

Der Hausmeister¹

1 Zum Stück

„Wenn sich der Vorhang zu einem meiner Stücke hebt, dann werden Sie mit einer Situation konfrontiert, [...] etwas, was vorher noch nicht geschehen ist, was gerade jetzt geschieht, und wir wissen nicht mehr über die Personen als ich über Sie.“ schreibt Harold Pinter. Er betont wiederholt, wie wichtig ihm sei, dass es reale Vorlagen für seine Figuren gibt und dass sie sich in derselben Welt zu rechtfinden müssen, in der auch er lebt und die wohl auch die unsere ist. Pinter schreibt: „Du erfindest das Wort, und dann, auf seltsame Weise, indem es an Eigenleben gewinnt, starrt es Dich an, wird störrisch, und meistens besiegt es Dich.“ Über den HAUSMEISTER wissen wir, dass er aus etwas mehr als fünfzehntausend störrischen Wörtern besteht. Sie klingen auf einem enormen Resonanzraum. DER HAUSMEISTER ist sehr genau notiert: Der Text zählt siebzehn mal das Wort „Stille“, 163 mal „Pause“ und 362 mal „...“ Ellipsen.

Es ist ein großes Nichtzustandekommen eines Gespräches, es sind viele unterbrochene und nicht beendete Sätze darunter. Für Pinter gibt es zwei Arten des Schweigens: „Eins, wenn kein Wort geredet wird. Das andere, wenn vielleicht ein Redewasserfall nötig wird. Ich rede hier von einer Sprache, die darunter verschlossen ist. Die Rede, die wir hören, deutet auf das, was wir nicht hören. Das ist ein notwendiges Ausweichen, ein krampfhaftes, hinterhältiges, schmerzliches oder spöttisches Vernebeln, das die andere Sprache dort belässt. Wenn ein wirkliches Schweigen eintritt, bleibt uns immer noch ein Echo, aber wir sind dem Eigentlichen näher. Man kann Sprache auch so betrachten, dass man sagt, sie sei ein unablässiges Bemühen, Blößen zu bedecken.“ Die Figuren seiner Stücke begegnen sich oft zum ersten Mal, dringen in fremde Räume ein, ringen um Dominanz. Die doppelbödige Alltäglichkeit verleiht seinen Stücken inhaltliche Substanz und Kraft, die sie zu Erfolgen machte und zwar auf der ganzen Welt, in allen Sprachen. Pinter selber verweigerte sich zeitlebens der angestregten Interpretation seiner Stücke; auf die Frage, ob DER HAUSMEISTER vom Gott des Alten Testaments, vom Gott des Neuen und der Menschheit handele, antwortete Pinter knapp: „Nein, es handelt von einem Hausmeister und zwei Brüdern.“ Genauso so antwortend ließe sich widerlegen,

dass das Stück von Territorialität, Verdrängung, Fußorthopädie, gescheiterem Altruismus oder vom Wetter handele. Nein, es handelt von einem Hausmeister und zwei Brüdern. Der Resonanzraum, auf dem Pinters Worte klingen, erschufen das Adjektiv „pinteresk“, das es bis in den Duden schaffte. Trotz seiner Eigenheit wurde Pinter nach dem Erfolg bald schon mit allen großen Dramatikern der Welt verglichen, ob nun Tschechow, Shakespeare oder Shaw; er selber bekannte sich nur zu Kafka und Beckett. Wie auch immer, seine Figuren leben, es ist, als wären sie ihm begegnet: „Du erfindest die Figuren, und dann stellt sich heraus, dass sie sehr stark, robust und widerstandsfähig sind. Sie betrachten ihren Schöpfer bedächtig.“ Und jetzt schauen Sie zurück.

von

Harold Pinter^{P1}



* 10. Oktober 1930 in London;
† 24. Dezember 2008 ebenda

Theaterautor, Regisseur,
Schauspieler und Träger des
Literaturnobelpreises

^{P1} Harold Pinter wird am 10. Oktober 1930 im Londoner East End geboren, ziemlich genau dort, wo der HAUSMEISTER spielt. Sein Vater ist ein Damenschneider und Pinter pflegt ein liebevolles Verhältnis zu seinen Eltern. Im Krieg wird er evakuiert und kehrt 1944 nach London zurück. Auf der Schule schreibt er erste Gedichte unter dem Pseudonym „Pinta“. Mit achtzehn Jahren verweigert er den Militärdienst, muss sich vor Gericht verantworten und kommt mit einer Geldstrafe davon. Mit zwanzig beginnt er als Schauspieler zu arbeiten und erhält ein Engagement bei einer Shakespearewandertruppe. Sie touren durch Irland und England. Mit 24 Jahren benutzt er als Schauspieler den Namen „David Baron“, schreibt 1957 sein erstes Stück THE ROOM (Das Zimmer), mit dem er an einem Studententheaterwettbewerb teilnimmt.

