

Monica Scholer-Beinhauer / Velbert

MENSCHLICHE VEREINSAMUNG IN VERBINDUNG MIT
SOZIALER AUSGRENZUNG DES INDIVIDUUMS
IN „LE NOUVEAU LOCATAIRE“ UND „RHINOCÉROS“

Die folgenden Textuntersuchungen gehen davon aus, daß die beiden Ionesco-Stücke, die aus einer früheren und einer späteren Schaffensperiode stammen und von unterschiedlichen, wenn auch nicht grundsätzlich verschiedenen Vorstellungen und Absichten des Autors geprägt sind, trotz gewisser Verschiedenheiten der Form und des dramatischen Anliegens, unter einem Aspekt gesehen werden können, der beiden Stücken gemeinsam und für beide relevant ist. Ionesco selbst hat den thematischen Zusammenhang zwischen „Le Nouveau Locataire“ und „Rhinocéros“ folgendermaßen formuliert: (...) *Dans « Rhinocéros », il y a la prolifération de ces pachydermes. Et quelqu'un, Berenger, est encerclé, assailli. Il reste seul parmi les rhinocéros comme reste seul dans un monde encombrant et hostile « le nouveau locataire ». En réalité c'est la même chose.* (...)¹ In beiden Stücken handelt es sich um einen Prozeß menschlicher Isolierung, der das betroffene Individuum in eine soziale Außenseiterposition und eine damit verbundene Situation äußerer und innerer Vereinsamung geraten läßt. Sei es nun, daß dieser Vorgang seinen Intentionen in gewisser Weise entspricht und ihnen sogar entgegenzukommen scheint, wie in „Le Nouveau Locataire“, oder aber, daß das Geschehen sich entgegen den Wünschen und Absichten des Individuums vollzieht, weil es seine Ursache in einer bestimmten, das gesamte soziale Umfeld des Individuums betreffenden Entwicklung hat, auf die dieses selbst keinen Einfluß ausüben, die es aber auch nicht mitvollziehen kann, wie in „Rhinocéros“. In beiden Fällen wird das Individuum durch von außen kommende Einwirkungen in extremer Weise in seiner persönlichen Freiheit eingeengt, in seinem Lebensraum beeinträchtigt und mit einer Situation menschlicher Verlassenheit konfrontiert.

In der folgenden Untersuchung soll nun festgestellt werden, welche speziellen Ausdrucksmittel und Darstellungsformen, dramatische, szeni-

¹ Eugène Ionesco, Entre La Vie Et Le Rêve: Entretiens avec Claude Bonnefoy, Pierre Belfond Paris 1977, S. 120

sche, sprachliche Mittel, Bilder und Symbole verwendet wurden, um diesen Ausgrenzungs- und Vereinsamungsprozeß eines Individuums in der für jedes der beiden Stücke typischen Weise zu gestalten.

Der 1953 entstandene und 1955 in Helsinki uraufgeführte Einakter „Le Nouveau Locataire“² gehört zu den „Stücken von faszinierender struktureller Einheit und Kohärenz“, in denen der „Entwurf einer neuen avantgardistischen Dramatik“³ verwirklicht wurde. In diesem, den frühen Stücken Ionescos zugehörigen Einakter, der in besonders konsequenter Weise den Prinzipien des *nouveau théâtre* dieser Epoche entspricht⁴, beeindruckt vor allem die straffe geradlinige Organisation des einzigen bestimmenden Aktionsvorgangs auf die entscheidende Aussage des Stücks hin. Keinerlei gängige Elemente des traditionellen Theaters⁵ beeinträchtigen die Geschlossenheit dieser Progression. Leser oder Zuschauer erfahren außer der familiären Bindungslosigkeit des Protagonisten nichts über seine geistigen oder moralischen Voraussetzungen, seine Wünsche, Motivationen oder Absichten. Dies und vor allem seine durchgängige Anonymität bewirken, daß in diesem Stück besonders intensiv auf die Betroffenheit des „zeitlosen“ Menschen hingewiesen wird, des *homme en général*, den Ionesco als den eigentlicheren Menschen dem historisch fixierten *homme limité à son époque*⁶ entgegenstellt. Dadurch wird verdeutlicht, daß es dem Autor letzten Endes um eine Aussage über die unveränderlichen Grundbedingungen des Menschseins geht – eben um dieses Thema, welches das wesentliche, vielfach betonte Anliegen Ionescos für seine gesamte schriftstellerische Tätigkeit darstellt.⁷ – Im realistischen⁸ Anfangsteil des Einakters handelt es sich zunächst um eine Konfrontation des Protagonisten und der Concierge, die hier als

² Die dramatischen Texte von Ionesco werden zitiert nach: E. Ionesco, Théâtre complet. Bibliothèque De La Pléiade N. 372 Éd. Gallimard, 1991

³ K.A. Blüher, Eugène Ionesco: Le Nouveau Locataire, in: Das Moderne Französische Drama, hrsg. v. W. Pabst, E. Schmidt Verlag, Berlin 1971, S. 337

⁴ Cf. E. Ionesco, Antidotes, Éd. Gallimard, 1977 S. 3:6: Le théâtre que quelques uns d'entre nous ont fait depuis l'année 1950 se distingue radicalement du théâtre de boulevard. Il est même à l'opposé. (...) notre théâtre (...) met en question la totalité du destin de l'homme, (...) notre condition existentielle. (...)

⁵ Cf. dazu E. Ionesco, Notes et contre-notes, Éd. Gallimard, 1966: Notes sur le théâtre, S. 298, wo der Autor die detaillierten Forderungen seiner Theaterkonzeption (im Gegen- satz zum traditionellen Theater) programmatisch formuliert hat.

⁶ ibd.: Propos sur mon théâtre, S. 124.

⁷ Cf. z.B. Antidotes, S. 236: (...) ce n'est pas la condition sociale qui me préoccupe, c'est la condition existentielle.

⁸ Cf. Bühnenanweisung S. 347

Repräsentantin und zugleich auch als Symbol der banalen menschlichen Durchschnittsgesellschaft fungiert. Die Begegnung findet in einem leeren Raum⁹, der neuen Wohnung des Mieters, statt.

So steht zu Beginn ein Dialog im Vordergrund, der zunächst vor allem in formaler Hinsicht, nämlich durch die bemerkenswerte Unterschiedlichkeit der Redeanteile der Gesprächspartner auffällig erscheint: übermäßige Geschwärtigkeit und Mitteilungsdrang auf der einen Seite lassen die sich in ausgesprochener Wortkargheit äußernde Kommunikationsunwilligkeit auf der anderen Seite deutlich hervortreten¹⁰. Für den Leser (und entsprechend für den Zuhörer) ist schon rein optisch durch das Mißverhältnis zwischen den seitenlangen Verlautbarungen der Concierge¹¹ und den äußerst knappen, oft lediglich aus zwei oder drei Wörtern oder nur einer Geste¹² bestehenden Repliken und Reaktionen des Mieters ein Signal gegeben, das auf eine Disproportion zwischen übermäßiger Kontaktbegierde einerseits und offensichtlich reservierter Abneigung gesellschaftlicher Annäherung andererseits verweist. Und in der Tat zeigt sich sehr bald, daß der neue Mieter auf dem Rückzug von einer Gesellschaft begriffen ist, wie sie ihm stellvertretend in Gestalt der Concierge gegenübersteht. Diese Tendenz des Protagonisten zur Abkehr von seiner alltäglich mitmenschlichen Umwelt, zu sozialer Isolierung, die sich im Verlauf des Stückes immer stärker manifestiert, wird also von vornherein durch seine geringe Gesprächsbereitschaft signalisiert, dies zwar mit Hilfe sprachlicher Mittel, jedoch zunächst unabhängig von Inhalt und Bedeutung des Gesagten.

Der verbale Kontrast in der Gesprächshaltung von Mieter und Concierge wird durch einen weiteren Gegensatz innerhalb des akustischen Bereiches verstärkt: die Concierge öffnet die Tür mit Gepolter, klappert mit dem Schlüsselbund, singt mit lauter Stimme und beugt sich weit aus dem Fenster, um rufend Kontakt aufzunehmen mit Personen, die sie vertraulich beim Vornamen nennt. Sie erschrickt wortreich und bekommt einen Schluckauf, als sie den neuen Mieter bemerkt, der seiner-

⁹ ibd.

¹⁰ E. Wendt, Eugène Ionesco, Friedrich Verlag, Velber b. Hannover 1967, S. 13 macht auf die Parallele aufmerksam zwischen dem zudeckenden Wortschwall der Concierge und der späteren Mobefflur in gleicher Funktion. Ähnlich H. Hanstein, Studien zur Entwicklung von Ionescos Theater, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1971, S. 86.

¹¹ Cf. S. 348 ff.

¹² S. 349

seits völlig geräuschlos hereinkommt, die Tür leise schließt, sich unhörbar bewegt und dann unbeweglich wartet, bis sie ihn bemerkt¹³.

Dieser Kontrast im persönlichen Verhalten von Concierge und Mieter, die Tendenz zu geräuschkoll sich manifestierender sozialer Kontaktfreudigkeit und andererseits zu betont stiller, lärmfeindlicher Zurückhaltung, beschränkt sich jedoch nicht nur auf diese beiden Personen, sondern betrifft auch das weitere soziale Umfeld des Protagonisten, welches mit Hilfe rein akustischer Mittel, nämlich durch verschiedenartige Geräusche ausschließlich menschlicher Provenienz, präsent gemacht wird: (...), assez grand tintamarre: on entend, (...), des bruits de voix, de marteaux, des bribes de refrains, des cris d'enfants, des pas dans les escaliers, un orgue de barbarie, etc. (...)¹⁴. Dieses akustische Eindringen der menschlichen Gesellschaft in den Verlautbarungen ihres Lebensvollzuges in den neuen Wohn- und Lebensbereich des Mieters, geschieht vorwiegend durch das weit geöffnete Fenster, welches hier als Symbol der Verbindung zur Außenwelt und des sozialen Kontaktes fungiert, und auf dessen Schließung und Geschlossenbleiben, als die Concierge es erneut öffnen will, um ihre Umweltbeziehungen wieder aufzunehmen, der Mieter mehrfach energisch besteht¹⁵.

