Schöpfung darstellt.[...]¹⁹⁰

Eine Schöpfung liegt dann vor, wenn der Autor etwas subjektiv Neues geschaffen hat. [...] Von einer persönlichen Schöpfung kann gesprochen werden, wenn sich in ihr die Individualität ihres Schöpfers niederschlägt. [...]¹⁹¹

Dabei ist wichtig, dass das "kürzeste Gebilde [...] geschützt sein [kann], sofern es nur eine persönliche geistige Schöpfung darstellt."¹⁹²

Die besprochenen Werkteile Ionescos sind etwas subjektiv Neues (d.h. dass Ionesco sich keiner Anleihen bei anderen Autoren bewusst war)¹⁹³. In ihnen schlägt sich in jedem Fall die Individualität Ionescos als ihr Schöpfer nieder. Es soll genügen, jede der beiden Erscheinungsformen der Benutzung durch ein Beispiel zu vertiefen. Fischer sagt zu Punkt 1:

Mangels eines konkreten aus sich heraus verständlichen Inhalts werden Satzteile und auch kürzere Sätze in der Regel nicht geschützt sein. [...] In der Regel bedarf es deshalb einer Passage längeren Ausmaßes um sowohl Geistigkeit¹⁹⁴ als auch Individualität¹⁹⁵ zu erreichen.¹⁹⁶

Wegen der Verbindung mit Übernahmen in der Art von Punkt 2 ist offensichtlich, dass Simpson die Halbsätze übernommen hat: Middie macht ihr Haar im Zusammenhang mit den unsichtbaren Besuchern zurecht. Die Waagemaschinen, so weit das Auge reicht, gehören zum Handlungselement der 'wuchernden' Maschinen. Die Regieanweisung ist ein Element der Analogie des

190 Ebd., S. 29.

191 Ebd., S. 55.

192 Ebd., S. 36f.

193 Der Gegenbegriff ist die "objektive Neuheit". Diese läge z.B. nicht bei einer Doppelschöpfung vor, die jedoch trotzdem urheberrechtlich geschützt ist. (Ebd., S. 37.)

194 Bezieht sich auf die "persönliche geistige Schöpfung" (siehe oben).

195 Bezieht sich auf die "persönliche geistige Schöpfung" (siehe oben).

196 Fischer, Das Literaturplagiat, S. 60.

gesamten Bühnenbildes. Dennoch hat Simpson damit nicht gegen das Urheberrecht verstanden, weil es sich bei den Sätzen an sich um nichts Neues oder Individuelles handelt. Sie haben isoliert betrachtet keinen Werkcharakter.

Für das Handlungsgefüge etwa gilt Folgendes:

Handlungen, die mit wenigen Worten nacherzählt werden können [...], sind in der Regel nicht individuell. [...] Urheberrechtlicher Schutz beginnt erst dann, wenn ein Handlungsmodell individualisiert wird, indem es durch Details angereichert wird oder mit anderen Handlungsmodellen in nicht naheliegender Weise verknüpft wird.¹⁹⁷

Das würde bedeuten, dass etwa das Handlungsmodell der Zirkelhaftigkeit von *La Cantatrice Chauve* allein noch nicht geschützt ist, weil es dramentechnisch Allgemeingut ist. Es ist weder neu noch individuell. Wenngleich der zirkelhafte Schluss verwandelt worden ist, ist er doch in seiner Individualisiertheit von Simpson übernommen worden: Figuren sprechen darin eine Fremdsprache, was typografisch markiert ist; nachdem das Licht aus- und wieder angeht, sehen die Zuschauer sitzende Figuren, die den Dialog aus dem ersten Akt wiederholen. Vielleicht hat auch die raumsprengende Handlungsentwicklung von *Amédée ou Comment s'en débarrasser* werkhaften Charakter. Das zu Grunde liegende Handlungsmodell der 'prolifération' an sich ist dagegen schon von dem französischen Dramaturg Georges Feydeau (1862-1873) verwendet worden und deshalb nicht schützbar. Allerdings ist sie "subjektiv" neu: Ionesco hat in diesem Punkt stets eine Doppelschöpfung behauptet. Das geht u.a. aus einem Interview durch Claude Bonnefoy 1966 hervor:

Claude Bonnefoy. On vous a souvent comparé à Feydeau. A-t-il eu ou non une influence sur vous?

Eugène Ionesco. [...] On m'avait dit que j'étais influencé par Feydeau et Labiche. Alors j'ai lu Feydeau et Labiche et j'ai dit: "en effet, je suis influencé par Feydeau et Labiche."¹⁹⁸

197 Ebd., S. 66f.

198 Bonnefoy, *Entretiens avec Ionesco*, S. 57f.

Die Ähnlichkeit von "On m'avait dit que j'étais influencé par Feydeau et Labiche. Alors j'ai lu Feydeau et Labiche" (1966) und "J'ignorais même son nom [...] quand on s'est mis à me surnommer "the english Ionesco. Cela, naturellement, m'a donné envie d'aller voir

Ein entscheidender Punkt ist jedoch, dass Simpson ionescosche Werkteile nicht 'identisch', sondern nur im Kern, mithin 'ähnlich' übernommen hat. Fischer stellt dazu fest:

Der Begriff Ähnlichkeit [...] ist zu ungenau; er trennt nicht zwischen Eigenleistung und Fremdleistung. Deshalb kommt es beim Vergleich zweier Werke auf Identität an, nicht auf Ähnlichkeit.¹⁹⁹

Eine Fremdleistung ist bei Simpson vorhanden. Es ist fraglich, ob auch der Kern der Werkteile geschützt ist, gewissermaßen das Tertium Comparationis, also das, was der simpsonsche Werkteil mit dem ionescoschen gemeinsam hat (z.B. das 'Wuchern' von übermächtigen 'Maschinen' an einer 'Wand', die von einer Hauptfigur, unmittelbar bevor der Vorhang fällt, apostrophiert werden). Wenn nicht, wäre bei den angeführten Gemeinsamkeiten der Tatbestand einer Urheberrechtsverletzung und damit der Plagiatstatbestand nicht gegeben.

Wenn doch, gibt es überdies den Fall, dass trotz Plagiatstatbestandes ein Plagiat ausscheiden kann. Auch das träfe auf Simpson zu:

[...] ein Plagiat [ist] die rechtswidrige und vorsätzliche Aneignung fremden, urheberrechtlich geschützten Geistesgutes [...]. Erst im Rahmen dieses Plagiatstatbestandes greift die Rechtsprechung bisweilen auf die aus § 24 UrhG [Urheberrechtsgesetz] gewonnene Formel zurück, daß eine freie Benutzung²⁰⁰ vorliege und damit ein Plagiat ausscheide, wenn angesichts der Eigenart des neuen Werkes die entlehnten eigenpersönlichen Züge des geschützten älteren Werkes verblassen.²⁰¹

Die Tatbestandserfordernisse [für die freie Benutzung sind laut] § 24 I UrhG nur dann erfüllt, wenn lediglich eine fremde Idee benutzt, umgestaltet und verarbeitet, einem fremden Werk nur die Anregung entnommen, gleichzeitig aber auch ein auf eigener schöpferischer Tätigkeit beruhendes neues Werk geschaffen [wird]. Schimmer[t] das Originalwerk

La Cantatrice Chauve" (1960) ist aus chronologischen Gründen selbst eine erstaunliche "Doppelschöpfung". Ohne Frage ist Ionescos Replik im Unterschied zu der Simpsons voller überlegenem Humor.

199 Fischer, Das Literaturplagiat, S. 22.

200 Cf. Ernst-Joachim Mestmäcker et. al (edd.), *Kommentar zum deutschen Urheberrecht, Band 1*, München, Luchterhand, 2001, S. 5.