Ein junger Theaterunternehmer wird auf ihn aufmerksam und produziert THE BIRTH-DAYPARTY (Die Geburtstagsfeier) mit mäßigem Erfolg. Mit THE CARETAKER (Der Hausmeister) wird er ab dem 28. April 1960 schlagartig berühmt, die Uraufführung wird bis zum 27. Mai 1961 in London 425 mal ausverkauft gespielt, wobei Pinter für vier Wochen aufgrund einer Erkrankung im Ensemble die Rolle des Mick übernimmt. Es folgen Ruhm und Reichtum. Er arbeitet kontinuierlich für Film, Fernsehen und weiter für das Theater auch als Regisseur und Schauspieler. Im Laufe seines Lebens politisiert er sich, reist 1985 mit Arthur Miller in die Türkei und erhält 2005 den Literaturnobelpreis, in dessen Begründung steht, dass er „in seinen Dramen den Abgrund unter dem alltäglichen Geschwätz freilegt und in den geschlossenen Raum der Unterdrückung einbricht“. – Am Heilig Abend 2008 im Alter von 78 Jahren stirbt er an Krebs. Als Antwort auf die Frage, wieso gerade seine frühen Arbeiten eine latente Gewalt beinhalten, erzählt er eine Geschichte aus seiner Jugend: „Jeder kommt auf die eine oder andere Art mit der Gewalt in Berührung. Bei mir war es so, dass ich ihr in einer ziemlich extremen Form begegnet bin, nach dem Krieg, im East End, als die Faschisten in England wieder anfangen, sich zu rühren. Ich bin dort in einige Schlägereien geraten. Wenn Sie auch nur entfernt wie ein Jude aussahen, bekamen Sie schon Ärger. [...] Es gab eine ganze Menge von Leuten, die

mit abgeschlagenen Milchflaschen in einer bestimmten Gasse warteten, durch die wir durchkamen. Es gab nur ein, zwei Möglichkeiten, da herauszukommen – das eine war natürlich der physische Weg, aber man konnte nichts gegen die Milchflaschen tun – wir hatten keine. Das beste war es noch, mit ihnen zu reden, so in der Art: „Wie geht 's?“ – „Ganz gut.“ – „Na, dann ist ja alles in Ordnung.“ Und dabei immer weiterzugehen auf die Lichter der Hauptstraße zu.“

mit

Norman Hacker^{P2} Shenja Lacher^{P3} Hans-Michael Rehberg^{P4}

als

^{P2} Mick
^{P3} Aston
^{P4} Davies

Premiere

DER HAUSMEISTER

von
Deutsch von

HAROLD PINTER
MICHAEL WALTER

Premiere
2

April 2014
RESIDENZTHEATER
2 ½ Stunden, keine Pause

Regie
Bühne
Kostüm
Musik
Licht
Dramaturgie
Requisite

ANDREA BRETH
ANNETTE MURSCHEZ
MOIDELE BICKEL
BERT WREDE
GERRIT JURDA
GÖTZ LEINWEBER
ANGELIKA KÖNIG

REGIEASSISTENZ Christoph Todt
BÜHNENBILDASSISTENZ Maximilian Lindner
KOSTÜMASSISTENZ Nina Hofmann
DRAMATURGIEASSISTENZ Christina Hommel
REGIEPRAKTIKUM Ulrich Spies
KOSTÜMPRAKTIKUM Lucy Conway

BÜHNENMEISTER Armin Schäl + Guido Ernst
BELEUCHTUNGSMEISTER Fabian Meenen
STELLWERK Thomas Keller
TONTECHNIK Nikolaus Knabl
REQUISITE Armin Aumeier, Frank Kutzora, Hans Rittinger
MASKE Christiane Kochendörfer, Leonhard Putzgruber
GARDEROBE Cornelia Eisgruber, Ulla Graichen, Jörg Upmann