Die Wahrnehmbarkeit der Geräusche des menschlichen Umfeldes wird also, auf seine Veranlassung, so weit wie möglich reduziert, und sie treten im Verlauf des Stückes immer mehr in den Hintergrund, nämlich proportional der zunehmenden inneren Distanz des auf dem Rückzug von der Gesellschaft befindlichen Protagonisten. Szenisch wird dieser Vorgang dadurch zum Ausdruck gebracht, daß die Geräusche einen allmählichen Sublimierungsprozeß durchmachen und sich schließlich in Musik verwandeln: (...) les bruits du dehors, déjà transformés, devenus musique. (...)¹⁶, bis sie nach und nach, zusammen mit der nach ihrem Abgang noch eine Weile hörbaren Stimme der Concierge, gänzlich verstummen, bzw. ausgeblendet werden¹⁷. Dementsprechend dominieren im weiteren Verlauf des Stückes Geräuschlosigkeit und Schweigen, also die Merkmale der persönlichen Verhaltensweise des Protagonisten, und die sich auf der Bühne allmählich immer mehr ausbreitende Stille ist ein

¹³ S. 347 f.

¹⁴ Bühnenanweisung S. 347

¹⁵ Cf. S. 350 f., wo er fünfmal entsprechende Hinweise gibt.

¹⁶ Bühnenanweisung S. 362

¹⁷ Cf. Bühnenanweisung S. 357 und Bühnenanweisung S. 366, wo auf den erreichten Zustand des *silence absolu* hingewiesen wird.

signifikantes dramatisches Mittel, um die wachsende gesellschaftliche Isolierung und damit verbundene Vereinsamung des Mieters auch in der Atmosphäre des Stückes spürbar zu machen.¹⁸

Was nun den Inhalt des Dialogs anbetrifft, so interessiert im Rahmen des hier behandelten Themas außer der präzisen Information über die familiäre Bindungslosigkeit des Protagonisten¹⁹ vor allem die erneute Gegensätzlichkeit in der Einstellung der Gesprächspartner zur Frage einer eventuellen Aufnahme wechselseitiger sozialer Beziehungen. So steht den mehrfachen hartnäckigen Versuchen der die Gesellschaft repräsentierenden Concierge, ihm ihre Dienste im Haushalt aufzudrängen, sich um seine Angelegenheiten zu kümmern, sich also in gewisser Weise in sein Leben einzuschalten,²⁰ von seiten des Mieters eine strikte, wiederholte klare Ablehnung entgegen²⁰. Diese Intransigenz des neuen Mieters veranlaßt die empörte Concierge, in diesem Kontext unter anderem dreimal über ihn, wie über eine dritte Person, zu äußern: *il (n'a) besoin de personne*²¹, womit sie in ihr unbewußter und daher ironischer Weise einen Schlüsselsatz ausspricht, der die äußere und innere Situation des Protagonisten kennzeichnet, seine gesellschaftsablehnende Haltung zum Ausdruck bringt, und, innerhalb des Stücks, auf seine definitive Endsituation präfigurierend verweist.

Mit dem Abgang der endgültig abgewiesenen Concierge und dem nacheinander erfolgenden Auftritt der beiden Möbelpacker²² beginnt der nicht mehr im Realistischen verhaftete Teil des Stücks, doch ist der Übergang fließend, fast unmerklich, wie dies in Ionescos Theaterstücken häufiger der Fall ist.

Zu Beginn des Möbeltransports beider Packer steht eine kleine komische Szene, die, scheinbar nur ein Gag zur Unterhaltung des Publikums im Rahmen des ganzen Stücks jedoch eine wichtige Funktion erfüllt: der erste Packer schleppt, unter Aufbietung aller Kräfte, eine etwa 30 cm große leere, offensichtlich federleichte Vase, ruft den zweiten Packer zu

¹⁸ Ionesco selbst sieht die Stille als ein besonderes Charakteristikum dieses Stücks an. *Entre La Vie Et Le Rêve*, S. 192: *Je crois que la pièce la plus silencieuse que j'ai écrite c'est «Le Nouveau Locataire» où il n'y a plus que les objets qui font encore quelque chose. (...)*

¹⁹ S. 349

²⁰ Cf. S. 350–356, während der Mieter zunächst bezeichnenderweise auf dem Schließ- und Nichtöffnen des Fensters beharrt (S. 350 f.) und erst S. 352 f. die angebotenen Dienstleistungen mehrmals entschieden ablehnt.

²¹ S. 354 und 355

²² S. 352 und 356

Hilfe, und zu zweit schaffen sie, keuchend und unter der „Last“ fast zusammenbrechend, den unbedeutenden Gegenstand auf die Bühne²³. Durch diese Inkongruenz von relativer Gewichtslosigkeit des Objekts und extremer Intensität der Anstrengung seitens der Träger, bzw. durch den später erfolgenden umgekehrten Vorgang²⁴, also durch die, wie sich bald herausstellt, insgesamt unrealistische Umverteilung von Schwere und Leichtigkeit²⁵, erreicht der Autor einen Verfremdungseffekt²⁶, der beim Zuschauer eine unerwartete *prise de conscience* hervorruft, eine neue Bewußtmachung der Empfindung für die Dinghaftigkeit und Stofflichkeit der Materie, für Schwere und Leichtigkeit und das Gesetz der Schwerkraft, sodaß Verstand und Sinne des Zuschauers empfänglich gemacht werden für die Realisierung der Last und überwältigenden Schwere der nachfolgenden Möbelfülle, die letztlich den Protagonisten buchstäblich unter sich beerdigt und definitiv von jedem Kontakt mit seinesgleichen trennt.

Die Vertauschung von Schwere und Leichtigkeit zielt indessen noch auf ein anderes sich hier darstellendes Phänomen ab, nämlich die mit dem Anwachsen der Möbelfülle zunehmende Verselbständigung der Materie²⁷, die sich in dem Maße vollzieht, wie die Objekte selber an Größe und Gewicht zunehmen. So drängt sich die Dinglichkeit der Materie immer stärker in den Vordergrund, wird zur Konkretisierung des Zustandes der Schwere und vereinnahmt durch ihre ständig proliferierende, jedes „vernünftige“ Maß übersteigende Masse den menschlichen Lebensraum. Dementsprechend wird die anfängliche, zum realistischen Teil des Stücks gehörige genaue Planung des Mieters für die Aufstellung der ankommenden Möbel²⁸ gänzlich ad absurdum geführt und

²³ S. 356 f.

²⁴ Bühnenanweisung S. 358

²⁵ Es handelt sich bekanntlich um zwei Schlüsselbegriffe zu Ionescos Welt- und Existenz erfahrung, die seinem gesamten Werk zugrundeliegen, meist bezogen auf entsprechende Bewußtseinszustände und seelisch-geistige Erlebnisformen, cf. z.B. Notes et contre-notes: *Témoignages*, S. 230 f.

²⁶ Vergleichbar etwa den auf Materialverfremdung beruhenden Wirkungen, die in der bildenden Kunst von den Vertretern der einige Jahre später in den USA entstehenden Pop-Art erzielt wurden. So z.B. die durch Aufweichung des Materials erreichte Verfestigung der Funktion eines Gegenstandes, wodurch dieser selbst neu in das Bewußtsein des Betrachters gehoben wird. Bei Ionesco also in gewisser Weise eine Vorwegnahme dieser Strategie.

²⁷ Bühnenanweisung S. 362

²⁸ Bühnenanweisung S. 351

in eine Parodie auf menschlich planende Vorausschau verwandelt.²⁹ Vielmehr ist es die proliferierende Materie selbst, die nunmehr zum bestimmenden Hauptakteur des Stückes wird und ein beunruhigendes Eigenleben entfaltet, indem sie durch ihren magisch-traumhaften Automatismus eine Art von selbständiger Initiative entwickelt, die dem von der menschlichen Gesellschaft sich abwendenden Protagonisten dazu „verhilft“, seine angestrebte soziale Ausgrenzung in einer Weise zu realisieren und zu konsolidieren, daß sie letztlich einer räumlichen Segregation des Individuums gleichkommt.

Je mehr nun die Objekte sich verselbständigen, desto deutlicher wird, daß auch die anfänglich noch realistisch erscheinenden Packer sich im Laufe des Stücks immer mehr zu den allmählich verstummenden Handlangern der Materie entwickeln, die mit den Dingen in bezug auf die Verwirklichung der zunehmenden Isolierung des Protagonisten wissermaßen gemeinsame Sache machen. So verhelfen sie im Verlauf des Geschehens in einer Art von schwerfälligem Ballett³⁰, den ebenfalls schwerfälligen Objekten, die ohne ihre Hilfe bis zu den Türen gelangen, zum völligen Erscheinen auf der Bühne³¹. Die immer offenkundige Automatisierung der Bewegungen der Packer unterstreicht dabei die Anwachsen ihrer reinen Funktionalität. Sie agieren hier also nicht in ihrer Eigenschaft als Mitglieder der menschlichen Gesellschaft, sondern nehmen eher traumhaft-unrealistischen Charakter an, indem sie die gleiche Funktion wie die sich verselbständigte Materie erfüllen und sich als eine Art „Helfer“ des Individuums auf seinem Rückzug von der menschlichen Gesellschaft betätigen.

Entsprechend diesen Vorgängen, welche die unbelebte Materie als immer gewichtigeres Element in den Vordergrund der Aktion treten lassen, verläuft, sozusagen als Gegenbewegung, der Rückgang des Dialogs, der im weiteren Verlauf des Stücks, mit Ausnahme des letzten Teils, mehr und mehr an Bedeutung verliert, weil er als menschliches Kommunikationsmittel nicht mehr gewünscht und mit fortschreitender sozialer Ausgrenzung des Protagonisten auch immer entbehrlicher wird. Ohnehin beschränkt sich der Dialog mit den Packern von vornherein fast ausschließlich auf unumgängliche sachbezogene Äußerungen, Stell- oder Hänganweisungen, kurze Begutachtungen, knappe Fragen, Rückfragen oder Repliken³². Jedoch auch diese Art von sachorientiertem Dialog tritt allmählich in den Hintergrund, wird von immer längeren Schweigephassen durchbrochen, in denen die Sprache auf der Bühne völlig verstummt oder sich allenfalls auf das einzige, immer wiederholte Wort *là!* als Stellanweisung des Mieters reduziert, während die Packer ihn nur noch durch Blicke befragen oder seine Angaben durch Kopfnicken bestätigen³³.