201 Fischer, Das Literaturplagiat, S. 104.

als Leitwerk oder als Grundlage im neuen Werk durch, [ist] eine Bearbeitung²⁰² anzunehmen. Dabei komm[t] es allein auf die Übereinstimmungen, nicht dagegen auf die Verschiedenheiten beider Werke an.²⁰³

Simpson benutzt und verarbeitet Ionescos Ideen, gestaltet sie um und schafft vom Gesamteindruck her gesehen "ein auf eigener schöpferischer Tätigkeit beruhendes neues Werk". *A Resounding Tinkle* und *One Way Pendulum* zeichnen sich, wie das Gesamtwerk Simpsons, trotz allem durch einen unverkennbaren, erheiternden und immer unterhaltsamen *Simpson-Style*²⁰⁴ aus. Die beiden Stücke waren selbst in den Gemeinsamkeiten mit Eigenwert interpretierbar – und zwar mit sich von Ionesco deutlich unterscheidenden Ergebnissen. (Dass Simpson dessen ungeachtet der geringere Dramatiker ist, ist eine andere Angelegenheit.) Auch die "eigenpersönlichen Züge des geschützten älteren Werkes verblassen" bei Simpson, was die angeführten Werkteile betrifft. Nur für den, der das hier Aufgedeckte kennt, gilt, dass "das Originalwerk als Leitwerk oder als Grundlage im neuen Werk durch[schimmert]".

Bei der freien Benutzung würde es sich um ein so genanntes 'kreatives Plagiat' handeln:

In allen Zeiten wurde das simple Nachdrucken und das Ausgeben fremder Texte als eigene allgemein verurteilt. Doch nicht jeder Plagiator geht so plump vor und "stiehlt" ganze Werke. In den meisten Fällen dient das fremde Werk nur als Vorlage, werden Handlungsgerippe, Ideen, Motive, Gedanken und einzelne Formulierungen entnommen, wird die Vorlage kreativ verwertet. An Verteidigern des kreativen Plagiats hat es nie gefehlt.²⁰⁵

Und ähnlich an anderer Stelle:

[...] nur die kreative Verwertung fremden Geistesgutes [dürfte] rechtfertigend wirken [...] § 24 I UrhG könnte nur dann rechtfertigend wirken, wenn [...] das Zweitwerk im wesentlichen Eigenleistung enthält

202 Cf. Mestmäcker, *Kommentar Urheberrecht*, S. 5.

203 Fischer, *Das Literaturplagiat*, S. 93.

Das Originalzitat steht im Konjunktiv, weil Fischer sich davon distanzieren will.

204 Den so genannten 'Individualstil'.

205 Fischer, *Das Literaturplagiat*, S. 15.

und [...] der übernommene Werkteil in einen neuen Kontext gebracht wird.²⁰⁶

A Resounding Tinkle und *One Way Pendulum* enthalten sehr viel "Eigenleistung", und die übernommenen Werkteile (im Sinne von Bestandteilen) werden darüber hinaus "in einen neuen Kontext gebracht". Dagegen gilt: Man kann zwar Simpson die kreative Verwertung des Ionescoschen Geistesgutes nicht absprechen, doch der Satz "An Verteidigern des kreativen Plagiats hat es nie gefehlt" trüfe kaum auf Simpson zu. Er hat einen nicht geringen Teil seiner Kreativität dazu verwendet, seine zahlreichen Anleihen 'unsichtbar' zu machen. Und diese Art der Kreativität kann hier mit Sicherheit nicht gemeint sein.

Damit wäre die moralische Seite angesprochen:

Der BGH hat mit Recht festgestellt, daß der Plagiatsvorwurf geeignet ist, den Betroffenen in der öffentlichen Meinung herabzuwürdigen. Der Plagiator spart eigene Arbeit, indem er fremde Werke "ausschlachtet". Das bewirkt den Eindruck der Ausbeutung fremden Könnens und der eigenen Unfähigkeit. So verbindet sich mit dem Plagiatsbegriff ein Unwerturteil.²⁰⁷
[...] Das Plagiiere gilt als ehrenrührig, da der Begriff Plagiat als Synonym für geistigen Diebstahl gebraucht wird.²⁰⁸

Auch wenn sie vielleicht kein Plagiat konstituieren, sind die Entdeckungen in diesem Teil geeignet, Simpsons Ansehen zu schmälern: Er hat sich Arbeit gespart, indem er mindestens neun von Ionescos Werken in Teilen formal und inhaltlich verwertet hat. Dieses 'Zusammensammeln' von (wenngleich verwandelten) Ideen könnte man auch als ein "Ausschlachten" bezeichnen. Zudem könnte es Teil von Simpsons Verschleierungsstrategien sein: Es ist erheblich unauffälliger, aus neun verschiedenen Stücken je eine Idee zu borgen, als aus einem alle neun. Jemand, der mit den neun Stücken Ionescos und den zwei Simpsons im Detail vertraut ist und deshalb in der Lage ist, zu merken, 'was gespielt wird', ist äußerst rar und schreibt wahrscheinlich gerade eine

206 Ebd., S. 96.

207 Ebd., S. 16.

208 Ebd., S. 18.

Doktorarbeit über die beiden Dramatiker. Das massive Ausmaß der Anleihen musste also förmlich unerkant bleiben.

Erschwerend kommt hinzu, dass diese Praxis der Anleihen hauptsächlich die 'full-length'²⁰⁹ plays' *A Resounding Tinkle* und *One Way Pendulum* betrifft, N.F. Simpsons erfolgreichsten Stücke. Es stellt sich die Frage, ob sie nicht gerade wegen des darin enthaltenen genialen, "fremden Könnens" solchen Anklang finden konnten. In seinen späteren 'abendfüllenden' Stücken, wie *The Cresta Run* (1965) und *Was He Anyone?* (1972), hat der Autor sich von Ionesco gelöst. Sein Erfolg wurde mit ihnen jedoch von Mal zu Mal deutlich kleiner, sodass Simpson schließlich ganz aufhörte²¹⁰, fürs Theater zu produzieren, und anfang, für die BBC Fernsehspiele und Skripts für TV-Serien zu schreiben. In den Ersteren kommen wiederholt die Paradocks vor und "engage in the same type of banter they have been exchanging since *A Resounding Tinkle*, some ten years before."²¹¹ (C.D. Zimmerman.) Die späten Arbeiten Simpsons hat ein Theaterkritiker der *Times* unbarmherzig beurteilt: "Simpson has been trapped into endlessly rewriting the same play."²¹² Wäre "Unfähigkeit" im Fall Simpson auch ein viel zu hartes Wort, so schien er doch ganz aus eigener Kraft nicht auf dem Niveau seiner 'full-length plays' *A Resounding Tinkle* und *One Way Pendulum* schreiben zu können. Bei der Untersuchung hat sich insgesamt gezeigt, dass das 'close reading' von Simpsons Werk weniger ergiebig war als das Ionescos.

Da ich nicht Jurist bin, kann ich im Fall Simpsons zu keinem abschließenden Urteil über die Frage kommen, ob es sich um ein Plagiat handelt oder nicht. Im Interesse einer klaren Aussage habe ich mich deshalb an juristische

209 Abendfüllend.

210 Mit der Ausnahme von zwei Sketchen, *In Reasonable Shape* und *Anyone's Gums Can Listen to Reason* (beide 1977). (N. F. Simpson, "Anyone's Gums Can Listen to Reason", in: Robin Cook (ed.), *Play Ten*, London, Edward Arnold, 1977 und Id., "In Reasonable Shape", in: Robin Cook (ed.), *Play Ten*, London, Edward Arnold, 1977.)

211 Zimmerman, "N.F. Simpson", S. 479.

Fachvertreter gewandt. Weil sich dieser Fall abstrakt schlecht beurteilen lässt, entschloss ich mich, einige grundlegende Informationen dazu zu geben und ein konkretes Beispiel für Übernahmen Simpsons vorzustellen: die diesem Teil beigefügten Bühnenbildskizzen von *Amédée ou Comment s'en débarrasser* versus *One Way Pendulum*. Ich möchte eingangs betonen, dass selbst damit die Äußerungen dieser Fachvertreter selbstverständlich völlig unverbindlich und ohne Gewähr sind, besonders da diese mit dem Fall nicht vertraut sind. Für die Schlüsse, die ich nachfolgend aus dem mir Gesagten ziehe, zeichne ich alleine verantwortlich.

