

Neue Zürcher Zeitung, 31. Januar 1998

## Harold Pinters Welt

Aus Anlass einer Biographie von Michael Billington

**Michael Billington hebt in seiner Pinter-Biographie die jüdisch-englische Identität des Dramatikers hervor. In die Perspektive jüdischer Erfahrung und Geistigkeit lassen sich vielleicht auch die Hauptthemen stellen, die Pinters Werk umkreist.**

Ein lichtdurchflutetes Wohnzimmer in einem englischen Landhaus, irgendwo in Sussex oder Dorset; ein düsterer Raum, man vermutet im Souterrain, feucht wohl, vermutlich in Londons Bayswater oder in Notting Hill Gate; eine schäbige Frühstückspension an der Südküste Englands: Räume auf Pinters Bühne. Wer agiert auf ihr? Menschen, die einander ständig Fragen stellen und auch auf Antworten bestehen, obgleich sie schon vorab zu wissen scheinen, dass diese zu nichts führen können. Pinters Charaktere: Lüsterne, aber unerfüllte, suchende, neugierige, sprunghafte, in jedem Fall jedoch sprachbesessene und von Erinnerungen geplagte Menschen.

Pinters Charaktere haben Angst, ob sie es zugeben oder nicht, ob sie berserkerhaft auftreten (Max in «The Homecoming») oder im Lauf des Stücks verhaltener, scheuer werden (wie Stanley in «The Birthday Party») oder ihr Leben als Trauma erfahren (Rebecca in «Ashes to Ashes»). «Wir können nicht von neuem beginnen», lesen wir bei Pinter, «wir können nur von neuem enden.» Aus Gründen der Angst. Weil sie lähmt oder allenfalls eine Kraft zulässt: den Mut der Verzweiflung. Es war folgerichtig, dass Pinter Kafkas «Prozess» für das Fernsehen bearbeitet hat, nach einer, man kann sagen, lebenslangen Vorbereitung auf diese Aufgabe. Was Pinter in dieser Bearbeitung hervorgehoben hat, ist ein Aspekt, der sein eigenes Bühnenschaffen bestimmt: das Bedrohliche in der Sprache.

«Ashes to Ashes» (1996) beginnt mit einem bedrohlichen Sprachbild. Rebecca erinnert sich: «... he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head towards him. His fist ... grazed my mouth. And he'd say: <Kiss my fist.>» Aus der Drohgärbärde wird ein erotisches Motiv: «I kissed his fist. The knuckles. And then he'd open his hand and give me the palm of this hand ... to kiss ... which I kissed.» Die erotisch werdende Gewalt und die sanfte Gewalt des Erotischen haben Rebecca traumatisiert: sie kann ihre Erinnerung nicht wirklich verarbeiten.

### Engagierte Distanz

Eine für Pinters Schaffen bezeichnende Szene, geht es doch, wie er wiederholt betont hat, von einer konkreten Erinnerung aus, um dann seinerseits Erinnerung zu thematisieren. Und darzustellen. Man kann Pinters Stücke als aufgeführte, in Szene gesetzte Erinnerungen lesen und sehen. Pinter erinnert ein bestimmtes Wort, einen Ausdruck, eine umgangssprachliche Wendung. «No Man's Land» (1975) beginnt mit der Frage «As it is?». Das ganze Stück besteht nun aus Variationen dieser Frage nach dem Wie, nach dem Es und nach dem Sein, mithin nach der Wirklichkeit, der Rolle des Unbewussten und nach dem Sinn des Infragestellens überhaupt. Pinter sagt, er habe sich diese Frage einmal in einem Taxi notiert. Die Frage sei in ihm aufgestiegen. In einem Fahrzeug, das ihn von A nach B bringen sollte. A hatte mithin seine Frage. Ein B fand sich umgehend, und Pinter konnte ihm die Antwort «As it is, yes please, absolutely as it is» in den Mund legen. Im Stück ist freilich nur von der Frage die Rede, ob B, genannt Spooner, seinen Wodka mit Soda oder Eis oder pur haben will. Nach dem Wodka kommt die Philosophie.

Zufall oder Ironie? In jedem Fall Bemühungen - so angestrengt sie auch wirken mögen -, das Gesagte zu präzisieren. So lassen sich Pinters Stücke nämlich auch auffassen: als dargestellte Versuche, Gedanken zunehmend genauer zu definieren. In seiner Dialogszene «The New World Order» (1991) etwa geht es nicht um Wodka pur oder on the rocks, sondern um die Frage, ob es noch ein «reines Wort» gebe. Die Frage wird jedoch von zwei Menschen erörtert, die ein sprachloses Opfer peinigten und beschimpfen.