Proportional dem Anwachsen der proliferierenden Objekte und ihrer bedrohlichen Vereinnahmung des Raumes und gleichzeitigen Umzingelung des Mieters wird das menschliche Wort zeitweise vollends durch Handgeste und Mienenspiel ersetzt, für den Leser optisch erkennbar durch die im Verhältnis zur Abnahme des Dialogs immer ausführlicheren Bühnenanweisungen³⁴. Zur gleichen Zeit verstummen endgültig alle übrigen Geräusche, die von außerhalb sowohl, als auch die der Packer, welche sich nur noch *à pas feutrés* bewegen und ebenfalls der Möbel, die *sans aucun bruit* auf der Bühne erscheinen: (...) *le jeu se fait maintenant sans paroles, dans le silence absolu;* (...)³⁵. Indem also die Packer ebenso wie die Möbel sich gänzlich der für den Mieter charakteristischen Geräuschlosigkeit anpassen, erweisen sie sich auch durch dieses gewissermaßen „solidarische“ Verhalten als konstituierende Momente seines progressiven sozialen Ausgrenzungsprozesses³⁶.

Was nun die ankommenden Möbel selbst betrifft, so sind einige der im Text erwähnten Objekte hier insofern von Interesse, als sie die Situation des Mieters in einem weiter gefaßten Sinne zu verdeutlichen oder auch zu symbolisieren scheinen. So suggerieren die von den Packern schweigend aufgehängten monströsen Bilder der greisenhaften Vorfahren³⁷ Ausklang des Lebens und Todesnähe und verweisen somit auf die Endsituation des *homme en général*, die definitivste Form menschlicher Vereinsamung. Ein weiteres Gemälde, eine Winterlandschaft, das ohne

²⁹ K.A. Blüher, a.a.O. S. 241 und 243 f., beront das zu wenig beachtete aktive Verhalten des Mieters, der durch seine rationale Planung die Katastrophe ausgelöst, seine Entkerkerung also selbst verschuldet habe und insofern sein eigener Gefangener sei. Es jedoch schwer einsehbar, wie diese rationale Planung den Mechanismus der Möbelproduktion ausgelöst haben sollte. Eher handelt es sich hier m. E. um eine Demonstration der Ohnmacht und Unerheblichkeit menschlicher rationaler Planung angesichts der überwältigenden Macht irrationaler Kräfte, die in das menschliche Leben eingreifen und es evtl. zerstören.

³⁰ Bühnenanweisung S. 365

³¹ Bühnenanweisung S. 364

³² Cf. S. 358 ff.

³³ S. 365

³⁴ Cf. besonders Bühnenanweisung S. 366

³⁵ ibd.

³⁶ Cf. S. 369 dieser Ausführungen

³⁷ S. 361 f.

Hilfe der Packer erschienen ist³⁸, deutet zwar thematisch in die gleiche Richtung wie die Bilder der Greise, doch evoziert es noch zu stark Umwelt und Natur, die hier beide verneint werden. Es wird daher kurzenhand umgedreht und dient, zusammen mit dem ebenfalls selbständigen erscheinenden Buffet, dazu, das Fenster zuzustellen³⁹, das also nicht nur wie zu Beginn des Stückes, geschlossen, sondern regelrecht blockiert und damit für jede gesellschaftliche Kontaktaufnahme unzugänglich gemacht wird⁴⁰. Das natürliche Licht wird damit zugunsten des künstlichen ebenfalls ausgeschlossen⁴¹. In der Folge werden die beiden sich in traumhaft langsamer Bewegung abspielenden fast stummen Szenerien zweimal in signifikanter Weise wegen zweier weiterer Objekte verbal unterbrochen: einmal handelt es sich um den Radioapparat⁴³, der vom Protagonisten erst nach der ausdrücklichen Versicherung akzeptiert wird, daß er nicht funktioniert, also weder, wie es seinem Sinn entspräche, die Stille unterbrechen, noch ein akustisches Kommunikationsmittel mit Außenwelt und Gesellschaft darstellen kann. Zum anderen geht es um das zweite Exemplar von zwei großen Standuhren⁴⁴, die nach vorheriger Ablehnung, zögernd vom Mieter gebilligt, dann aber auf seine Veranlassung, dicht neben seinen Sessel, also in den innersten ihm verbleibenden Lebensraum, „den Kreis“⁴⁵ des Mieters, gestellt wird, da Zeit auch für das ausgegrenzte, sequestrierte Individuum relevant.

³⁸ Bühnenanweisung S. 363

³⁹ Bühnenanweisung S. 362 f.

⁴⁰ Die Verbarrikadierung des Fensters kommentiert der Mieter u.a. mit den Worten „Les voisins ne gèneront plus. (S. 364), wodurch nicht nur die gesellschaftsablehnende Haltung und die Intention sozialer Abgrenzung verbalisiert werden, sondern auch noch einmal auf den Symbolcharakter des Fensters in diesem Kontext verwiesen wird. Cf. die Ausführungen S. 370

⁴¹ S. 362

⁴² S. 365 f.

⁴³ S. 365

⁴⁴ S. 366

⁴⁵ Bühnenanweisungen S. 366 Cf. zu den Kreisen, die, vom Mieter auf den Boden gezeichnet, von den Packern nicht berührt werden dürfen und wohinein der Sessel gestellt wird, auf den er sich endgültig zurückzieht: Bühnenanweisungen S. 359 und 361; S. 364 und 364 und Bühnenanweisungen S. 364. G. Pachod-Ronte, Das Prinzip der Proliferation im Theater von E. Ionesco ; Inaugural-Diss. Univ. Bochum 1973, S. 104 deutet den Kreis als Symbol der geistigen Welt, die im „Nouveau Locataire“ nur den engsten, nach außen hermetisch abgeschlossenen Raum darstelle, worin der Mensch „letztlich noch leere Hülle“ sei.

bleibt und mit in die Situation extremer Isolierung hineingenommen wird.

Unmittelbar danach erscheinen große Stellwände⁴⁶, die den Protagonisten, der sich nunmehr in das Innere des Kreises auf seinen Sessel zurückzieht, von drei Seiten einschließen, so daß nur die Sicht zum Publikum hin noch offen bleibt. Diese Wände fungieren hier als „Mauern“⁴⁷, welche die Sequestration des Protagonisten konsolidieren und in intensiver Weise Absonderung, soziale Ausgrenzung und existentielle Einsamkeit des Individuums veranschaulichen, denn sie versinnbildlichen, wie sich in der Folge zeigt, auch sein Grab.

Von diesem Augenblick an erreichen Größe und Proliferation der Objekte ihren Höhepunkt⁴⁸. Sie finden durch die Türen keinen Einlaß mehr. Treppe, Hof und Straße sind nach Mitteilung der Packer verstopft. Der eingeschlossene Mieter, der sich gerade noch nach der Präsenz sämtlicher Möbel erkundigt hatte, akzentuiert die traumhafte Irrationalität der Situation durch die Bekanntgabe der Möbelblockierung von Métro und Seine⁴⁹. Der Dialog gewinnt also gegen Ende des Stücks wieder mehr an Bedeutung, wird zum unverzichtbaren Vehikel notwendiger Information, weil das Limit bühnenmäßiger Darstellbarkeit erreicht ist, und die Sprache das einzige verbleibende Medium darstellt, um die ins Fantastische gesteigerte menschliche Isolation als Folge einer, wie es scheint, unbegrenzten Eskalation der Materie zu übermitteln.

Indem indessen, nach Logik des Traumes, die Masse der noch verbleibenden Großobjekte durch den mit Hilfe von Händeklatschen betätigten *plafond roulant* dieser *maison moderne*⁵⁰ hineingeschafft wird⁵¹, geschieht die völlige Einmauerung des Protagonisten, die ihn auch den Augen des Publikums entzieht⁵². Somit ist jede Beziehung zur

⁴⁶ Bühnenanweisungen S. 366 f.

⁴⁷ Die „Mauer“, eins der häufigsten Symbole im Werk von Ionesco, kann auch den hier relevanten Bewußtseinszustand der lourdeur ausdrücken, cf. z.B. Notes et contre-notes: *Témoignages*, S. 232: (...) un mur infranchissable s'interpose entre moi et le monde. la matière (...) prend toute la place, anéantit toute liberté sous son poids. (...) le monde devient un cachot étouffant. (...)

⁴⁸ Bühnenanweisungen S. 367 und S. 367 f.

⁴⁹ S. 368

⁵⁰ ibd. Die Concierge dagegen hatte gerade das Alter des Hauses betont: S. 349 und 350

⁵¹ S. 369 Wieder besteht der Mieter auf der sofortigen Schließung dieses evtl. noch möglichen Zugangs zur Außenwelt.

⁵² Bühnenanweisung S.369

Umwelt abgeschnitten, auch die Kontaktaufnahme von außen erscheint unmöglich.

Ionesco hat u.a. mit Bezug auf Le Nouveau Locataire die Äußerung getan: (...) les objets sont la concrétisation de la solitude, de la victoire des forces antispirituelles, de tout ce contre quoi nous nous débattons⁵³. Demnach sind die Möbel, was immer sie sonst versinnbildlichen mögen⁵⁴, ein Mittel der szenischen Darstellung und zugleich Symbolisierung alles = Trennenden und Isolierenden im menschlichen Leben, ein konkret Ausdruck dessen, was den positiven Kräften des Geistes entgegenste und letzten Endes auf die definitive Vereinsamung des Individuums durch den Tod als Grenze jeder Kommunikation abzielt. Der Aspekt des Todes wird dramatisch verdeutlicht in der grotesk-parodistischen *Geste* einer Beerdigungszeremonie, als einer der Packer, als skurriler „Bestatter“ fungierend, einen Blumenstrauß in die „Möbelgruft“ wirft⁵⁵. Der letzte Wunsch des Mieters vor dem Abgang der Packer zu problematischen Ausgängen⁵⁶, auch das künstliche Licht zu löschen⁵⁷, und die danach herrschende Dunkelheit auf der Bühne um den eingemauerten Protagonisten, verweisen ebenfalls auf die „Endsituation“ des Individuums, das nun nichts und niemanden mehr benötigt, präfiguriert in dem von der Concierge ausgesprochenen Schlüsselsatz⁵⁸. So handelt es sich hier in gewisser Weise um ein Exempel sozialer Ausgrenzung bis zur letzten, jeden Menschen betreffenden Konsequenz. Der Zuschauer wird mit dieser konkreten Darstellung menschlicher Preisgabe entlassen, der im Bild unmittelbar veranschaulichtem existentiellen Situation des *homme en général*⁵⁹.

