

Neue Zürcher Zeitung, 14. Oktober 2005

Der Meister des beredten Schweigens

Literaturnobelpreis für Harold Pinter

Der 1930 geborene britische Dramatiker Harold Pinter hat den Fokus seines Schaffens zunehmend vom intimen menschlichen Konflikt auf gesellschaftliche und politische Machtstrukturen ausgeweitet. Im Mittelpunkt seines Schaffens steht jedoch stets die Auseinandersetzung mit der Brüchigkeit – und der Gewaltbarkeit – der Sprache.

Kenneth Tynan, der dominierende Kritiker in der modernen britischen Theaterszene, schreibt in seinem Buch «Show People» über Harold Pinters Vorliebe für Cricket. Dabei ist zu erfahren, dass das Emblem der über lange Jahre von Pinter angeführten Mannschaft der Dramatiker, die alljährlich gegen die Mannschaft der Tageszeitung «The Guardian» antritt, aus drei Pünktchen besteht. Eine angemessene Wahl. Denn keiner verwendet dieses typographische Zeichen in seinen Texten so effektiv wie Pinter. In seinen Dramen bedeutet es Schweigen: Schweigen aus Trotz oder Sprachlosigkeit, Schweigen zwecks Ausübung von Autorität und Macht. Seine Pünktchen sind der typographische Ausdruck des letztgültigen Mittels dramatischer Ökonomie: In ihrem Schweigen sind die Figuren unendlich beredter als die mit Wortkaskaden besenkten Schöpfungen von Pinters Dramatiker-Zeitgenossen Osborne, Wesker, Bond, Arden oder Stoppard. Pinter sagt: «Es gibt zwei Arten des Schweigens. Eine, bei der kein Wort gesprochen wird. Die andere, wo vielleicht ein Wortschwall verwendet wird. Diese Worte sprechen von der darunter eingeschlossenen Sprache. Das ist ihr permanenter Bezugspunkt. Die Sprache, die wir hören, deutet auf die Sprache, die wir nicht hören. Sie ist ein notwendiges Auslassen, eine gewaltsame, hinterhältige, zornige oder spöttische Nebelwand, die die andere an ihrem Platz hält. Wenn die wirkliche Stille eintritt, haben wir

immer noch ein Echo, aber wir sind der Nacktheit näher. Eine Art, Sprache zu fassen, ist zu sagen, dass sie eine beständige Strategie ist, die Nacktheit zu bedecken.»

Erschöpfung statt zorniges Geschrei

Die Figuren der angry young men schreien sich ihre Wut aus dem Leib, werden zu politischen Sprachrohren ihrer Autoren. Die sprachverliebten Figuren Stoppards verlieren sich seitenlang in ihren Wortspielen und puns. Andere Dramatiker gaben ihren Figuren grosse Monologe, rhetorische Kraftakte, die selbst einen Laurence Olivier auf die Bühne lockten – Pinter gab den seinen drei Pünktchen. Deshalb kann ihm auch das Etikett der angry young men nicht gerecht werden – der breite Strich der Sozialkritik Weskers, die intellektualisierte brechtsche Didaktik Bonds oder Ardens, der Fanatismus Osbornes lagen ihm nicht. Was ihn in seinen frühen Stücken – etwa dem populären «Caretaker» («Der Hausmeister») oder «The Homecoming» («Die Heimkehr») – mit dieser Gruppe verband, war das Milieu des kitchen sink, der Arbeiterklassendramatik, einer Welt der Zukurzgekommenen und Randständigen; es war die für die fünfziger und sechziger Jahre typische Thematik der jungen Familien, die trotz den politischen und sozialen Erschütterungen der Nachkriegszeit und der allmählichen Auflösung der britischen Klassenstruktur aussen vor geblieben waren. Auch die Subsumierung unter das Theater des Absurden durch keinen Geringeren als den Theaterwissenschaftler Martin Esslin wird Pinter nicht gerecht. Dazu verlassen sich seine Stücke zu sehr auf starke Spannungselemente und Handlungsstrukturen – vorab entlehnt aus dem psychologisierenden Kriminalfilm.

Pinters Interesse lag von vornherein auf der Herstellung von Atmosphäre, einer beckettischen Atmosphäre von Erschöpfung und Endstadium, die aber vor dem Absurden bewahrt wird durch eine konkrete Bedrohungssituation, Drohgebärden bis hin zu Gewalttaten. Vor allem aber liegt sein Augenmerk auf der Ökonomie der Sprache, den kleinen Versprechern, Vergesslichkeiten, den Wiederholungen, gewollten und ungewollten Missverständnissen, dem Austrudeln der Sprache ins Nichts; oft auch einem Kreisen um ein einziges Wort, das somit zum Leitmotiv des Stückes wird. Der Einsatz von Sprache sowohl zur Verhüllung des Ich als auch zur Schaffung eines Ich, der Bogen vom «Caretaker» zu «Old Times», von der «Birthday Party» zu «Betrayal» ist von enormer Kontinuität. Wenn der bedrohliche Mick dem Landstreicher im «Caretaker» die gesamte Litanei der Designerterminologie herunterbetet oder die ominösen Besucher in der «Birthday Party» («Die Geburtstagsfeier») peinlich genau die Regeln der Linguistik des Polizeiverhörs befolgen, wird deutlich, wie leicht Sprachgewalt in Gewalt durch Sprache umschlagen kann.