Die Sprache der Täter gegen die Sprachlosigkeit der Opfer, auch das ist ein Thema Pinters, das er mit äusserster Radikalität in «Mountain Language» (1988) vorführte. Es ist ein Stück, das von der Unterdrückung einer Sprache durch eine andere handelt, vom Ende einer Minderheitenkultur, vom Schicksal der Machtlosen. Pinter, ein politischer Schriftsteller? Um es umwunden zu sagen: Er liebt die engagierte Distanz. Pinters politisches Engagement findet nur mittelbar auf der Bühne statt; in der Regel wählt er dafür andere Foren. Man denke an seine Auftritte mit Ernesto Cardenal und Vaclav Havel, an seine Verlautbarungen zur kurdischen Frage, zur Pressezensur in Britannien während des Golfkrieges und seine Kritik am (post)thatcheristischen Materialismus und Utilitarismus. Auftritte dieser Art begannen früh in Pinters Leben: Der junge Pinter musste sich schon bald nach dem Zweiten Weltkrieg vor Gericht wegen seiner Entscheidung verantworten, den Kriegsdienst zu verweigern.

## **Sprach-Gewalt**

Pinter ass das Brot seiner frühen Jahre im Londoner East End. Es war eine Welt des jüdischen, zumeist aus Osteuropa vor ein, zwei Generationen eingewanderten Kleinbürgertums. Es sind die Stimmen des East End mit ihrem akzentbeladenen Englisch, die auf Pinter einen bleibenden Eindruck gemacht haben. Seine Fähigkeit, Stimmen auf sich einwirken zu lassen, um sie viel später in Bühnenrollen umzusetzen, erinnert an Elias Canettis Stimmenpro-

sa. Peter Hall, einer der subtilsten Regisseure von Pinter-Stücken, geht sogar so weit zu behaupten, dass Sprechrhythmus, Pausen und Wiederholungen in diesen Stücken talmudischen Ursprungs seien.

Im East End erlebte Pinter jedoch auch einen ausgeprägten Antisemitismus, öffentliche Beschimpfungen und primitive Vorurteile. Man mag hier die Wurzeln sehen für die Verwendung von Kraftausdrücken in seinen Stücken. Denn der Kraftausdruck, die unflätige Bemerkung signalisiert zum einen Bereitschaft zur Gewalt, zum anderen ist sie Gewaltersatz, Ausdruck von Frustration und der Unfähigkeit, zusammenhängend zu argumentieren.

Gewalt, Irritationen und Missverständnisse liegen Pinters Bühnendialogen zugrunde. Sie untergraben sogar «Themen» oder «Motive» im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Heimkehr zum Beispiel deutet sich bei Pinter als ein Thema bereits in seinem zweiten Stück («The Room», 1960) an und wird zum Gegenstand eines intensiven Wortwechsels. Was in ihm obsiegt, ist jedoch die Frage, ob es sich eine gewisse Rose von einem gewissen Riley gefallen lassen solle, «Sal» genannt zu werden. In «The Room» wie auch in Pinters späteren Stücken wird die Alltagssprache als eine Kommunikation im Leerlauf vorgeführt; sie eignet sich allenfalls zu situationsbedingter unfreiwilliger Komik. In «The Dumb Waiter» (1960), Pinters drittem Stück, lebt die ganze Handlung von Wortwechseln wie diesem:

Ben (powerfully): If I say go and light the kettle I mean go and light the kettle.

Gus: How can you light a kettle?

Ben: It's a figure of speech! Light the kettle. It's a figure of speech.

Der im Grunde unterlegene Gus vermag durch eine entwaffnende Frage, das «machtvolle» Gebaren seines Gegenübers zu entkräften. Verschärft wird diese Sprachproblematik im Stück «The