Nach E-Mail-Korrespondenz und persönlicher Unterredung mit Hr. Prof. Dr. Joachim Bornkamm, einem namhaften Spezialisten für Fragen des Urheberrechts und Richter am Bundesgerichtshof²¹³, sowie mit Fr. Dr. Silke von Lewinski, einer Mitarbeiterin des Max-Planck-Institut für ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht in München, erscheint mir meine Interpretation des juristischen Sachverhalts als zu streng. Anders als oben dargelegt, lautet die Grundregel:

Das Urheberrecht schützt im Grundsatz nicht die Idee, sondern nur die Form, in die sie gegossen ist.

Der angesprochene 'Kern des Werkteils' ist jedoch jedes Mal nichts anderes als eine Idee, die konkrete 'ionescosche' Form bleibt davon unberührt. Gerade literarische Werke können zwar in dieser Hinsicht eine Ausnahme bilden, aber nicht, wenn, wie hier geschehen, nur einzelne Einfälle aus vielen verschiedenen Stücken 'geklaut' werden. Es muss schon ein Geflecht einzelner Merkmale vorliegen, aus dem sich beispielsweise der Plot ergibt. Die raumsprengende Entwicklung von *Amédée ou Comment s'en débarrasser* oder die Schlussfüh-

212 Ebd., S. 479.

213 Dort wurde 1999 der bekannte 'Plagiatsfall' von *Laras Tochter* (1994) entschieden, der *Doktor Schiwago* (1958) fortsetzt, und zwar zu Gunsten der Kläger.

zung von *La Cantatrice Chauve* haben also offenbar noch keinen 'werkhaften Charakter'. Hinzu kommt, dass selbst wenn - anders als hier - die entsprechenden Voraussetzungen gegeben sind, verschiedene Gerichte immer noch zu verschiedenen, ja gegensätzlichen Urteilen kommen können. Das Ergebnis lautet also:

Simpsons schriftstellerisches Vorgehen verletzt zwar das Rechtsgefühl²¹⁴, stellt aber, so weit ich es als Nichtjurist beurteilen kann, keine Rechtsverletzung dar. Somit liegt hier kein Literaturplagiat vor.²¹⁵

Simpson ist noch am Leben.²¹⁶ Rechtliche Folgen für ihn seitens der Erben Ionescos hätten sich ohnehin nicht ergeben können, denn die Verletzung des Urheberrechts wäre mittlerweile verjährt.²¹⁷

Das ändert allerdings nichts daran, dass bei Simpson Einiges an einen Plagiator erinnert. Da die Kategorie von heuristischem Wert ist, wird sie für das Folgende nicht ganz fallen gelassen werden. Aus der Perspektive der Intertextualität sagt Pfister (1985) über den Plagiator, dass

sich zwar der Autor der Abhängigkeit von einer Vorlage nur allzu bewusst ist, aber nicht nur nicht intendiert, sondern gerade mit allen Mitteln zu verhindern versucht, daß diese Abhängigkeit auch dem Rezipienten bewusst wird.²¹⁸

In Interviewäußerungen und im Werk gibt es bei Simpson, wie erwähnt, ebenfalls Strategien, um eine solche Bewusstwerdung beim Rezipienten zu verhindern. Sie waren ein halbes Jahrhundert höchst wirksam.²¹⁹ Vielleicht

214 Das Rechtsgefühl wird deshalb verletzt, weil Simpson sehr viele, z.T. grundlegende und geniale Ideen aus ionescoschen Werken übernimmt und behauptet, sie seien ihm eingefallen, sie seien sein geistiges Eigentum.

215 Wie gesagt ist das mein Urteil und nicht das der Fachvertreter.

216 Cf. Elizabeth Sleeman/Dennis K. McIntire, *International WHO'S WHO of Authors and Writers 2003*, London, Europa Publications Ltd., 182002, S. 485.

217 § 102: "Die Ansprüche wegen Verletzung des Urheberrechts [...] verjähren [...] in dreißig Jahren von der Verletzung an." (Cf. Mestmäcker, Kommentar Urheberrecht, S. 27.)

218 Fischer, Das Literaturplagiat, S. 27.

219 *Rhinoceros* (die englische Fassung) wurde eine Woche vor der Uraufführung von *One Way Pendulum* in einer Fernsehinszenierung von der BBC ausgestrahlt. Ein halbes Jahr

gehört in diesen Zusammenhang auch die notorische Scheu Simpsons vor Interviews. Er sagte einmal einem Journalisten, dass er eine "total paranoia" habe, "about answering questions."²²⁰

Mit Pfister ist die literaturtheoretische Seite des Falls angesprochen. Das Plagiat fällt in Genettes Typologie der 'Transtextualität' aus dem Jahre 1982 unter 'Intertextualität'²²¹. Dennoch ist die Intertextualitätstheorie beim Plagiat von geringer Relevanz, weil im Sinne von Pfister (1985) eine nur "schwache Intertextualität"²²² vorliegt. Simpsons Werk kann, ähnlich wie ein Plagiat, kaum einer Intertextualitätsanalyse unterzogen werden. Die aufgezeigten Stellen könnten kein Untersuchungsmaterial dafür im Sinne einer Vorarbeit sein. Es handelt sich nicht um eine Parodie von Ionescos Werk oder um ein bereits postmodern zu bezeichnendes Spiel mit einem literarischen Vorgänger - und schon gar nicht um eine letztlich bewundernde Hommage an ihn. Ionesco wird hier von Simpson bewusst, aber heimlich anverwandelt, und deshalb ist im Text auch nichts enthalten, das der Leser erkennen und "als zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution"²²³ (Pfister) erschließen soll.

Die Auffassung der poststrukturalistischen, universell-ontologischen Richtung der Intertextualitätstheorie, nach der in gewisser Weise jeder Schriftsteller ein kreativer Plagiator ist, ist hier von geringem heuristischem Wert.

Hélène Maurel-Indarts Ansatz ist dagegen sehr gut verwendbar und soll im Folgenden vorgestellt werden. In ihrer Monografie *Du plagiat* (1999) schreibt sie über den Plagiator:

später ist Rhinoceros im selben Theater wie Simpsons *One Way Pendulum*, im Royal Court Theatre, gespielt worden. Es muss Zuschauer gegeben haben, die beide Stücke gesehen haben. Allem Anschein nach hat aber niemand wirklich etwas gemerkt.

(Die Einzelheiten über die Aufführungen entnehme ich für Ionesco Jacquart, *Théâtre complet*, S. LXXXIV und für Simpson Zimmerman, "N.F. Simpson", S. 479.)

220 Davison: "Swinging back ...", S. 57.

221 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

222 Broich/Pfister, *Intertextualität*, S. 27.

223 Ebd., S. 23.

[...] [le plagiaire] demeure figé dans une antériorité qu'il prend pour son propre présent. Il vit dans l'illusion d'avoir accompli ce que l'autre a fait et prétend imposer à la société cette image illusoire de lui-même.²²⁴

Etwas ganz Ähnliches scheint in den Interviewäußerungen Simpsons deutlich zu werden.

Maurel-Indart erstellt eine einerseits an Genettes Darstellungsformen und andererseits an der französischen Rechtsprechung orientierte 'typologie de l'emprunt'. Wegen Letzterem gibt es viele Überschneidungen mit dem zur juristischen Seite Gesagten. Die Hauptkategorien bestehen aus zwei Dichotomien: dem "*emprunt total/emprunt partiel*"²²⁵ sowie dem "*emprunt direct/emprunt indirect*".²²⁶ Die erstere ist analog zur juristischen Unterscheidung zwischen Plagiat und Teilplagiat. Der letzteren entsprechen die zwei erläuterten Erscheinungsformen der Benutzung: "*emprunt direct*" sind nur die erwähnten drei (bzw. vier) Zitate²²⁷; der "*emprunt indirect*" betrifft die verwandelten Werkteile. Anschließend gibt es weitere dichotomische Subkategorisierungen:

1. Ist die Anleihe kaschiert ("*emprunt occulté*"²²⁸) oder markiert ("*emprunt signalé*"²²⁹)?
2. Geschieht sie mit Absicht ("*emprunt volontaire*"²³⁰) oder unbewusst (ist sie "*emprunt inconscient*"²³¹)?