Der Schein der schönen Worte

1930 im Londoner Stadtteil Hackney in eine polnisch-jüdische Arbeiterfamilie geboren, kennt Pinter das Gefühl der Bedrohung aus verschiedenen Quellen in seinen Jugendjahren; dort kann auch die immer wieder auftauchende Figur des Eindringlings festgemacht werden, in dessen Invasion in eine definierte Welt «ein Element der Unsicherheit und Unvorhersehbarkeit liegt, das an sich schon bedrohlich ist» (Pinter). Bald jedoch löste sich Pinter aus der erdigen Unterklassenthematik seiner frühen Stücke und wandte sich mit «Old Times» («Alte Zeiten») und «Betrayal» («Betrogen») einer kühl eleganten, beherrschten, die Figurenkonstellationen meisterhaft einsetzenden Dramatik zu, die notwendigerweise die Mittelklasse und das Intellektuellenmilieu einschloss.

In Pinters Stücken kann es kein Miteinander geben, menschliches Aufeinan-

dertreffen ist früher oder später immer Gegenspielertum. Mit seinen vordergründig kühlen, im Subtext, unter der Oberfläche, allerdings kochenden Dramen wurde er zum führenden britischen Dramatiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der keiner Strömung zuzuordnen ist: Er nahm sich von vielen Strömungen etwas, vor allem das Theater des Absurden konnte er aus seiner systembedingten Aporie herausführen, und daher gab er auch vielen etwas. Pinter geht zu den Ursprüngen, er fängt mit seiner Dramatik wieder von vorne an: mit der Beziehung zweier Menschen. Klassenbeziehungen waren ihm von Anbeginn an gleichgültig, Massenszenen wohl ein Greuel. Die Dynamik und die Gewalt eines simplen Aufeinandertreffens von zwei Menschen sind ihm komplex genug, und in der Tat gestaltet er menschliches – das heisst bei Pinter: sprachliches – Verhalten in einer an Detailliertheit und Aussagekraft von seinen Zeitgenossen nie erreichten Weise. «Betrayal» etwa legt in einer chronologisch rückwärts verlaufenden Analyse das gegenseitige Hintergehen zweier Männer und einer Frau aus dem Intellektuellenmilieu Londons offen. In der ersten Szene treffen sich Emma und Jerry nach langer Zeit wieder; während sie einander mit Fragen unkreisen, bemängelt Jerry, dass Emma die gesellschaftlich fixierten Regeln solch gegenseitigen Ausfragens verletze. Typisch für Pinter: Der linguistische Schein hält die Gesellschaft in ihrem Innersten zusammen – sobald die Regeln verletzt werden, tritt die Nacktheit der Identität zutage.

Proteische Identitäten

Dieses Aufbauen der Dramatik auf der Unzuverlässigkeit der Sprache verhindert, wie zu erwarten ist, den Aufbau konsistenter Charaktere. Die Figuren von Pinters Zeitgenossen sind oft Träger von Ideen, in sich schlüssig, mit erkennbarer Handlungsmotivation. Pinters Figuren lassen sich ebenfalls psychologisieren, sind aber letztlich nicht zugänglich, mit Brüchen und Inkonsistenzen behaftet. Der unvermittelte Ausbruch von Gewalttätigkeiten («The Homeco-

ming»), die offensichtlichen Widersprüche in den Aussagen der Figuren («Old Times») werden befördert von den Brüchen und Inkonsistenzen der Sprache. Mit der Pflege der Ökonomie der Sprache geht zudem eine Reduktion auf wenige Figuren einher, die oft in einem Dreiecksverhältnis stehen – eine Konstellation, die sich früher oder später auf die Dominanz eines Einzelnen oder das Zusammentun von zweien gegen einen zuspitzt. Die Figuren werden nicht mit einer konsistenten, die Handlung im aristotelischen Sinn antreibenden Identität ausgestattet, vielmehr gestalten sie in jeder dramatischen Szene eine neue, eine eigene, die den jeweiligen Wünschen, Absichten und Antrieben angepasst ist. Deshalb scheinen Ausbrüche von Gewalt, von plötzlicher Erotik, totale physische und mentale Zusammenbrüche oder abrupt wechselnde Zuwendungen oft aus dem Nichts zu kommen; sie sind aber Ausdruck oder Resultat des Zusammenwirkens der jeweils angenommenen Identitäten.

Pinters geschickter Einsatz des Bedrohlichen und seine Rückgriffe auf Versatzstücke aus dem Kriminalstück, die Komik und Akribie seiner Sprachverwendung und sein Gespür für das Filmische liessen ihn auch zu einem gefragten Autor von Filmdialogen werden. Seine Adaptionen z. B. von John Fowles' «Die Geliebte des französischen Leutnants» und F. Scott Fitzgeralds «Der letzte Tycoon» zeigen sein Gefühl für die Dramatik der Situation, für die Anordnung von Figuren im Raum der Sprache.

Die Fokussierung auf die sprachliche Gestaltung brachte Pinter früh den Ruf eines apolitischen Autors ein. Er wollte sich lange auch nicht politisch äussern, wie er auch zu seinen Stücken die Interpretation stets verweigerte. Spät jedoch begann er Einakter mit dezidiert politischem Inhalt zu schreiben («Mountain Language», dt. «Bergsprache», «One for the Road», dt. «Noch einen Letzten»). Er gab Interviews zur politischen Unterdrückung und protestierte erst jüngst wieder mit einem im «Observer» publi-

zierten Gedicht gegen den Krieg im Irak.

Pinters Sprache ist immer präzise, immer ökonomisch, immer punktgenau; seine Figuren sind von umwerfender Einfachheit und doch bestechender Komplexität, es ist ihnen unmöglich, anders zu handeln, als sie eben in Pinters Stücken handeln; seine dramatischen Situationen sind ebenso zeitlos wie die Samuel Becketts, ebenso mysteriös und ebenso emblematisch – und deswegen so klar und so vertraut.

Bruno von Lutz

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