Hothouse» (1958/79), das keine Lähmung der Handlung im Sinne des absurden Theaters kennt, sondern im Gegenteil sprachliche in physische Gewalt umschlagen lässt. Der Vorsteher dieses «Treibhauses» hat eine nummerierte Patientin vergewaltigt und geschwängert und den Tod eines anderen nummerierten Patienten verursacht. Seine Schuld wird aufgeklärt und zugleich vertuscht nach dem Motto: Wer über die richtigen Sprachmittel verfügt, ist um die raffinierte Anwendung der (Un-)Rechtsmittel nicht verlegen. Als Pinter an der ersten Fassung des Stückes arbeitete, stand Albert Camus' Satz «Die Zeit der verantwortungslosen Künstler ist vorbei» noch im Raum. Vieles von dem, was er in seinem bedeutenden, in Uppsala 1957 gehaltenen Vortrag zum Thema «Der Künstler und seine Zeit» ausgeführt hatte, wirkt bis heute in Stücken und Verlautbarungen Pinters nach. Sätze wie dieser sind auch für den Verfasser von «Mountain Language» und «Ashes to Ashes» verbindlich geblieben: «Die Kunst ist weder die völlige Ablehnung noch die völlige Zustimmung zu dem, was ist. Sie ist gleichzeitig Ablehnung und Zustimmung, und darum kann sie nichts anderes sein als ein stets neues Hin-und-her-gerissen-Werden.»

In «The Hothouse» wird dieses Schwanken durch unablässiges Fragen dramatisiert. Das Fragen hat bei Pinter bis zu «Ashes to Ashes» stets Verhörcharakter, besonders in der Treibhaussituation der Anstalt. Miss Cutts befragt, verhört den Insassen Lamb, wobei sie das Fragen zunehmend sexuell erregt. Das Fragen wird zu einem sprachlichen Geschlechtsakt. Der Inhalt des Verhörs scheint nicht geplant; Themen, Wortwechsel, Polaritäten und physische Erregung durch gesteigerte Intensität des Sprechens, das ergibt sich auf Pinters Bühne.

Pinter selbst hat in einem Interview gesagt, dass ihn die Stille hinter und unter und in den Worten interessiere. Diese Stille komme im Grunde aus dem Inneren des Sprechenden, aus seiner Angst, sich im Dialog preisgeben zu

müssen. Worte seien dazu da, diese Angst zu «maskieren». Sprechen als Maskerade - diese Auffassung unterscheidet das Schaffen des Bühnenschriftstellers, Schauspielers und Regisseurs Harold Pinter von John Osbornes emotional bestimmten Akten der Selbstpreisgabe im Drama und von Alan Ayckbournes bühnenmässiger «Vanity Fair». Pinter ist, verglichen mit ihnen, der Sprachanalytiker auf der Bühne. Mit einer für englische Verhältnisse geradezu verstörenden Hartnäckigkeit erinnerte an das Unliebsame: an den Antisemitismus in England, an das Heuchlertum einer Gesellschaft, die Toleranz beharrlich mit Gleichgültigkeit verwechselt, an die groteske imperiale Attitüde, die nicht aus den Köpfen zu weichen scheint. Man hat inzwischen akzeptiert, in englischen Publikums- und Kritikerkreisen, dass Pinter der seit Jahrzehnten international wichtigste und präsenteste Dramatiker englischer Sprache ist; zähneknirschend nimmt man es hin, weiss man doch, dass das, was er sagt, gemeinhin nestbeschmutzend ist. Und das wird nun einmal nicht geschätzt in einem Land, das es weitgehend aufgegeben hat, sich selbstkritisch mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen.

## Lebens-Drama

Einer der führenden Theaterkritiker Britanniens, Michael Billington, hat eine Biographie Harold Pinters vorgelegt, die «Life and Work» gewissermassen als ein Bühnenstück in Prosa mit einundzwanzig Szenen vorstellt. Die implizite These dieser Biographie: Pinters Leben ist ein Pinter-Stück. Billington hebt Pinters jüdisch-englische Identität hervor; wir erfahren einiges über die Ursprünge der Familie Pinter: Nicht von sephardischen Juden spanischen oder portugiesischen Ursprungs stamme sie ab, vielmehr sei sie aschkenasisch-polnischer Herkunft. Eindrucksvoll zeichnet Billington die Welt des Londoner East End in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg nach. Überraschend ist der Befund, dass der junge Pinter massivem Antisemitismus ausgesetzt gewesen ist - und das nach 1945 seitens des englischen Kleinbürgertums!