Punkt 1 entspricht im deutschen Gesetz das "verschleierte Plagiat": Bei Simpson sind die Zitate, obwohl sie ein "*emprunt direct*" sind, durch den verwandelten Kontext und, nicht zu vergessen, die Übersetzung ins Englische verschleiert. Die

224 Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, S. 204.

225 Meine Hervorhebung S. R.

Maurel-Indart, *Du plagiat*, S. 171.

226 Meine Hervorhebung S. R.

Ebd., S. 171.

227 "L'emprunt sans transformation est qualifié de 'direct'." (Ebd., S. 171.)

228 Ebd., S. 171.

229 Ebd., S. 171.

230 Ebd., S. 171.

231 Ebd., S. 171.

Werkteile, so scheint mir, sind durch die Kreativität des Autors kaschiert. Mit dieser Kategorie könnte man diese Kreativität eindeutiger beschreiben: Sie dient dazu, zu verwandeln ("emprunt indirect"), die Verwandlung aber dazu, zu verschleiern ("emprunt occulté"). Das juristische Pendant zu Punkt 2 wäre die "vorsätzliche" im Gegensatz zur "unbewußten Entlehnung". Letztere, und das ist auf Grund des Korpus und der Interviewäußerungen evident, liegt hier nicht vor. Außerhalb dieser Typologie unterscheidet Maurel-Indart ferner zwischen einem "emprunt honnête"²³² und einem "emprunt fautif"²³³.

Man könnte also zusammenfassend Simpsons Anleihen einstufen als "EMPRUNTS PARTIELS INDIRECTS (DIRECTS) OCCULTÉS VOLONTAIRES"²³⁴. Die Klassifizierung könnte, mit etwas Freiheit, aber den Fall Simpson noch besser treffend, zu "EMPRUNTS PARTIELS INDIRECTS (DIRECTS) OCCULTÉS VOLONTAIRES FAUTIFS" erweitert werden. Das juristische Pendant wäre das vorsätzliche, verschleierte Teilplagiat mit einer (bzw. zwei) Erscheinungsform(en) der Benutzung der Vorlage.

Mit Maurel-Indarts Typologie lässt sich der Fall Simpson somit nuanciert erfassen, wobei er für die Rechtsprechung noch nicht greifbar ist.

Fest steht, dass Simpson weitaus weniger originell ist, als man bisher gedacht hat. Unabhängig davon, war er ohnehin noch nie wie Ionesco der 'Höhenkammliteratur' zuzuordnen. In England ist er in der gebildeten Öffentlichkeit manch einem noch ein Begriff, gilt aber heutzutage als ein "has-been"²³⁵. Daran hat auch der Versuch eines Simpson-'Revivals' im Jahre 1988 (mit einer Galaaufführung²³⁶ von *One Way Pendulum* anlässlich Simpsons 70. Geburtstags) nichts geändert. Simpson sagte zu diesem Ereignis: "To suddenly

232 Ebd., S. 243.

233 Ebd., S. 243.

234 Fischer, Das Literaturplagiat, S. 193.

235 "(informal derogatory) Person or thing that is no longer as famous, successful, popular, etc as formerly." (Oxford English Dictionary).

find that people are interested again is really rather surprising."²³⁷ Der Interviewer kommentierte das in seinem Artikel mit den Worten: "[...] with over 30 years having gone by since he last had a play produced, it is not too hard to see his point."²³⁸

236 Sie fand in London im 'Old Vic' statt und es erwies ihm u.a. John Cleese mit einem Besuch seine Ehrerbietung.

237 Davison: "Swinging back ...", S. 57.

238 Ebd., S. 57.

Schlussbetrachtung

Diese Untersuchung hat gezeigt, dass die Literaturwissenschaftler und Literaturkritiker, als sie von einer Affinität Simpsons zu Ionesco sprachen, ein richtiges Gefühl hatten. Die Erklärungen für dieses Gefühl gingen jedoch am Kern des Sachverhalts vorbei.

Zunächst hat sich im ersten Teil eine vermeintliche essenzielle Gemeinsamkeit als fundamentaler Unterschied entpuppt: Simpson ist, ganz im Gegensatz zu Ionesco, kaum Absurdist im weltanschaulichen Sinn. Daraus ergab sich die Frage, ob in diesem Fall überhaupt von einem 'English Ionesco' die Rede sein kann, weil ein 'Ionesco ohne Absurdität' nicht vorstellbar ist - die Analyse erwies den rumänischstämmigen Dramatiker in seinem 'Universum des Absurden' Sartre und insbesondere Camus eng verwandt.

Die Antwort, dass es dennoch möglich ist, haben die folgenden Kapitel gegeben. Im zweiten Teil wurde eine für beide Dramatiker charakteristische dramatische Technik identifiziert: die mit der Parodie verwandte Substitutionstechnik, die von der Literaturkritik bislang nur oberflächlich erkannt worden ist. Ferner enthalten die Werke Simpsons und Ionescos eine spezifische, gezielte Kritik am so genannten 'logischen Positivismus'. Dieser Sachverhalt vertieft die gängige Auffassung von absurdem Theater als logikfeindlich im Falle von Simpson und Ionesco in einem entscheidenden Punkt. Möglicherweise müssen auch andere absurde Dramatiker in dieser Hinsicht neu bewertet werden, was zu untersuchen wäre.

Im dritten Teil wurde schließlich die Hauptantwort auf die Ausgangsfrage gegeben, warum Simpson so sehr an Ionesco erinnert, dass ihn einige den 'English Ionesco' genannt haben: Der englische Dramatiker hat in großem Stil Ideen bei Ionesco übernommen. Allerdings wurde das von ihm so raffiniert kaschiert, dass bis zu dieser Untersuchung, d.h. knapp 50 Jahre lang, niemand

etwas gemerkt hat. Obwohl es sich noch nicht um ein verschleiertes Literaturplagiat handelt, waren seine Anleihen auch keine "emprunts honnêtes". Ich denke, zukünftige Einträge zu Simpson in Literaturlexika müssen nun umgeschrieben werden, es sei denn, Simpson fällt ganz heraus, war er doch schon seit geraumer Zeit nur noch ein 'has-been'. Die spannende Frage, wie es 'hinter den Kulissen' zu allem kam, wird wahrscheinlich, obwohl Simpson noch lebt, für immer offen bleiben müssen. Die Erkenntnisse in dieser Arbeit rücken aber nicht nur Simpson, sondern auch Ionesco, als innerhalb des absurden Theaters heimlich kopierten Dramatiker, in ein bislang unbekanntes Licht. Ionesco, "qui l'attriste", hätte der Fall sicher interessiert.

Appendix: Werkdaten Ionescos und Simpsons

Chronologische Tabelle

Kursivdruck verweist auf das Jahr der Niederschrift des Stücks. 'UA' bedeutet Uraufführung.

Jahr	Dramatische Werke Eugène Ionescos¹ (* 1909 - † 1994)	Dramatische Werke N.F. Simpsons (* 1919)	Alter
1948	<i>La Cantatrice Chauve</i> (Entwurf; Übersetzung der rumänischen Version: <i>Englezește fără profesor = Englisch ohne Lehrer</i>)		39/29
1949			40/30
1950	<i>La Cantatrice Chauve</i> (UA 11. 5. 1950) <i>La Leçon</i> <i>Jacques ou la soumission</i> <i>Les Salutations</i>		41/31
1951	<i>La Leçon</i> (UA 20. 2.) <i>Les Chaises</i> <i>Le Maître</i> <i>L'avenir est dans les œufs</i>		42/32
1952	<i>Les Chaises</i> (UA 22. 4.) <i>Victimes du devoir</i>		43/33

1 Geburtsjahr Ionescos ist 1909, nicht, wie meist zu lesen, 1912. (Siehe dazu Jacquart, Théâtre complet, S. LXVIII.) Ionesco glaubte am Anfang seiner Karriere, durch die Vorgabe eines (falschen) jüngeren Alters bessere Chancen im Literaturbetrieb zu haben.