⁵³ Notes et contre-notes: *Témoignages*, S. 232

⁵⁴ Für eine zusammenfassende Übersicht über die verschiedenen Deutungen und zugehörige bibliographische Angaben cf. K. A. Blüher, a.a.O., S. 243; cf. außerdem H. Hanstein, a.a.O., S. 85 f., G. Pachod-Ronte, a.a.O., S. 99 ff. und M. Lioure: *La Prolifération dans le Théâtre français contemporain Actes et Colloques -1-* Éd. Klincksieck, Paris 1974

⁵⁵ S. 370; cf. auch L.C. Pronko, *Avant-Garde: The Experimental Theater in France*, Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1962, S. 91, wo der Akzent auf die Freiwilligkeit dieses „Begräbnisses“ gelegt wird.

⁵⁶ Bühnenanweisung S. 370

⁵⁷ S. 370

⁵⁸ Cf. S. 372 dieser Ausführungen

⁵⁹ Es ist gewissermaßen die bildhafte Umsetzung der Äußerung Ionescos über sein wesentliches Anliegen in: Notes et contre-notes: *Entretiens*, S. 196: (...) ce qui m'engage c'est le problème de la condition humaine, dans son ensemble, social ou extra-social. L'extra-social: c'est là où l'homme est profondément seul. Devant la mort, par exemple. Là, il n'y a plus de société. (...)

Die konzentrierte Dichte der bühnenmäßigen Präsentation des Einakters, die Sparsamkeit und Effizienz der verwendeten Mittel, die zügige Progression der dargestellten Aktion und ihre eindeutige Orientierung auf die wesentliche Aussage des Stücks hin, gestatten kein Ausweichen, zwingen zur Konfrontation. –

Der 1958 entstandene, 1959 unter K. H. Stroux in Düsseldorf uraufgeführte Dreikäter „Rhinocéros“⁶⁰ ist bekanntlich den Prinzipien des traditionellen Theaters wieder stärker angenähert⁶¹. Ionesco selbst räumt ein, in diesem Stück gewisse Konzessionen gemacht zu haben⁶², doch betont er die Kontinuität seiner Konzeption von den früheren Werken bis zu „Rhinocéros“⁶³, welche auch W. Leiner in diesem Stück bestätigt sieht⁶⁴. Zu den Vorwürfen, die Ionesco seinerzeit hinsichtlich der Inhaltslosigkeit des in „Rhinocéros“, angeprangerten Konformismus und der unpräzisen Allgemeinheit der Nashorn-Parabel gemacht wurden⁶⁵, soll hier nur bemerkt werden, daß der Text eindeutige Anhaltspunkte gibt über den Inhalt der dem dargestellten Fanatisierungsprozeß zugrundeliegenden Ideologie. So impliziert die Abdankung der menschlichen Moral zugunsten des Gesetzes der „raison du plus fort“ die Preisgabe aller Prinzipien rechtlichen Denkens und die Gutheißung von Gewalt, die z.B. zur Vernichtung renitenter Minderheiten berechtigt ist. Letzteres wird in der Tendenz innerhalb des Stücks dramatisiert und zwar in der Konfrontation Bérengers mit dem metamorphosierten Jean⁶⁶. Außerdem wird die bedenkellose Anwendung von Gewalt symbolisch angedeutet durch den Hinweis auf die von den Nashornhorden angerichteten Zerstörungen⁶⁷. Alles in allem sind die Texthinweise einschließlich der rassistischen Anklänge in den Invektiven Jeans gegen Bérenger⁶⁸ zwar unaufdringlich, zeigen aber in eine unverkennbare Richtung, entsprechend der ionescoschen Konzeption.

⁶⁰ Die gleichnamige Erzählung erschien 1957 in „Les Lettres nouvelles“ und später in dem Sammelband „La Photo du Colonel“, Éd. Gallimard, 1962.

⁶¹ Cf. z.B. W. Leiner, Ionesco Rhinocéros, in: *Das französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart II*, (Hrsg. v. J. v. Stackelberg), Düsseldorf 1968, S. 354

⁶² Notes et contre-notes: Enrériens, S. 180

⁶³ Entre La Vie Et Le Rêve, S. 87

⁶⁴ W. Leiner, a.a.O., S. 355

⁶⁵ Cf. z.B. H. Hanstein, a.a.O., S. 102 f., wo auch entsprechende Urteile französischer Kritiker zitiert werden und E. Wendt, a.a.O., S. 110 f.

⁶⁶ Bühnenanweisung S. 602: Il fonce sur Bérenger tête baissée. (...) S. 602: (...) Je te piétinera!, (...) Bühnenanweisung S. 603: (...) Son veston est troué par une corne. etc.

⁶⁷ S. 604 und 614

⁶⁸ S. 564 ff.

tion, das Typische und Allgemeingültige zum Ausdruck zu bringen, ohne sich auf eine spezielle historische Situation festzulegen⁶⁹, was nicht nur Bedeutung und Tragweite des Stückes verringern, sondern auch seine Qualität als Kunstwerk mindern würde. So ist aus den gleichen Gründen der politische Hintergrund des Stücks lediglich gedanklich vorausgesetzt, nicht aber thematisiert oder dramatisch gestaltet worden. Vielmehr ist das, was dargestellt und in allen Konsequenzen spektakulär gemacht werden sollte, ein soziologisches Phänomen, das aber allen totalitären Systemen, insbesondere in der Zeit ihrer Entstehung, gemeinsam ist. Es handelt sich also um eine Auswirkung des vorausgesetzten politischen Systems, eben um den Fanatisierungsprozeß, der sich in einer ideologisch indoktrinierten Gesellschaft vollzieht, welche durch diese Art der Gedenkungsnivellierung entindividualisiert, und so zur Masse umgestaltet wird. Ein derartiges Phänomen kann sich mit solcher Intensität nur innerhalb der „geschlossenen Gesellschaft“ einer Diktatur, als eine Art zur Massenhysterie führender „Kondenseffekt“ entwickeln, im Stück dramatisch umgesetzt in die epidemieartig proliferierende allgemeine Metamorphose zum Nashorn. Dies bedeutet, daß es sich in „Rhinocéros“ nicht um jede beliebige Spielart von Konformismus handeln kann, sondern daß dessen Inhalt sehr wohl festgelegt ist. Insofern trifft Ionescos bekannte Aussage über „Rhinocéros“ genau den Sachverhalt⁷⁰. – Der nun folgenden Unt

⁶⁹ So ja schon bei E. Frois, *Rhinocéros* Ionesco, Profil D'Une Œuvre, Hatier Paris 1970, S. 25: Ce serait donc limiter la portée de l'œuvre que d'y voir seulement la critique du nazisme (...), mais on pourrait y voir tout aussi bien une critique du communisme (...), de tous les totalitarismes (...).

⁷⁰ Notes et contre-notes: A propos de „Rhinocéros“ aux Etats-Unis, S. 290: (...) la pièce (...) est la description, assez objective, d'un processus de fanatization, de la naissance d'un totalitarisme qui grandit, se propage, conquiert, transforme un monde et transforme totalement, bien sûr puisqu'il est totalitarisme. (...)

⁷¹ Erwähnt sei hier noch die These von G. Pinkernell, Eugène Ionescos „Rhinocéros“: Erzählung (1957) und Stück (1958) als Reflexe der politischen Situation ihrer Zeit, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Braunschweig CXXVI (1989), S. 309–326, welche beinhaltet, Ionesco reagiere in der Erzählung auf die faschistischen Tendenzen in Frankreich von 1957, im Stück auf die von 58 (S. 310). P. vergleicht die Abweichungen in der Darstellung der in beiden Texten gleichen Figuren und ordnet diese bestimmten, für das jeweilige Jahr charakteristischen politischen Gruppierungen zu, für die sie repräsentativ sein sollen. Er nimmt demnach eine detaillierte historische Determinierung vor, also eine Fixierung auf den *homme limité à son époque*, was den Grundsätzen ionescoscher Theaterkonzeption widerspricht. Im übrigen handelt es sich um ein Thema, das Ionesco seit seinen Erfahrungen im Rumänien der „Eisernen Garde“ permanent beschäftigt hat, nicht zuletzt deshalb, weil es die gesamte Weltöffentlichkeit betrifft.

suchung des Stücks soll eine Textbeobachtung vorausgesetzt werden, die sich auf alle drei Akte bezieht und die, aufgrund des epidemieartig sich verbreitenden gesamtgesellschaftlichen Phänomens der Metamorphose zum Nashorn, zunehmende Einengung des konkreten Lebensraumes des Protagonisten und eine parallel dazu verlaufende Abnahme seiner sozialen Kontakte betrifft.

Im ersten Akt besteht eine noch uningeschränkte Bewegungs- und Bezugsfreiheit des Protagonisten innerhalb des ihm vertrauten räumlichen und sozialen Umfeldes: Treffen auf einer Caféterrasse der kleinen Provinzstadt mit seinem Freund Jean und Aufnahme sozialer Kontakte mit einigen anderen Personen⁷². Im Laufe des ersten Aktes geschieht allerdings das Zerwürfnis mit dem Freund⁷³, doch hält Bérenger diesen Streit noch nicht für einen definitiven Bruch. Er empfindet noch keine persönliche Betroffenheit durch das Phänomen „Nashorn“, auch fehlt jeder Hinweis auf eine intellektuelle Durchdringung oder intuitive Erfassung der Situation, die er etwa anderen Gesellschaftsmitgliedern voraus hätte. Im ersten Bild des zweiten Aktes geschieht durch das Auftauchen eines zum Nashorn gewandelten Arbeitskollegen am Arbeitsplatz ein erster Einbruch des Geschehens in die unmittelbare Betroffenheitsphäre des Protagonisten. Durch das „Gewicht“ des anstürmenden „wilden Tieres“ wird die defekte Treppe zerstört⁷⁴. Symbol der morschen Strukturen einer hohl gewordenen Gesellschaft, die dem Ansturm der Vertreter einer „neuen“ Gesellschaft bzw. ihrer Ideologie nichts entgegenzusetzen hat und ohne weiteres zusammenbricht. Es kommt zur Aufhebung der Arbeitswelt des Protagonisten und damit zum Verlust desjenigen Teiles seines Lebens, der sich bisher in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit abgespielt hat. Bérenger büßt die sozialen Kontakte mit der größeren Anzahl seiner Arbeitskollegen ein, die sich ihrerseits sehr bald dem neuen Trend anschließen. So verlagert sich sein Lebensbereich immer mehr in die Sphäre des Privaten, und gleichzeitig nimmt seine persönliche Betroffenheit durch das Phänomen „Nashorn“ im zweiten Bild des zweiten Aktes einen intimeren und damit bedrohlicheren Charakter an. Der Freund, den er in seiner Wohnung aufgesucht hat, verwandelt sich vor seinen Augen in eine aggressiv-destruktive Bestie, und nicht nur der Bruch der Freundschaft erweist sich im höchsten Maße als definitiv, sondern der Protagonist erfährt nunmehr gewissermaßen am

⁷² S. 540 ff.