Aufschlussreich auch, dass die schauspielerischen Anfänge Pinters nachgezeichnet werden, wie er von Bühne zu Bühne in England, Wales und Irland zieht, das klassische und das moderne Repertoire kennenlernt und auf diese Weise reiche Erfahrung in theaterpraktischen Fragen sammelt, die er später als Bühnenautor berücksichtigen und umsetzen wird. Mittels dieser flüssig, zuweilen allzu rasant geschriebenen Biographie können wir Harold Pinter als eine Art Wilhelm Meister aus dem East End beobachten, der freilich bis heute peinlich genau darauf achtet, auf seine bescheidenen Anfänge im wenig vornehmen, aber lebensbunten Stadtteil Hackney gebührend hinzuweisen.

Mittlerweile gehört es sich offenbar für jeden Biographen, der etwas auf sich hält, dass er wenigstens etwas potentiell Skandalöses über seinen Gegenstand zutage fördert. Im Fall der vorliegenden Biographie besteht diese boulevard-journalistische Trouvaille im «Nachweis», dass Pinters Stück «Betrayal» (1978) nicht nur das Zerschneiden seiner Ehe mit der Schauspielerin Vivien Merchant und die Beziehung zu Antonia Fraser, Frau eines Tory-Abgeordneten und Mutter von sechs Kindern, spiegele, sondern seine frühere Beziehung zu Joan Bakewell, einer TV-Berühmtheit der sechziger Jahre. Bedenkt man, dass gerade wegen dieser «Enthüllung» Billingtons Biographie zum Medienereignis avancieren konnte, dann gewinnt man einen Gradmesser für das Niveau der Erörterung von Literatur auf den Britischen Inseln. Die Episode bestätigt indirekt Pinters Kritik am rapiden Verfall der Kulturkritik im (post)thatcheristischen Britannien.

Die ironische Pointe ist, dass dem aufmerksamen Leser dieser Biographie auffallen muss, dass ihr Verfasser eine solchermassen unmittelbare Übertragung von biographischen Details auf die Deutung von Pinters Bühnenwerk eigentlich verwerfen müsste. Billington, der als Theaterkritiker des «Guardian» das Stück «Betrayal» bei seiner Uraufführung verrissen hatte, ist heute von

der hohen Qualität, ja der zentralen Bedeutung dieses (für Pinters Verhältnisse langen) Bühnenwerks für das Selbstverständnis seines Autors überzeugt. Es ist ein Stück, in dem sich zeigt, dass vor dem Betrügen des Partners der Selbstbetrug kommt. In «Betrayal» betrügt jeder jeden, weil keiner sich selbst trauen kann.

Auch in diesem Stück spielen Erinnerung und Wortspalterei eine Hauptrolle. Die Unterhaltung mündet in einen vergeblichen Versuch sprachlicher Klärung: «Was meinst du damit?» fragt die Frau eines Verlegers ihren Geliebten von einst. «Ich meine damit gar nichts», antwortet dieser. «Aber was versuchst du zu sagen, indem du es sagst?» insistiert die betrogene Betrügerin. «Ich versuche nicht irgend etwas zu sagen. Ich habe genau das gesagt, was ich sagen wollte.» Das einzige, was diese Menschen nicht verzeihen können, ist ironischerweise eine Kunst, die nicht «aufrichtig» ist, ein «unehrlicher» Roman, ein nicht überzeugendes Schauspiel. Nichts geht über die kunstvolle Lüge im Roman; nur sie kann die Schabigheit der verlogenen Welt blossstellen. «Betrayal» ist eines der wenigen Stücke Pinters, die einen an Oscar Wilde denken lassen und an seine These von der Wahrheit der Maske. Um genau zu bleiben: Was Pinter zeigt, ist die Wahrheit über das Maskieren: Der Mensch versucht, durch sprachliche Täuschungsmanöver seine eigentlichen Intentionen zu maskieren, wenn er sie denn überhaupt kennt.

Pinters Welt ist eine Welt der Erinnerungen. In vielen seiner Stücke, namentlich in «Old Times» (1971), hat er diese Erinnerungen als lebendige Wesen vorgestellt, geradezu als selbständig handelnde Charaktere oder als Kräfte, die durch bestimmte Charaktere agieren. Dass Erinnerungen leben, kann tröstlich und bedrohlich sein. In seiner Bühnenkunst sind sie allgegenwärtig. Das Gegengewicht des Vergessens kennen sie nicht. Womöglich darf man darin in diesem unaufhörlich fragenden Erinnern das eigentliche Erbe jüdischer Geistigkeit in Pinter sehen.

Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*. Faber & Faber: London 1996. 414 S.

*Rüdiger Görner*

[<http://www.nzz.ch/2005/10/13/fe/newzzEEQYAL98-12.html>] (3. Februar 2008)