2 Simpson, A Resounding Tinkle, S. 7.

1953	Victimes du devoir (UA 26. 2.) Le Maître (UA 11. 8.) La Jeune Fille à marier (UA 11. 8.) <i>Amédée ou Comment s'en débarrasser</i> <i>Le Nouveau Locataire</i>		44/34
1954	<i>Amédée ou Comment s'en débarrasser</i> (UA 14. 4.) <i>Le Tableau</i>		45/35
1955	Le Tableau (UA 10. 10.) Jacques ou la soumission (UA 15. 10.) Le Nouveau Locataire (UA 15. 10.) <i>L'Impromptu de l'Alma</i>		46/36
1956	L'Impromptu de l'Alma (UA 20. 2.)		47/37
1957	L'avenir est dans les œufs (UA 23. 6.) <i>Tueur sans gages</i> <i>Rhinocéros (récit)</i>	<i>A Resounding Tinkle</i> A Resounding Tinkle (UA 1. 12. 1957 "in a shortened and rearranged version" ²)	48/38
1958	<i>Rhinocéros</i> (pièce)	The Hole (UA 2. 4.)	49/39
1959	<i>Tueur sans gages</i> (UA 27. 2.) Scène à quatre (UA Juni) <i>Rhinocéros</i> (UA 31. 10. Düsseldorf)	Gladly Otherwise (UA 15. 7.) Can You Hear Me (UA) Oh (UA) One Blast and Have Done (UA) One Way Pendulum (UA 14. 11.)	50/40
1960		Take it away! (UA)	51/41

1961		The Form (UA 13. 2.) Always or More (UA)	52/42
1962	<i>Le Roi se meurt</i> <i>Le Piéton de l'air</i> <i>Délire à deux (März)</i> Délire à deux (UA April) Le Roi se meurt (UA 15. 12.) Le Piéton de l'air (UA 15. 12.)		53/43
1963	[Düsseldorf]		54/44
1964	<i>La Soif et la Faim</i> La Soif et la Faim (UA 30. 12.) Düsseldorf) La Lacune		55/45
1965		The Cresta Run (UA 27. 10.)	56/46
1966	La Lacune (UA 28. 2.)		57/47
1967			58/48
1968			59/49
1969			60/50

1970	Jeux de massacre (UA 24. 1.)		61/51
1971			62/52
1972	Macbett (UA 2. 2.)	Was He Anyone? (UA)	63/53
1973	Ce formidable bordel! (UA 14. 11.)		64/54
1974			65/55
1975	L'Homme aux valises (UA Dezember)		66/56
1976			67/57
1977		In Reasonable Shape (UA) Anyone's Gums Can Listen to Reason (Veröffentlichung)	68/58

1978			69/59
1979			70/60
1980	Voyages chez les morts (UA 22. 9.)		71/61
.....		
1994	[Tod Ionescos]		84/75
.....		
2003			†/84

Alphabetische Liste

Kursivdruck verweist auf das Jahr der Niederschrift des Stücks. 'UA' bedeutet Uraufführung.

	Ionescos dramatische Werke
A	<i>Amédée ou Comment s'en débarrasser</i> 1953 <i>L'avenir est dans les œufs</i> 1951
C	<i>La Cantatrice Chauve</i> 1948 (Entwurf) <i>La Cantatrice Chauve</i> 1948 (UA) <i>Les Chaises</i> 1951
D	<i>Délire à deux</i> 1962
F	<i>Ce formidable bordel!</i> 1973 (UA)
H	<i>L'Homme aux valises</i> 1975 (UA)
I	<i>L'Impromptu de l'Alma</i> 1955
J	<i>La Jeune Fille à marier</i> 1953 (UA) <i>Jacques ou la soumission</i> 1950 <i>Jeux de massacre</i> 1970 (UA)

L	<i>La Lacune</i> 1964 <i>La Leçon</i> 1950
M	Macbett 1972 (UA) <i>Le Maître</i> 1951
N	<i>Le Nouveau Locataire</i> 1953
P	<i>Le Piéton de l'air</i> 1962
R	<i>Rhinocéros</i> (récit) 1957 <i>Rhinocéros</i> 1958 <i>Le Roi se meurt</i> 1962
S	<i>Salutations</i> 1950 Scène à quatre 1959 (UA) <i>La Soif et la Faim</i> 1964
T	<i>Le Tableau</i> 1954 <i>Tueur sans gages</i> 1957
V	<i>Victimes du devoir</i> 1952 Voyages chez les morts 1980 (UA)

	Simpsons dramatische Werke
A	Always or More Sketch in One Over the Eight 1961 (UA) Anyone's Gums Can Listen to Reason 1977
C	Can You Hear Me 1959 (UA) The Cresta Run 1965
F	The Form 1961 (UA)
G	Gladly Otherwise = One to Another (revue) 1959 (UA)
H	The Hole 1958 (UA)
I	In Reasonable Shape 1977
O	Oh 1959 (UA) One Blast and Have Done 1959 (UA) One Way Pendulum 1959 (UA)
R	A Resounding Tinkle 1957 (UA)
T	Take it away! Sketch in You, Me and the Gatepost 1960 (UA)
W	Was He Anyone? 1972 (UA)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Adams, Douglas, *The Hitch Hiker's Guide to the Galaxy*, London, Pan Books, 1979.
- Aristoteles, *Sophistische Widerlegungen [Sophistici elenchi]*, Übers. von Eugen Rolfes, Hamburg, Meiner, 1968.
- Ayer, Alfred Jules, *Language, Truth and Logic*, London, V. Gollancz, 1936.
– *Logical positivism*, Glencoe, Ill., Free Press, 1959.
- Beckett, Samuel, *Warten auf Godot – En attendant Godot - Waiting for Godot*, Frankfurt, Suhrkamp, 1971.
- Bergson, Henri, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Brecht, Bertold, 'Der gute Mensch von Sezuan', in: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967.
– *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967.
– *Die Maßnahme*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972.
– *Schriften zum Theater*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1962.
- Camus, Albert, "L'homme révolté", in: Quilliot, Roger/Faucon, Louis (edd.), *Albert Camus – Essais*, Paris, Gallimard, 1965.
– "Le mythe de Sisyphe - essai sur l'absurde", in: Quilliot, Roger/Faucon, Louis (edd.), *Albert Camus – Essais*, Paris, Gallimard, 1965.
- Carnap, Rudolf, *Scheinprobleme in der Philosophie: das Fremdpsychische und der Realismusstreit*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1966.
- Descartes, René, *Discours de la méthode*, Paris, Le livre de poche, 1973.
- Giraudoux, Jean, "L'Impromptu de Paris", in: Giraudoux, Jean, *Théâtre*, Band 2, Paris, Grasset, 1971.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, ¹¹1967.
– "Was ist Metaphysik?", in: *Wegmarken*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1967.
- Hildesheimer, Wolfgang, *Über das absurde Theater*, Frankfurt, 1976.
- Huxley, Aldous, *Brave New World & Brave New World Revisited*, New York, Harper & Row, 1965.
- Ionesco, Eugène, "Amédée ou Comment s'en débarrasser – Comédie en trois actes", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
– *Antidotes*, Paris, Gallimard, 1977.
– "L'avenir est dans les œufs ou il faut de tout pour faire un monde", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.