⁷³ S. 563 ff.

⁷⁴ Bühnenanweisung S. 582

eigenen Leib, was es mit der Erscheinung „Nashorn“ auf sich hat. Mit dem ehemaligen Freund verliert der familiär Bindungslose einen weiteren für ihn wichtigen sozialen Kontakt⁷⁵, auch kann er Jeans Haus in Zukunft nicht mehr betreten, seine Bewohner haben sich fast zur gleichen Zeit wie dieser metamorphosiert, und auf der Straße erblickt Bérenger eine ganze Armee von Nashörnern⁷⁶. So hat sich am Ende des zweiten Aktes fast das gesamte menschliche Umfeld des Protagonisten in einer Weise verfremdet, daß ihm nur noch der Rückzug in die eigene Behausung verbleibt, auf die sich fortan sein Aktionsradius beschränkt, und in der sich der letzte Akt dieser unfreiwilligen Ausgrenzung aus einer Gesellschaft abspielt, gegen deren proliferierende Nashornpräsenz sich der Nicht-Verwandelte letztlich umso weniger abschirmen kann, als ihre Mitglieder seinen bereits bis zum äußersten verringerten Lebensraum durch ihre zunehmende Ubiquität immer stärker einengen. Auch von der letzten ihm verbleibenden Bastion, nämlich dem Innenleben des Protagonisten, ergreifen sie alptrumhaft Besitz, indem sie ihn in seinen Träumen belagern⁷⁷. Nachdem auch sein Arbeitskollege, der Jurist Dudard, und seine Freundin, die ihn in seiner Wohnung aufsuchen, und mit denen verbaler Austausch, wenn auch mit begrenztem gegenseitigem Verständnis, noch möglich war, sich dem allgemeinen Trend anzuschließen, ist die soziale Ausgrenzung des Protagonisten vollzogen. Er verbleibt als einziges „Exemplar“ der Spezies „Mensch“, wobei noch zu klären ist, worin die Art der Menschlichkeit besteht, die ihn in dieses innere Exil führt.

Hierüber gibt der erste Akt Aufschluß. Von Anfang an, d.h. noch vor dem vollen Ausbruch der sich mit epidemieartiger Geschwindigkeit verbreitenden „Rhinozeritis“, ist erkennbar, wie aus dem Dialog zwischen Bérenger und Jean hervorgeht⁷⁸, daß der Protagonist innerhalb seines sozialen Umfelds eine gewisse Sonderstellung einnimmt. Diese gründet sich nicht auf eine intellektuelle Überlegenheit des bescheidenen, nur wenig gebildeten Angestellten⁷⁹, sondern eine der Besonderheiten, die ihn wesentlich von seiner menschlichen Umgebung unterscheiden, ist seine, für den Autor selbst charakteristische Sensibilität bezüglich seiner

⁷⁵ S. 567: (...) il m'a rendu d'innombrables services.

⁷⁶ Bühnenanweisungen S. 603 und 604

⁷⁷ S. 605 und 612

⁷⁸ S. 540 ff., 548 ff. und 553 ff. als sich überschneidender Doppeldialog

⁷⁹ Zum grundsätzlichen Mißtrauen Ionescos gegenüber den Intellektuellen als Vertreter von Ideologien cf. Notes et contre-notes: A propos de „Rhinocéros“ aux Etats-Unis, S. 291

existentiellen Befindlichkeit als Mensch⁸⁰. Der Alkohol ist für ihn das einzige Mittel, um gegen das permanente Leiden unter den prinzipiellen Bedingungen des Menschseins anzukommen⁸¹. So ist er aufgrund des genossenen Alkohols unfähig, auf das Auftreten des ersten Nashorns anders als mit Indifferenz und Apathie zu reagieren⁸². Dieses Detail benutzt Ionesco, um in ironischer Verkehrung der wahren Verhältnisse, – nämlich der späteren individuellen Verhaltensweise des Protagonisten gegenüber dem Phänomen „Nashorn“ einerseits und des generellen diesbezüglichen Verhaltens der übrigen Gesellschaftsmitglieder andererseits – Bérenger als einzige der anwesenden Personen nicht in den Chor der allgemein sich kundgebenden Überraschung durch die Ausrufe *Oh! un rhinocéros!* und *Ça alors!*⁸³ einzubeziehen und so die bereits angedeutete Position des Protagonisten als sozialer Außenseiter durch diese unangemessene (durch den Alkohol bedingte) Reaktion der Indifferenz auf das ungewöhnliche Geschehen zu unterstreichen und ihm dadurch eine in diesem Kontext fragwürdige Sonderstellung zu verleihen. Dadurch wird sein späteres Schicksal der sozialen Ausgrenzung hier schon andeutend vorweggenommen und zwar in direktem Bezug zu der Erscheinung „Nashorn“, wenn auch gewissermaßen mit umgekehrtem Vorzeichen.

Die ironisch verkehrende Absicht des Autors gibt sich hier vor allem im Automatismus der oben erwähnten, vordergründig Überraschung und Erstaunen signalisierenden, in Wirklichkeit aber stereotyp-formelhaften Wendungen zu erkennen, die echte Spontaneität als Ausdruck innerer Betroffenheit vermissen lassen und auf die sehr bald zurage tretende, der psychologischen Wirklichkeit dieser Gesellschaft eigentlich entsprechende Indifferenz verweisen, welche die wahre allgemeine Grundhaltung gegenüber der sich hier anbahnenden Entwicklung darstellt. Außer verbalen Äußerungen, die ohne sachliche Konsequenz bleiben⁸⁴, geschieht in

⁸⁰ Cf. dazu S. 542, 552, 553, 554. H. Scipel, Untersuchungen zum experimentellen Theater von Beckett und Ionesco, Bonn 1963, S. 162 kritisiert die klischeehafte Formulierung dieser Äußerungen Bérengers über seine existentiellen Probleme. Doch geht Ionescos Intention gerade dahin, Bérenger in der Beziehung zwar von seinem sozialen Umfeld abzuheben, ihn aber nicht als Intellektuellen erscheinen zu lassen. Cf. auch Notes et contre-notes: Notes sur le théâtre, S. 309: Le plus souvent mes personnages disent des choses très plates parce que la banalité est le symptôme de la non-communication.

⁸¹ S. 552

⁸² S. 543 ff.

⁸³ S. 543 ff.

⁸⁴ Insbesondere von Seiten Jeans gegenüber einem gleichgültig gähnenden Bérenger: cf. S. 548 ff.

Wirklichkeit nichts, um die Gesellschaft vor einer aufziehenden Gefahr zu schützen. Ihre Mitglieder kümmern sich offensichtlich nur um ihre persönlichen Angelegenheiten⁸⁵.

Noch klarer tritt die innere Situation der hier dargestellten Gesellschaft beim zweiten Erscheinen eines Nashorns hervor. Die allgemeine Reaktion darauf ist fast identisch mit der des ersten Mal's⁸⁶, doch zertrampelt das Nashorn eine Katze, und die Anwesenden brechen erneut in einen stereotypen Chor aus, diesmal zum Ausdruck der „Anteilnahme“ am Tod der Katze: *Pauvre petite bête!*⁸⁷ Wieder ist es das klichehaft Automatische dieser generellen Äußerung, wodurch Ionesco hier auf die unwahren, fehlgeleiteten Emotionen dieser Gesellschaft verweist. Er entlarvt ihre „Gefühlsäußerungen“ als unaufrechte verbale Übertreibungen, die überdies dem falschen Objekt zugewandt werden, indem er in einer parodistischen Beerdigungszeremonie die Katze feierlich in einer Art Sarg beisetzen läßt⁸⁸. Dadurch gibt er zu verstehen, daß eine Gesellschaft, die falsche Akzente setzt und verkehrte Wertmaßstäbe anlegt, widerstandslos zur Beute eines ideologischen Fanatisierungsprozesses werden kann. In die gleiche Richtung weisen die abstrusen Trugschlüsse des Logikers⁸⁹, der die Logik ad absurdum führt und dadurch demonstriert, daß sie zum Instrument einer verfälschenden Ideologie gemacht werden kann. So stehen die vom Ansatz her verkehrten Diskussionen über ideologische Belange⁹⁰ neben den ebenso verfälschten Emotionen einer Gesellschaft, die in ihrer ideologischen Verblendung nicht erkennt, daß in Wirklichkeit der Mensch und vor allem die Menschlichkeit in Gefahr sind, vernichtet zu werden.

Von diesem sozialen Umfeld hebt sich nun die Figur des Protagonisten insofern deutlich ab, als er zwar auch bis zu einem gewissen Grad an den absurden Diskussionen über die Beschaffenheit der Nashörner teilgenommen hat und sich auch noch im ersten Bild des zweiten Aktes daran beteiligt⁹¹. Doch, worauf es hier entscheidend ankommt, ist, daß

⁸⁵ Cf. S. 546 ff. und S. 623

⁸⁶ S. 560 f. Bérenger ist durch das als Gag im Kontext von *Oh, un rhinocéros!* stehende *Oh, Daisy!* und das darauf bezogene *Ça alors!* wieder nicht in die generelle automatische formelhafte Reaktion integriert.

⁸⁷ S. 561 ff.

⁸⁸ S. 566 und Bühnenanweisung S. 571

⁸⁹ S. 553 ff. und S. 568 ff.