- "La Cantatrice Chauve – *Anti-pièce*", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Eugène Ionescos Werke, Theater II*, Bondy, François/Kuhn, Irène (edd.), München, Bertelsmann, 1985.
- "Ce formidable bordel!", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "Les Chaises", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "Délire à deux... À tant qu'on veut", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "L'expérience du théâtre", in: *Nouvelle nouvelle revue française*, Tome XI, (février 1958), S. 247-270..
- "L'Homme aux valises", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979.
- "L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "Interview de Ionesco avec lui-même", *Dossiers du Collège de Pataphysique*, Nr. 10/11, 1960.
- "Jacques ou la soumission – *Comédie naturaliste*", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "Je cherche Dieu", *Bulletin de la société Paul Claudel*, No. 122, 2^e trimestre, 1991, S. 1f.
- "Jeux de massacre", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "La Jeune Fille à marier", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "La Lacune", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "La Leçon – *Drame comique*", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "Le Nouveau Locataire", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "Macbett", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "Le Maître", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962.
- "Le Piéton de l'air", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Présent passé, passé présent*, Paris, 1968.
- "Rhinocéros" [récit], *Les lettres nouvelles*, 5, Sept. 1957, S. 219-235.
- "Rhinocéros", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.

- "Le Roi se meurt", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
 - "Scène à quatre", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
 - "La Soif et la Faim – *Quatre épisodes*", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
 - "Le Tableau - *Guignolade*", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
 - "Theatres of the Absurd", Übersetzung: Edith Kurzweil, *Partisan Review*, 56 (1), Boston, Winter 1989, S. 44-49.
 - "La tragédie du langage – comment un manuel pour apprendre l'anglais est devenu ma première pièce", *Spectacles*, Nr. 2, Paris, 1958, S. 3-5.
 - "Tueur sans gages", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
 - "Victimes du devoir – *Pseudo-drame*", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
 - "Voyages chez les morts – *Thèmes et variations*", in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
 - "Why do I write? A Summing up", in: Lamont, Rosette C., *The Two Faces of Ionesco*, Troy N.Y. 1978.
- Jaspers, Karl, *Vernunft und Existenz : fünf Vorlesungen*, München, Piper, 1960.
- Kafka, Franz, *Das Schloß*, Frankfurt a.M., Fischer, 1951.
- Lupasco, Stéphane, *Logique et contradiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.
- Luther, Martin, *Die Bibel*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, Biblia Druck, 1987.
- Molière, "L'impromptu de Versailles", in: Bray, René (ed.), *Théâtre de 1661 à 1663*, Paris, Société des Belles Lettres, 1951.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Augsburg, Goldmann, 1990
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, Le livre de poche, 1972.
- Rushdie, Salman, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988.
- Russell, Bertrand, *Our knowledge of the external world : as a field for scientific methods in philosophy*, London, Allen & Unwin, ⁷1980.
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant - Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943.
- *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Editions Nagel, 1970.
 - *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.
 - "La Nausée", in: Contat, Michel/Rybalka, Michel (edd.), *Jean-Paul Sartre - Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1981.
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung - Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält. (Erster Band.)*, Zürich, Haffmans Verlag, 1988.

- Shakespeare, William, "Macbeth", in: Muir, Kenneth (ed.), *Macbeth*, London, Methuen, ⁹1975.
- Simpson, Norman Frederick, "Always or more", Sketch in *One over the Eight*, inszeniert in London, 1961. [Im Februar 2001 auffindbar im "Manuscript Room" der British Library.]
- "Anyone's Gums Can Listen to Reason", in: Cook, Robin (ed.), *Play Ten*, London, Edward Arnold, 1977.
 - *The Cresta Run*, London, Faber and Faber, 1966.
 - *The Form: a Play in One Act*, London, Samuel French, 1961.
 - "Gladly Otherwise", in: id., *The Hole and Other Plays and Sketches*, London, Faber and Faber, 1964.
 - *The Hole and Other Plays and Sketches: The Hole, A Resounding Tinkle, The Form, Gladly Otherwise, Oh, One Blast and Have Done*, London, Faber and Faber, 1964.
 - "In Reasonable Shape", in: Cook, Robin (ed.), *Play Ten*, London, Edward Arnold, 1977.
 - "Making Nonsense of Nonsense", *Transatlantic Review*, 21, Summer 1961, S. 5-13.
 - "Oh", in: id., *The Hole and Other Plays and Sketches*, London, Faber and Faber, 1964.
 - "One Blast and Have Done", in: id., *The Hole and Other Plays and Sketches*, London, Faber and Faber, 1964.
 - *One Way Pendulum : A Farce in a New Dimension*, London: Faber and Faber, 1960.
 - *One Way Pendulum : A Farce in a New Dimension*, London: Faber and Faber, 1965.
 - "A Resounding Tinkle", [shortened and rearranged version,] in: id., *The Hole and Other Plays and Sketches*, London, Faber and Faber, 1964.
 - *A Resounding Tinkle : a comedy*, London, Faber and Faber, 1979.
 - "Take it away", Sketch in *You, Me and the Gatepost*, inszeniert in Nottingham, 1960. [Im Februar 2001 auffindbar im "Manuscript Room" der British Library.]
 - *Was He Anyone?*, London, Faber and Faber, 1973.
- Stegmüller, Wolfgang, *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie, Band I, Erklärung - Begründung - Kausalität*, Berlin/Heidelberg/New York, Springer-Verlag, ²1983.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus, the German Text of Ludwig Wittgenstein's "Logisch-philosophische Abhandlung"*, London, Routledge & Kegan, 1963.

Sekundärliteratur³

- Abastado, Claude, "Logique de la toupie", in: Ionesco, Marie-France/Vernois, Paul (ed.), *Colloque de Cerisy. Ionesco. Situation et perspectives*, Paris, Belfond, 1980, S. 157-175.
- Ahrens, Rüdiger, "Norman Frederick Simpson: One Way Pendulum", in: Oppel, Horst (ed.): *Das englische Drama der Gegenwart – Interpretationen*, Berlin, E. Schmidt, 1976, S. 49-63.
- Amm, Gisbert, Titel der Seite: *Das Theater des Absurden*, 2001-2002, Datum der Auffindung: 10.10.2002, URL: <<http://www.gisbert-amm.de/absurdes.html>>.
- Angus, William, "Modern Theatre Reflects the Times", *Queen's Quarterly*, 70, 1963, S. 255-263.
- Anonym, Titel der Seite: *chillisaUCE.co.uk >> bizarre_festivals >> december >> the_cresta_run*, ChillisaUCE Ltd, 8/2002, Datum der Auffindung: 1.10.2002. URL: <http://www.chillisaUCE.co.uk/bizarre_festivals/december/the_cresta_run.php>.
- Anonym, *Lexikon des internationalen Films*, CD-ROM-Ausgabe, Serie: rororo, Systema, München, ⁴1999.
- Banham, Martin (ed.), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Barrault, Jean Louis, "«Rhinocéros», un cauchemar burlesque", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean Louis Barrault*, 97, 1978, S. 41–46.
- Barry, Vincent, "You said 'Strange'? or Ionesco from abnormal to the supra-normal", *Nottingham French-studies*, 35 (1), 1996, S. 1-10.
- Barthes, Roland, "Les tâches de la critique brechtienne", in: Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, S.84ff.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas, *The Social Construction of Reality*, Garden City, 1967.
- Bernard, Michel, "À juste titre: a lexicometric Approach to the Study of Titles", *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 10, Nr. 2, 1995, S. 135.
- Berman, Art, *From the New Criticism to Deconstruction*, Illinois, University of Illinois Press, 1988.
- Berveiller, Michel, "Tableaux de Londres", *La Revue de Paris*, 67, 1960, S. 119-124.
- Biedermann, Hans (ed.), *Knauer Lexikon der Symbole*, CD-ROM-Ausgabe, Digitale Bibliothek Band 16, Berlin, Directmedia Berlin, ²2001.

3 Internet-Quellen werden orientiert an den Empfehlungen des *MLA style manual and guide to scholarly publishing* nachgewiesen. (Joseph Gibaldi, *MLA style manual and guide to scholarly publishing*, New York, Modern Language Association of America, 1998).

- Blomberg, Merete, *Logik og mystik hos Ionesco: Den metafysiske diskussion i Eugene Ionescos teater*, [S. 176-182 Résumé in Französisch,] Odense, Odense UP, 1977.
- Bogen, James, "Wittgenstein's Tractatus", in: Shanker, Stuart G. (ed.), *Philosophy of Science, Logic and Mathematics in the Twentieth Century*, London/New York, Routledge, 1996.
- Bondy, François/Kopelew, Lew et. al. (edd.), *Harenberg Lexikon der Weltliteratur*, Harenberg, Dortmund, 1995.
- Bonnefoy, Claude, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966.
- Booth, Wayne C., *Critical Understanding – The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979.
- Broich, Ulrich/Pfister, Manfred, *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
- Buttenfield, Barbara (ed.), *Microsoft Encarta Enzyklopädie 1999*, CD-ROM, Berlin/München, Microsoft Corporation, 1999.
- Chevalier, Tracy (ed.), *Contemporary World Writers*, Detroit 1993.
- Chevrel, Yves, *La littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989.
- Cismaru, Alfred, "Ionesco, the solitary but enduring absurdist", *San José Studies*, Vol. 5, no.2, 1979, S. 67-72.
- Collier, Gordon, "Norman Frederick Simpson - A Resounding Tinkle", in: Fehse, Klaus Dieter/Platz, Norbert H. (edd.), *Das zeitgenössische englische Drama*, Frankfurt, Athenäum, 1975, S. 25-42.
- Crystal, David (ed.), *The Cambridge Biographical Encyclopaedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G., *Themen und Motive in der Literatur - Ein Handbuch*, Tübingen und Basel, Francke/utb, 1995.
- Daus, Ronald, *Das Theater des Absurden in Frankreich*, Stuttgart, Metzler, 1977.
- Davies, J. G., *A Dictionary of Liturgy and Worship*, London, 1978.
- Davison, John, "Swinging back into the glare of the limelight", *Sunday Times*, 8.5.1988, S. 57.
- Diller, Hans-Jürgen, "N. F. Simpsons A Resounding Tinkle als philosophische Satire", *Die Neueren Sprachen*, 27, 1967, S. 357-362.
- Dithfurt, Hoimar von, *Innenansichten eines Artgenossen*, Düsseldorf, Claasen, 1989.
- Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Éd. du Seuil, 1995.
- Drosdowski, Günther et al. (ed.), *Duden - Das Fremdwörterbuch*, Mannheim, Dudenverlag, 1997.
- *Duden - Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim, Dudenverlag, 1999.
- Edwards, Paul (ed.), *The Encyclopedia of Philosophy*, London, Macmillan, 1967.
- Eidinow, Esther et al. (ed.), *Zauber klassischer Musik*, CD-ROM, München, Rossipaul Medien, 1997.

- Elsom, John, "The End of the Absurd?", *Contemporary Review*, 25, 1988, S. 198.
- Esslin, Martin, "The Theatre of the Absurd," *Tulane Drama Review*, 4,4 (5/1960), S. 3-15.
- *The Theatre of the Absurd*, New York, Doubleday, 1961.
 - *Das Theater des Absurden - Von Beckett bis Pinter*, Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1991.
- Etiemble, René, *Comparaison n'est pas raison- La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.
- Fallon, Steve/Yale, Pat, *lonely planet – London*, Victoria, Lonely Planet Publications, 2000.
- Fehige, Christoph/Meggler, Georg/Wessels, Ulla (edd.), *Der Sinn des Lebens*, München, dtb, 2000.
- Fieser, James (ed.), Titel der Seite: *Internet Encyclopedia of Philosophy - Nihilism*, University of Tennessee at Martin, 2002, Datum der Auffindung: 27.06.2002. URL: <[http://www.utm.edu/research/iep/n/nihilism#Existential Nihilism](http://www.utm.edu/research/iep/n/nihilism#ExistentialNihilism)>.
- Titel der Seite: *Internet Encyclopedia of Philosophy - Logical Positivism*, University of Tennessee at Martin, 2002, Datum der Auffindung: 11.11.2002. URL: <<http://www.utm.edu/research/iep/l/logpos.htm>>.
 - Titel der Seite: *Internet Encyclopedia of Philosophy - Sophists*, University of Tennessee at Martin, 2002, Datum der Auffindung: 11.11.2002. URL: <<http://www.utm.edu/research/iep/s/sophists.htm>>.
- Finkenthal, Michael , Titel der Seite: *Rethinking Logic: Lupasco, Nishida and Matte Blanco*, The Hebrew University of Jerusalem, Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires, 14.11.1998, Datum der Auffindung 18.10.2001. URL: <<http://perso.club-Internet.fr/nicol/ciret/bulletin/b13/b13c12.htm>>.
- Fischer, Florian, *Das Literaturplagiat – Tatbestand und Rechtsfolgen*, Frankfurt a. M., Lang, 1996.
- Fothergill, C.Z., "Echoes of A Resounding Tinkle: N. F. Simpson", *Modern Drama*, 16, 1974, S. 299-306.
- Frickx Robert, *Ionesco*, Paris, Labor, 1974.
- Froehlich, Alfred John Peter, *N.F. Simpson and the Aesthetics of Nonsense*, Dissertation, Toronto, 1976.
- Galassi, Frank S., *The Absurd Theatre of Joe Orton and N. F. Simpson*, Ph. D. dissertation, New York University, 1972.
- Garnier, Yves et al. (ed.), *Grand Larousse de la langue française – Version 2003*, CD-ROM-Ausgabe, Paris, Havas Interactive, 2002.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gibaldi, Joseph, *MLA style manual and guide to scholarly publishing*, New York, Modern Language Association of America, 1998, S. 209-229.

- Goetsch, Paul, *Bauformen des modernen englischen und amerikanischen Dramas*, Darmstadt, Wiss. Buchges., ²1992.
- "Das Verhältnis von Alltag und Religion in der neueren englischen Literatur", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Görres-Gesellschaft, 31, 1990, S. 211-232.
- Greimas, Algirdas, Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, 1966.
- Grolle, Johann, "Symphonie der Superstrings", *DER SPIEGEL, SPIEGEL ONLINE*, 30/1999, 26. 09. 1999, S. 1, Datum der Auffindung: 01.03. 2001. URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,32734,00.html>>.
- Guilbert, Louis et al. (ed.), *Grand Larousse de la langue française*, Paris, Librairie Larousse, 1982.
- Hengeveld, Nick (ed.), Titel der Seite: *Bibel Gateway*, Gospels Communication Network, International Bible Society, 1984, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001. URL: <<http://bible.gospelcom.net/bible?>>.
- Hidalgo, Juan Carlos/Portillo, Rafael, "N. F. Simpson", in: Hawkins-Dady, Mark (ed.), *International Dictionary of Theater – 2: Playwrights*, Detroit, 1994, S. 994-995.
- Hutin, Serge, *Les Gnostiques, «Que sais-je»*, no.808, Paris, Presses Universitaires de France, 1959. Zitiert in: Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- Imboden, Cheryl, Titel der Seite: *Cresta Run - St. Moritz - Switzerland for Visitors*, 1997, Datum der Auffindung: 1.10.2002. URL: <http://europeforvisitors.com/switzaustria/articles/cresta_run.htm>.
- Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, ³1965.
- Ioan, Petro, Titel der Seite: *Stéphane Lupasco et la propension vers le contradictoire dans la logique roumaine*, The Hebrew University of Jerusalem, Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires, 24.11.1998, Datum der Auffindung 18.10.2001. URL: <<http://perso.club-internet.fr/nicol/ciret/bulletin/b13/b13c7.htm>>
- Jacquart, Emmanuel (ed.), *Eugène Ionesco - Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1991.
- "La Leçon d'Ionesco", *Travaux de Litterature*, 1, 1988, S. 241-252.
- *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1974.
- Jakobs, Eva-Maria, " 'Das kommt mir so bekannt vor ...'. Plagiate als verdeckte Intertextualität", *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 3, 1993.
- James, Dave, Titel der Seite: *Airfix Kit Collecting*, [Geschichte von Airfix], 8/2001, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001. URL: <<http://www.djairfix.freemove.co.uk/win.htm>>.
- Titel der Seite: *Collecting Airfix kits*, [Airfix Schiffbausätze], 8/2001, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001. URL: <<http://www.djairfix.freemove.co.uk/kits.htm#ships>>.