⁹⁰ Symbolisiert durch den absurden Streit um die Ein- oder Zweihörnigkeit des Nashorns etc.

⁹¹ S. 578 und S. 582 f.

von seiten des Protagonisten die einzige aufrichtige, positiv auf einen Mitmenschen bezogene Gefühlsäußerung in diesem Kontext erfolgt, nämlich die Reue über sein Fehlverhalten im Streit mit seinem Freund Jean⁹², die ihn später veranlaßt, diesen aufzusuchen, um sich mit ihm zu versöhnen. Diese Reaktion, die beinhaltet, daß Freundschaft als individuelle menschliche Beziehung ernstgenommen und als erhaltenswürdiger Wert betrachtet wird⁹³, steht hier in ihrer schlichten Äußerung in scharfem Kontrast zu dem falschen Pathos der Katzenzeremonie⁹⁴ und kennzeichnet damit Bérenger als Außenseiter in einer Gesellschaft, die im Begriff steht, einen schwerwiegenden politischen und menschlichen Irrweg anzutreten, dessen Tendenzen hier schon angedeutet werden durch die in parodistischer Weise dargestellten Verfälschungen im emotionalen und gedanklichen Bereich.

So sind es also zwei wesentliche Unterschiede in der personalen Strukturierung des Protagonisten, die ihn in Gegensatz stellen zu den Personen seiner sozialen Umgebung, zum einen seine Sensibilität bezüglich der existentiellen Gegebenheiten seines Menschseins und zum andern die Relevanz der individuellen mitmenschlichen Beziehung. Diese Humanität⁹⁵ des Protagonisten, die seine Nicht-Verwandlung und dadurch im folgenden zunehmende soziale Ausgrenzung und damit verbundene innere Vereinsamung motiviert, wird in vollem Umfang innerhalb des ersten Aktes erkennbar, und es ist folgerichtig, daß sich dort auch die wesentlichen Schlüsselelemente finden, welche, in vergleichbarer Weise zu „Le Nouveau Locataire“⁹⁶, präfigurierend auf die endgültige Situation des Protagonisten verweisen und die entscheidende Wahrheit über seine Person, als Gegner der „neuen“ Gesellschaft und absoluter sozialer Außenseiter, zum Ausdruck bringen: im Streit der Freunde, der sich bezeichnenderweise an ideologischen Fragen entzündet⁹⁷, äußert

⁹² S. 567

⁹³ S. 571

⁹⁴ ibd.

⁹⁵ Es heißt m.E. den Text oberflächlich lesen oder mißverstehen, wenn man wie G. R. Danner, Bérenger's dubious defense of humanity in „Rhinocéros“ in: the French Review, Baltimore LIII (1979/80), S. 207–214 zu dem Ergebnis kommt: Even the most skilled defense counsel would be hard pressed to build a solid case to save the bankrupt humanity typified by Botard and the Logician, by Jean and Bérenger. (S. 212) (Hervorhebung von mir). Zum Abschluß stellt D. kategorisch fest: (...) individualism in defense of non-humanity is no virtue, and that bestial conformism as an alternative to unreasoning human existence is no vice. (S. 214)

⁹⁶ Cf. S. 405 dieser Ausführungen

⁹⁷ Cf. Anm. 90

Jean in seiner Wut: (...) *Les deux cornes, c'est vous qui les avez! Espèce d'Asiatique!* (S. 564), woraufhin Bérenger als Antwort die beiden Schlüsselsätze ausspricht, deren eigentliche Bedeutung und Tragweite dem Sprecher selbst zu diesem Zeitpunkt noch unbewußt ist: *Je n'ai pas de corne. Je n'en porterai jamais!* (S. 565) Zwei Sätze, die zwar in eigentlich unverschlüsselter Form, jedoch für Leser und Zuschauer in dem Kontext auch noch nicht in der wirklichen Bedeutung erkennbar, die wesentliche Aussage des Stücks beinhalten und zugleich antizipieren.

So läßt sich also feststellen, daß im ersten Akt die Voraussetzungen für die soziale Ausgrenzung und damit verbundene Vereinsamung des Individuums erkenntbar gemacht werden, und zwar weitgehend mit Hilfe sprachlicher Mittel. Aus den Dialogen zwischen Jean und Bérenger wird die existentielle Sensibilität des Protagonisten deutlich, und es ergeben sich die präfigurierenden Schlüsselsätze, die auf die definitive Situation seiner sozialen Isolierung verweisen. Die Gruppenszenen deuten eine gesellschaftliche Sonderstellung des Protagonisten an durch seine Nicht-Teilnahme an den allgemeinen verbal geäußerten Reaktionen auf das Phänomen „Nashorn“. Der Kontrast der wahren und falschen Emotionen, der den Protagonisten ebenfalls aussondert, wird einerseits durch Bérengers aufrichtiges Bedauern über das eigene Fehlverhalten gegen den Freund zum Ausdruck gebracht – wohingegen von den Umschenden die formelhaften Verlautbarungen des „Bedauerns“ über den Tod der Karte geäußert werden – und andererseits durch das gleichzeitig sich darstellende Bild der „Trauergemeinde“ und die entsprechenden Kommentare, wodurch sich die Humanität des Protagonisten profiliert und wiederum seine soziale Sonderstellung herausgearbeitet wird.

Die sich im ersten Akt anbahrende, aber in der szenischen und dramatischen Realität noch nicht konkret dargestellte soziale Ausgrenzung des Individuums, setzt in der eigentlichen szenischen Veranschaulichung im zweiten Bild des zweiten Aktes⁹⁸ ein mit der in Bérengers Gegenwart sich vollziehenden „Enthumanisierung“ seines Freundes Jean, dargestellt durch die optische Verfremdung einer Metamorphose zum Nashorn. Fast simultan beginnt die epidemieartig sich steigernde Proliferation des bisher noch mit Maßen aufgetretenen Phänomens in der Verwandlung nahezu des gesamten sozialen Umfelds. Antizipiert und in einer Art von unauffälligem ironischen Vorspiel eingeleitet, wird dieser allgemeine

Prozeß, von dem Bérenger ausgeschlossen bleibt, durch die humorvolle kleine Verwechslungsszene, die auf der Namensidentität der Hausbewohner beruht⁹⁹ und dem Besuch Bérengers bei seinem Freund Jean vorausgeht. Hier wird durch das bei Ionesco beliebte Verfahren der Namensgleichheit verschiedener Personen¹⁰⁰ symbolisch auf die Verwechselbarkeit und Austauschbarkeit ideologisch fanatisierter, also gesinnungsgleicher Personen verwiesen, die durch die unverzüglich folgende, alle individuellen Unterschiede vollends aufhebende „tierische Verwandlung“¹⁰¹ szenisch spektakulär gemacht wird¹⁰². – Bérenger sucht den Freund in der ausdrücklichen Absicht auf, die Freundschaft durch Versöhnung wiederherzustellen. Er gibt sich allein die Schuld an dem Zerwürfnis und entschuldigt sich¹⁰³, d.h. er praktiziert humanes Verhalten, verhält sich moralisch, und es sind nicht die banalen Argumente über menschliche Moral, Kultur und Werte überhaupt¹⁰⁴, die er der „Dschungel-Ideologie“ seines ehemaligen Freundes entgegenzusetzen sucht, welche seine Humanität ausmachen, sondern entscheidend ist, was er als Person verkörpert und von daher in die Tat umzusetzen sich bemüht. Aus dieser Perspektive gesehen, wird die Nicht-Verwandlung des Protagonisten für Leser und Zuschauer psychologisch einsichtig und insofern überzeugend. Doch auch die von Bérenger als Argumente vorgebrachten Klischees sind in diesem Kontext als echte Wahrheiten zu interpretieren, weil durch die Gesamtkonzeption des hier dargestellten Protagonisten insinuiert wird, daß ihm, seinem Bildungsstand und intellektuellen Niveau gemäß, eben nur Plätitüden zur Verfügung stehen, um seine Überzeugung zu verbalisieren, welche aber nichtsdestoweniger einer genuinen inneren Realität entspringt und nur in dieser Form, wenn überhaupt, kommunikabel gemacht werden kann. Wenn Bérenger

⁹⁸ S. 592 Der „kleine Alte“ heißt ebenfalls Jean.

¹⁰⁰ Cf. dazu z.B. „Jacques ou La Soumission“ oder die „Bobby Watsons“ in „La Cantatrice Chauve“.

¹⁰¹ Bühnenanweisungen S. 603 und 604. Zur Aufhebung der individuellen Unterschiede: S. 626: (...) On ne peut déjà plus le reconnaître! (...) Ils sont tous pareils, tous pareils! (...)

¹⁰² Die geistige Voraussetzung für eine solche Entwicklung ist die Mentalität des *petit bourgeois*, die, nach Ionesco, nicht an ein soziales Milieu gebunden ist, z.B. Notes et contre-notes: Entretiens, S. 190: Le petit bourgeois, c'est pour moi (...) le conformiste, celui qui adopte le système de pensée de sa société quelle qu'elle soit (ou de l'idéologie dominante) et ne critique plus. Cet homme moyen est partout.

¹⁰³ S. 593

¹⁰⁴ S. 600 f.

⁹⁸ Im ersten Bild erfährt der Protagonist zwar die ersten Einschränkungen seiner sozialen Existenz (cf. S. 381 dieser Ausführungen), doch ist er noch in den Kreis seiner Arbeitskollegen integriert.

sagt: (...) nous avons notre morale à nous, que je juge incompatible avec celle des animaux. (S. 600), so ist dies für ihn nicht eine leere Phrase, sondern Ausdruck eines Denkens, dem innerhalb der Fiktion des Stückes, gelebte Wirklichkeit entspricht. Und wenn der Versuch, die Freundschaft zu erhalten, scheitert, so deshalb, weil die Voraussetzungen gegenseitiger Achtung und Toleranz nicht mehr gegeben sind. Weltbild und Wertmaßstäbe nicht mehr korrespondieren, nicht aber aus mangelnder Bereitschaft Bérengers.

Die szenisch dargestellte physische Bedrohung des Protagonisten, der nur mit knapper Not den Aggressionen des ehemaligen Freundes unbeschadet entkommen kann¹⁰⁵, veranschaulicht einerseits die von Jean propagierte „Dschungel-Ideologie“ und präfiguriert andererseits Einstellung und Verhalten der zukünftigen „neuen“ Gesellschaft gegenüber andersdenkenden Individuen, d.h. es wird klargemacht, daß solche „Elemente“ nicht nur aus der Gesellschaft ausgegrenzt, sondern konkret mit Vernichtung bedroht werden.