- Titel der Seite: *Collecting Airfix kits*, [Airfix Modellbahnbausätze], 8/2001, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001. URL: <<http://www.djairfix.freemove.co.uk/kits.htm#rail>>.
- Janke, Wolfgang, *Existenzphilosophie*, Berlin, de Gruyter, 1982.
- Japp, Uwe, *Hermeneutik: der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften*, München, Fink, 1977.
- Jenny, Laurent, "The Strategy of Form", in Todorov, Tzvetan (ed.), *French Literary Theory Today*, Cambridge, Cambridge University press, 1982, S. 34-63.
- Jomaron, Jacqueline de (ed.), *Le Théâtre en France, Tome II*, Paris, Armand Colin, 1989.
- Kaiser, Gerhard R., *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft: Forschungsstand, Kritik, Aufgaben*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk - Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Tübingen/Basel, Francke, ²⁰1992.
- Klosa, Annette et al. (edd.), *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, Brockhaus, 2001.
- Kristeva, Julia, "Wort, Dialog und Roman bei Bachtin", in: Ihwe, Jens (ed.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Band 1, Frankfurt, 1972, S. 345-375.
- Leiner, Wolfgang, "Eugène Ionesco: 'La Soif Et La Faim' - Des Sisyphos mißlungener Aufstieg ins Paradies", in: Blüher, Karl Alfred (ed.), *Modernes französisches Theater: Adamov - Beckett - Ionesco*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- Lumley, Frederick, *New Trends in 20th Century Drama*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- Lutembi, "Les Sources de la Cantatrice Chauve", *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Dossier 8-9, 1953, S. 87-89.
- Makaryk, Irena R., (ed.): *Encyclopedia of contemporary literary theory*, Toronto 1993
- Marowitz, Charles, "New Wave in a Dead Sea", *Quarterly Review*, Oktober 1960, S. 270-277.
- Mast, Gerald, "The Logic of Illogic: Ionesco's Victims of Duty", *Modern Drama*, 13, 1970, S. 133-38.
- Maurel-Indart, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Mestmäcker, Ernst-Joachim et. al (edd.), *Kommentar zum deutschen Urheberrecht, Band 1, 1. Teil, 4.Abschnitt*, München, Luchterhand, 2001.
- Notz, Klaus-Josef (ed.), 'Koan', in: *Lexikon des Buddhismus - Grundbegriffe - Traditionen - Praxis*, CD-ROM-Ausgabe, Digitale Bibliothek Band 48, Berlin, Directmedia Berlin, 2001.
- Nünning, Ansgar (ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar, Metzler, ²2000.

- Platz-Waury, Elke, *Drama und Theater – Eine Einführung*, Tübingen, Narr, ⁵1999.
- Pollmann, Leo, *Sartre und Camus. Literatur der Existenz*, Stuttgart 1971.
- Pountney, Rosemary, "N.F. Simpson", in: Vinson, James (ed.), *Contemporary Dramatists*, London, ⁵1993, S. 613-615.
- Pryce-Jones, Alan, *New English Dramatists*, 2, Harmondsworth, Penguin, 1960.
- Rey, Alain (ed.), *Le Nouveau Petit Robert - Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, Robert, 1995.
- Rischbieter, Henning (ed.), *Theater-Lexikon*, Zürich/Schwäbisch Hall, Orell Füssli Verlag, 1983.
- Robert, Paul (ed.), *Le nouveau petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris 1995.
- *Le grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 1985.
- Rusbridger, Alan (ed.), Titel der Seite: "Guardian Unlimited Politics/Special Reports/1963: The Profumo Scandal", *Guardian Newspapers Limited 2001*, 10.04.2001, Datum der Auffindung: 24. 8. 2001. URL: <<http://politics.guardian.co.uk/politicspast/story/0,9061,471383,00.html>>.
- Rusinko, Susan, *British Drama, 1950 to the Present: A Critical History*, Boston, Twayne Publishers, 1989.
- Schischkoff, Georgi (ed.), *Philosophisches Wörterbuch*, Stuttgart, Kröner, 1995.
- Simpson, John Andrew/Weiner, Eva S. (edd.), *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, ²1989.
- Sleeman, Elizabeth/McIntire, Dennis K., *International WHO'S WHO of Authors and Writers 2003*, London, Europa Publications Ltd., ¹⁸2002
- Spurlin, William, J./Fischer, Michael (edd.), *The New Criticism and Contemporary Literary Theory - Connections and Continuities*, Garland Publishing, Inc., New York & London, 1995.
- Sucher, Bernd (ed.), *Theaterlexikon*, Bd. 2, München, dtv, 1996.
- Swanson, Michele, "One Way Pendulum: A New Dimension in Farce", *Drama Survey*, 2, Feb. 1963, S. 322-332.
- Szondi, Peter, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1975.
- Taylor, John Russell, *Anger and after: A Guide to the New British Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1963.
- *The Penguin Dictionary of Theatre*, Harmondsworth, Penguin, 1966.
- Ter-Nedden, Gisbert, *Leseübungen – Einführung in die Theorie und Praxis der literarischen Hermeneutik*, Hagen, Fern-Universität Hagen, 1987.
- Tessmann, Ingo, Titel der Seite: *Logischer Atomismus*, URL: <<http://www.tu-harburg.de/rzt/rzt/it/sofie/node43.html>>, TU Harburg, 8/1996, Datum der Auffindung: 25.7.2002.
- Trewin, J.C., "N.F. Simpson", in: Vinson, James (ed.), *Contemporary Dramatists*, London ⁴1982, S.729-731.
- Trilling, Ossia, "The Young British Drama", *Modern Drama*, 3, 1960, S. 168-177.

- Trussler, Simon, "Interview with N. F. Simpson", *Plays and Players*, Nov. 1965, S. 11-12.
- Tynan, Kenneth, *Curtains*, London, Longmans Green, 1961.
- *The Observer Plays*, London, Faber and Faber, 1958.
- Uthman, Nuaiman A., "Joe Orton and N. F. Simpson: Farcial Absurdists?", *Journal College of Arts King Saud University*, Vol. 11 (1), 1984.
- Vogt, Jochen, *Einladung zur Literaturwissenschaft - Mit einem Hypertext-Vertiefungsprogramm im Internet*, München, Wilhelm Fink Verlag, ²2001.
- Webster, Noah, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Chicago usw., Merriam-Webster, 1981.
- Weightman, J. G., "Wit and Whimsy at the Royal Court Theatre", *The Twentieth Century*, Vol. 163, No. 976, Juni 1958, S. 553.
- Wellek, René/Warren, Austin, *Theory of Literature*, New York, Harvest, ³1956.
- Wellwarth, George, *Theatre of Protest and Paradox*, New York, New York University Press, 1964.
- Wiener, Norbert, *Cybernetics : or control and communication in the animal and the machine*, Cambridge, Mass. : M.I.T. Pr., ²1969.
- Wilpert, Gero von (ed.), *Lexikon der Weltliteratur*, Autorenlexikon, CD-ROM-Ausgabe, Digitale Bibliothek Band 13, Berlin, Directmedia Berlin, ³2002.
- Worth, Katherine J., "Avant Garde at The Royal Court Theatre – John Arden and N.F. Simpson", in: Armstrong, W.A. (ed.), *Experimental Drama*, London, G. Bell, 1963, S. 204-223.
- Wreen, Michael, "The Logic of Ionesco's The Lesson", *Philosophy & Literature*, (2) 1983, S. 229-239.
- Zima, Peter V., *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen, Francke, 1992.
- Zimmerman, C.D., "N.F. Simpson", in: Weintraub, Stanley (ed.), *Dictionary of Literary Biography - British Dramatists Since World War II - Volume XIII*, Detroit 1982, S. 474-481.