Dementsprechend gestaltet sich am Ende des zweiten Aktes die Situation so, daß der Protagonist panikartig aus einer Gesellschaft zu entfliehen trachtet¹⁰⁶, die ihm in Gestalt des bestialisierten „Freundes“ offen ihre Feindseligkeit demonstriert hat, trotzdem aber in ihrer Masse für ihn soziales Umfeld bleibt, jedoch ohne jede Zugangsmöglichkeit zu ihren fanatisierten Mitgliedern. Das Aktende stellt insofern einen ersten intensiven Höhepunkt der *progression*¹⁰⁷ des Stückes dar, als Bérenger hier bereits im szenischen Bild den einzigen Menschen in einer gewaltig proliferierenden Masse von Nashörnern¹⁰⁸ verkörpert, also optisch schon als ausgegrenzte soziale Minderheit zu identifizieren ist. Die Endsituation des Stücks wird also gewissermaßen vorweggenommen, jedoch mit einem wesentlichen Unterschied, nämlich dem Verhalten des Protagonisten, der hier mit Angst, Entsetzen und Flucht auf die Verfremdung seiner menschlichen Umwelt reagiert, während er sich am Ende des dritten Aktes zu einer gegensätzlichen Haltung durchgerungen hat und zu anderen Reaktionen fähig ist.

Die radikale Konfrontation des Protagonisten mit einer feindlichen sozialen Umgebung am Ende des zweiten Aktes wird scheinbar im dritten Akt zunächst etwas zurückgenommen, denn es treten außer Béren-

¹⁰⁵ Cf. S. 602 ff. und S. 382 dieser Ausführungen

¹⁰⁶ S. 603 f.

¹⁰⁷ Cf. *Entre la Vie Et Le Rêve*, S. 8^o

¹⁰⁸ S. 604

ger wieder Menschen in Erscheinung, mit denen verbaler Kontakt, sogar in Form von ausführlichen Dialogen, noch möglich ist¹⁰⁹. Innerhalb der Realität des Bühnengeschehens spitzt sich jedoch in Wirklichkeit die Situation weiter zu und intensiviert sich zunehmend bis zum zweiten dramatischen Höhepunkt am Ende des dritten Aktes. Ein wesentlicher Faktor ist die immer aufdringlicher wahrnehmbare Präsenz einer ständig wachsenden Masse von Nashörnern im unmittelbaren Gesichtskreis des Protagonisten, der sich bereits definitiv auf seine Behausung zurückgezogen hat. Die Tiere jagen unablässig unter seinen Fenstern dahin, wo sie sich szenisch vor allem durch ihre Geräusche manifestieren und dadurch bis in das gequälte Unterbewußtsein des schlafenden Protagonisten dringen¹¹⁰. Während des Gesprächs mit Dudard deuten Bühnenanweisungen immer wieder auf die zunehmenden Geräusche der galopierenden Tiere hin, wobei eine deutliche Steigerung der Bezugnahme auf das letzte Refugium Bérengers zu erkennen ist¹¹¹.

In der Kontroverse mit dem sich kurz darauf ebenfalls „verwandelnden“ Dudard, in der Bérenger, trotz seiner intellektuellen Unterlegenheit, seine Antihaltung¹¹² gegenüber der gesamtgesellschaftlichen ideologisch bedingten Transformation zur „Bestialität“ deutlich, wenn auch mitunter in einer vom Autor gewollt unbeholfenen, vom Gefühl her bestimmten Ausdrucksweise¹¹³, manifestieren kann, wird seine Situation eines sozialen Außenseiters als definitiv, weil aus einer unveränderlichen personalen Disposition hervorgehend, von Dudard erkannt und verbal zum Ausdruck gebracht, gewissermaßen als Variante zu den oben zitierten Schlüsselsätzen¹¹⁴ über die Person des Protagonisten, nun aber für alle Beteiligten, auch für Leser und Zuschauer, als evidente Wahrheit, ja als eine Art Tatsache identifizierbar: (...) vous ne deviendrez jamais rhinocéros, vraiment, ... vous n'avez pas la vocation! (S. 613). Vielleicht auf-

¹⁰⁹ Die Diskussion Berengers mit seinem Kollegen Dudard ist bekanntlich die langste verbale Auseinandersetzung des ganzen Stücks.

¹¹⁰ S. 605

¹¹¹ S. 609, 612, 614, 617–619

¹¹² Die oppositionelle Einstellung des Protagonisten äußert sich zum Teil in Formulierungen, die im Tenor, manchmal sogar in der Wortwahl, auffällig an die lautstarken „Proteste“ des Freundes Jean beim Auftauchen der ersten Nashörner anklingen, in diesem Kontext jedoch, ohne verkehrende Ironie, echte Betroffenheit ausdrücken, auch im Gegensatz zu der anfänglichen Indifferenz und Apathie Berengers stehen und seine wirkliche Überzeugung vermitteln, cf. S. 548 f. und 611 f.

¹¹³ z.B. S. 617 f.

¹¹⁴ Cf. S. 415

grund dieses Urteils, das den Protagonisten endgültig in die Position eines Ausgegrenzten aus der „neuen“ Gesellschaft verweist, macht Bérenger noch einen Versuch, sich einer derartigen sozialen Isolierung zu widersetzen und damit der totalen inneren Vereinsamung zu entgehen, ohne sich dem aktuellen konformistischen Trend anpassen zu müssen. So bemüht, er sich, mit der einzigen noch verbleibenden Person seiner menschlichen Umgebung eine dauerhafte individuelle soziale Bindung einzugehen in Form einer erotischen Beziehung, also eine zwischenmenschliche Verbindung aufzubauen, die, ebenso wie die Freundschaft, auf einer gegenseitigen personalen Entsprechung beruht. Dieser Versuch scheitert jedoch aus mehreren Gründen. Da ist zunächst der von der Partnerin nicht mitgetragene Plan, die Liebe in sehr pragmatischer, doch von den gegebenen Umständen her verständlicher Weise mit dem konkreten Zweck einer Regenerierung der Menschheit zu verbinden¹¹⁵. Diese sollte zugleich eine geistige Wiedergeburt humanistischer Wertvorstellungen bedeuten, also eine Art Anti-Gesellschaft ins Leben rufen, die einer ideologisch nivellierten, zur konformistischen Masse gewordenen Gesellschaft als Hoffnungsträger entgegenstehen und die Protagonisten und seine Partnerin aus der erzwungenen sozialen Isolierung herausführen könnte. Diesem schon aufgrund seiner geplanten Langfristigkeit utopisch erscheinenden Projekt steht nicht nur die Ablehnung durch die Frau¹¹⁶ im Wege, vielmehr wird diese mitbewirkt durch die atmosphärische Verdichtung und dramatische Zuspitzung der aktuellen Situation aufgrund des sich intensivierenden Hintergrundes schehens im Bereich der Massenmetamorphose zum Nashorn. Dadurch wird die Möglichkeit des Gelingens eines solchen Projektes von vornherein in Frage gestellt.

Hinzu kommt, daß die ständig proliferierende Masse der Nashörner inzwischen ihre Präsenz teilweise bis in das Innere des Hauses ausgedehnt hat¹¹⁷, wo sie sich von allen Seiten als „neue Nachbarschaft“ prahlräuschvoll bemerkbar macht, der Putz durch die stampfenden Hufe von den Wänden fällt, und das Haus in seinen Grundfesten erschüttert wird¹¹⁸. Hierdurch wird in sinnfälliger Weise die zunehmende Bedrängnis und Behelligung resistenter Individuen in einer ideologisch fanatisierten Gesellschaft szenisch spektakulär gemacht und zugleich symbolisiert.

¹¹⁵ S. 634

¹¹⁶ ibd.

¹¹⁷ Bühnenanweisung S. 624

¹¹⁸ Bühnenanweisung S. 632

lisch dargestellt. In einer solchen Atmosphäre, die durch massiven Druck von außen geprägt wird, hat eine entstehende individuelle menschliche Beziehung keine Entfaltungsmöglichkeit, also auch keine Zukunftschance. Endgültig zunichte gemacht wird das „Bündnis“ des Protagonisten mit seiner Partnerin indessen durch ein bezeichnenderweise erst nach der Verwandlung Dudards auftretendes, bis zum Ende des Stücks wirksames psychologisches Phänomen, das szenisch objektiviert wird durch die zunehmende Verschönerung der monströsen Tiere und die gleichzeitige Sublimierung ihrer barbarischen Geräusche, die sich immer mehr rhythmisieren und musikalisieren¹¹⁹. Es tritt also das solchermaßen bühnenmäßig übersetzte Element der Verführung in den Vordergrund, das von der Solidarität einer konformistischen Massenbewegung für das einzelne, gegen den Druck der Majorität sich verwahrende Individuum ausgeht. Dem ist die Partnerin Bérengers auf die Dauer nicht gewachsen und bleibt auch, wie sich später zeigen wird, auf den Protagonisten selbst nicht ohne Wirkung. Weitere Faktoren psychischer Belastung, die durch die Situation der sozialen Ausgrenzung provoziert werden, treten hinzu und unterminieren die Sicherheit der Empfindungen einer aufkommenden Liebe, wodurch diese Faktoren sich, aufs Ganze gesehen, als quälende Elemente einer zunehmenden seelischen Vereinsamung des Protagonisten erweisen. So stellen sich Schuldgefühle und schlechtes Gewissen offenbar als Folge mangelnder gesellschaftlicher Bestätigung ein¹²⁰, ein Phänomen, das der Autor aus eigenen analogen Erfahrungen kennt¹²¹. Darüber hinaus ist es der von außen kommende Psychoterror, der sich gegen den Außenseiter richtet und sich in zerstörerischer Weise durch die Hervorruft von Angst bemerkbar macht. Dies gerade, als die Partnerin versucht, ihrer beider moralische Überlegenheit über die übrige Gesellschaft zu deklarieren und zum Alibi für das Recht auf Glück zu machen, und der freudig zustimmende Bérenger noch eine gewisse Aussicht sieht, der totalen Isolierung durch den Aufbau einer intimen menschlichen Beziehung zu entgehen¹²². Der Autor bedient sich hierzu der Mittel des Telefons und, in

¹¹⁹ Cf. Bühnenanweisungen S. 627, 632, 635, 637. Es geschieht also für den Zuschauer eine nochmalige visuelle und auditive Verfremdung des bereits Verfremdeten.

¹²⁰ Cf. z.B. S. 6:9 f.

¹²¹ Z.B. E. Ionesco, *Présent passé Passé présent*, Paris: Gallimard, 1968, S. 116, bezüglich seiner Erfahrungen in Rumänien 1940: *c'est comme un péché de ne pas être rhinocéros*. (Hervorhebung von mir).

¹²² Cf. S. 630

gegensätzlicher Funktion wie in „Le Nouveau Locataire“, des Radios¹²³, beides technische Apparate, die ihrer Erfindung gemäß, zwischen menschlicher bzw. menschlicher Kommunikation dienen sollen, hier aber ihrem Zweck entfremdet und als Vehikel zur Verbreitung ideologischer Schlagwörter und politischer Propaganda missbraucht werden¹²⁴, symbolisiert durch die für das menschliche Individuum unverständlichen Trompetenstöße der Nashörner, die aus den Apparaten ertönen¹²⁵. So demonstriert insbesondere das insistente Läuten des Telefons¹²⁶, daß man den Andersdenkenden in einer ideologisch fanatisierten Gesellschaft permanenter persönlicher Bedrängnis und Bedrohung durch nun mehr gezielte Belästigung von außen her aussetzt, und man so seine private Lebenssphäre nicht nur nicht respektiert, sondern durch Versicherung zu zerstören sucht. Das Klingeln des Telefons, normalerweise das Zeichen für einen gewünschten sozialen Kontakt, ist mit den alsbald ertönenden *barrisements* zugleich auch das Mittel, um die Kommunikationsunmöglichkeit zwischen dem verbleibenden Repräsentanten „veralteter Menschlichkeit“ und den Mitgliedern einer „neuen“, nach dem „Gesetz des Dschungels“ orientierten Gesellschaft dramatisch darzustellen und gleichzeitig zu ironisieren.

Die bezeichnenderweise nach diesen Erfahrungen sich einstellende *prise de conscience* einer totalen Verlassenheit der beiden noch verbliebenen Individuen¹²⁷, bildet den Auftakt zu einer dramatischen Intensivierung des Elementes der Verführung, das von den nunmehr permanent im Blickfeld befindlichen, im Hause allgegenwärtigen Perissodaktylen ausgeht¹²⁸, eine diesbezügliche Diskussion unter den Partnern auslöst, in der die Frau, wie aus ihren verbalen Äußerungen hervorgeht, immer mehr diesem Einfluß erliegt und sich schließlich dem allgemeinen Trend anschließt¹²⁹.

Damit hat sich die soziale Ausgrenzung des Protagonisten bis zur letzten Konsequenz vollzogen, und an die Stelle des Dialogs tritt der Monolog als Medium der Auseinandersetzung des menschlichen Individuums mit sich selber, dem einzigen verbliebenen „Partner“ sprachlicher Ver-

¹²³ Cf. die Ausführungen S. 377

¹²⁴ S. 631 f. Ionesco wählt mit dem *barrisement* der Nashörner ein drastisches Mittel, um nicht nur die „sprachlichen“ Verständigungsschwierigkeiten, sondern auch die völlige Unterschiedlichkeit der zugrundeliegenden Wertvorstellungen zu verdeutlichen.

¹²⁵ S. 630 f.

¹²⁶ S. 632

¹²⁷ Cf. Bühnenanweisung S. 632

¹²⁸ Cf. S. 635 f.

ständigungsmöglichkeit. Der Autor läßt seinen Protagonisten in diesem Schlussmonolog verschiedene psychische Stadien durchlaufen und, zum Teil vor seinem Spiegelbild¹³⁰, im Selbstgespräch diskutieren, um die voll realisierte Situation eines sozial isolierten Individuums dramatisch zu gestalten und psychologisch einsichtig zu machen.

Nach dem vergeblichen Versuch, die Partnerin zurückzuhalten¹³¹, bemüht sich Berenger, aus der erdrückenden Erkenntnis der Endgültigkeit seiner Einsamkeit heraus¹³¹, sich überhaupt als menschliches Wesen zu begreifen und durch Selbstbestätigung zu behaupten¹³². Aus Verantwortlichkeit für die Partnerin erneut von Schuldgefühlen bedrängt¹³³, beschäftigt ihn vor allem das Problem der Sprache bei dem Gedanken an eine eventuelle Verständigung mit den Gegnern. Die Erkenntnis der Absurdität und völligen Willkür einer Sprache, die nur von einer einzigen Person gesprochen wird¹³⁴, verdeutlicht die Unverhältnismäßigkeit der Situation und untergräbt die Sicherheit seiner moralischen Überzeugung: *Et si (...) c'est eux qui ont raison?* (S. 637) So macht ihn die zunehmende Verunsicherung auch unfähig zur Selbstidentifikation auf den herbeigeholten Fotos¹³⁵, und die Tatsache, daß die „Erkenntnis“ menschlicher „Häßlichkeit“ im Vergleich zur „Schönheit“ der Nashörner ihn zur Gewißheit seines vermeintlichen eigenen Unrechts führt¹³⁶, zeigt, daß auch er im Begriff steht, der Verführung zur Adaptierung an den konformistischen Massentrend zum Opfer zu fallen. Der Wunsch, die einsame Position zu verlassen und wie die andern zu sein¹³⁷, provoziert leitmotivartig die Wiederaufgreifung des ersten Schlüsselsatzes¹³⁸, doch diesmal – an Stelle des zweiten Schlüsselsatzes – die Bedenklichkeit der inneren Situation des Protagonisten erhellt, mit einem Zusatz des Bedauerns über diese „Abartigkeit“: *Je n'ai pas de corne, hélas!* (S. 638) Das Verlangen, sich der allgemeinen Verwandlung anzuschließen, wird so heftig, daß er physische Anstrengungen unternimmt,

¹²⁹ Bühnenanweisung S. 637

¹³⁰ S. 636

¹³¹ S. 637

¹³² ibd.

¹³³ ibd.

¹³⁴ ibd.

¹³⁵ ibd.

¹³⁶ S. 638

¹³⁷ ibd.

¹³⁸ Cf. S. 415 f. und die Variante des Satzes S. 384 dieser Ausführungen

um die begehrte Metamorphose noch zu provozieren¹³⁹, doch schlechtes Gewissen darüber, dem Trend nicht rech�zeitig gefolgt zu sein und Scham über die Vergeblichkeit seiner Bemühungen, rufen lediglich Abscheu vor der eigenen Person hervor¹⁴⁰. Und doch bedeutet die offbare Unfähigkeit zur Verwandlung nichts anderes, als daß der Protagonist, ungeachtet des Gefühls der eigenen Unleidlichkeit, in seinem Innern längst über sein Schicksal als Außenseiter in einer ideologisch fanatisierten Gesellschaft entschieden und seine soziale Ausgrenzung und damit verbundene Einsamkeit als unvermeidbare Konsequenz akzeptiert hat. Und er handelt seiner inneren Folgerichtigkeit gemäß, wenn er den Entschluß faßt, das absolut Unmögliche zu unternehmen, und sich ohne die geringste Aussicht auf Erfolg, als „Einzellexemplar“ einer nicht mehr vorhandenen „Gattung“ einer überwältigenden Mehrheit Gleichgesinnter entgegenzustellen und sich als: (...) *dernier homme* (...) *jusqu'au bout!* (S. 638) zu behaupten.

Nachdem Bérenger die verschiedenen Stadien der Bewußtwerdung seiner definitiven sozialen Außenseiterposition und der sich daraus ergbenden Konsequenzen durchlaufen hat, läßt ihn der Autor also am Ende des Stückes – im Gegensatz zu den Reaktionen der Angst und der Flucht, die der Protagonist am Ende des zweiten Aktes dem äußeren Geschehen entgegengesetzt hatte¹⁴¹ – in einem zweiten dramatischen Höhepunkt die Akzeptanz seiner wirklichen Identität erreichen. Er begreift die Unmöglichkeit einer Enthumanisierung seiner Persönlichkeit aus der ursprünglich humanen Wesenheit seiner Person heraus. In der dramatischen Umsetzung des Stücks äußert sich dies in einem verschloßenen „Richtungswchsel“ seiner Gesamtorientierung: an Stelle des Bedauerns über das eigene Sonderschicksal, tritt die verbale Provokation der gesamten sozialen Umwelt, begleiter von einer Geste physischer Aggression: *Je me défendrai contre tout le monde. Ma carabine, ma carabine!* (S. 638)

Hier zeigt sich allerdings, vor allem in der Wahl der Verteidigungswaffe, die ganze Absurdität eines derartigen Verhaltens, und der Karabiner als Mittel der Resistenz, wird in seiner unrealistischen Unangemessenheit, in seiner Ineffektivität und Unverhältnismäßigkeit zu einem höchst fragwürdigen Symbol eines höchst fragwürdigen Widerstandes. Ist es doch eine banale Tatsache, daß unter derartigen Umständen die

geistige und physische Vernichtung eines einzelnen resistenten Individuums nur eine Frage der Zeit sein kann¹⁴², wodurch die berühmten Schlußworte Bérengers: *Je ne capitule pas!* (ibd.) letzten Endes die Bedeutung eines in diesem Sinne besiegelten Außenseiterschicksals annehmen.

Es gilt jedoch für den einsamen Individualisten, der es wagt, *ne pas penser comme les autres*¹⁴³, die Feststellung Ionescos: (...) que c'est presque toujours, le solitaire qui a raison. C'est une poignée de quelques hommes, méconnus, isolés au départ, qui change la face du monde.¹⁴⁴

¹³⁹ S. 638

¹⁴⁰ ibd.

¹⁴¹ Cf. die Ausführungen S. 388

¹⁴² Cf. zu der im Text präfigurierten Einstellung der „neuen“ Gesellschaft zu andersdenkenden Individuen S. 416 f. dieser Ausführungen. Cf. auch die Hinweise auf das destruktive Verhalten der „Tiere“ gegen alles, was „im Wege“ steht z.B. S. 604 und 624

¹⁴³ Antidotes, Introduction, S. 11

¹⁴⁴ ibd., S. 12