INSPIZIENZ Susanne K. Backes
SOUFFLAGE Thomas Rathmann

AUFFÜHRUNGSRECHTE Rowohlt Theater Verlag

23^A Die Unsterblichkeit der Seele

Seele insgesamt ist unsterblich. Denn das stets Bewegte ist unsterblich; was aber anderes bewegt und selbst von anderem bewegt wird, insofern es ein Aufhören der Bewegung hat, hat auch ein Aufhören des Lebens. Allein also das sich selbst Bewegende², weil es nie sich selbst verläßt, wird auch nie aufhören, bewegt zu sein, sondern auch allem, was sonst bewegt wird, ist dieses Quelle³ und Anfang⁴ der Bewegung. Der Anfang aber ist unentstanden. Denn aus dem Anfang muß alles Entstehende⁵ entstehen, er selbst aber aus nichts. Denn wenn der Anfang aus etwas⁶ entstände, so entstände er nicht aus dem Anfang. Da er aber unentstanden ist, muß er notwendig auch unvergänglich⁷ sein. Denn wenn der Anfang unterginge⁸, könnte weder er jemals aus etwas anderem noch etwas anderes aus ihm entstehen, da ja alles⁹ aus dem Anfang entstehen muß. Demnach¹⁰ also ist der Bewegung Anfang

² Harold Pinter: „Wenn es auf etwas eine einfache Antwort gibt, dann war die Frage falsch gestellt.“

³ „Wir lebten in der Wohnung in Chiswick in der ersten Etage: sehr saubere Räume, inklusive Bad und Küche. Da war ein Typ, der das Haus besaß: ein Macher, so wie Mick, mit einem eigenen Lieferwagen und den sah ich ganz selten. Das einzige Bild, dass ich von ihm hatte, war dieses lockere Treppauf-treppab, und das Geräusch seines Lieferwagens... Vroom... wenn er kam und ging. Sein Bruder lebte in dem Haus. Er war Handwerker... etwas erfolgreicher als Aston, aber sehr introvertiert, sehr verschlossen, hatte einige Zeit in einer Geschlossenen verbracht und dort Elektrokrampftherapie (EKT) bekommen, glaube ich... auf jeden Fall brachte er eines Abends einen Penner mit nach Hause. Ich nenne ihn Penner, aber er war eigentlich nur ein alter, obdachloser Mann, der für zwei, drei Wochen blieb. Ich sprach mit ihm nur, wenn wir uns auf der Treppe zufällig trafen... das war der einzige Platz, wo man sich begegnen konnte. Ich habe ihn nie zu einer Tasse Tee eingeladen, aber ab und zu erhaschte ich einen flüchtigen Blick auf ihn in der Wohnung von dem Typ... er war auch nicht annähernd so eloquent wie Davies, aber er war sicher... er war sicher nicht zufrieden mit seinem Schicksal... Das Bild, das mir lange in Erinnerung blieb, war der Blick durch die offene Tür eines Raumes, in dem die beiden Männer an verschiedenen Orten standen und unterschiedliche Dinge taten... der Penner wuselte herum mit einer Tasche und der andere stand nur am Fenster und sagte nichts... ein kurzer eingefrorener Moment, der einen starken Eindruck auf mich machte.“ (M. Billington 1996)

⁴ „Maximale Spannung bei minimaler Information.“ (C. Marowitz über Pinter 1976)

⁵ Sein letztes Kapitel hat wenig zu sagen. / Er wächst zurück, langsam verlierend / Spannkraft der Muskeln und geistige Schnelle: / Er legt sich hin, er guckt aus dem Fenster, / Er kränkelt, er fleht um ein Zeichen, aber / Die Tage sind träge. Keiner kommt, / Seinen Züst zu zähmen oder die langen / Jahre des Gähnens zu kürzen, gänzlich / Verlöschen ist seine Sehnsucht. Er hat es satt, / Der Rest seiner Illusionen hat die Geduld / Mit menschlichem Treiben verloren. Das Ende / Kommt: er mischt sich unter die Menge, / Die modrige Majorität mit langen / Gesichtern und gibt sich zuletzt zufrieden. / Vorbei: wer es kann, übe Kritik. (W.H. Auden 1946)

⁶ „Ein Mädchen schickte mir einmal ein Gedicht über „The Homecoming“ und ich sah dadurch etwas, von dem ich wusste, dass es in dem Stück enthalten war. Ich konnte ihr nur in Worten antworten. Wenn ich gekonnt hätte, hätte ich sie geküsst...“ (Pinter zitiert in: Look, 24.12.1968)

⁷ Einmal vor einigen Jahren befand ich mich in der unangenehmen Lage in einer öffentlichen Diskussion über das Theater teilnehmen zu müssen. Jemand fragte mich, „woher meine Werke geschrieben“ seien. Ich antwortete ohne Überlegung und nur zu dem Zweck, diese Art von Nachfragen zu unterbinden: „Über das Wiesel in der Vitrine“. Das war ein großer Fehler. Im Laufe der Jahre fand ich diese Äußerung in nicht wenigen gelehrten Abhandlungen zitiert. Sie hat mittlerweile eine ziemlich tiefe Bedeutung erlangt und wird als wichtige, aussagekräftige Beobachtung im

Verhältnis zu meinem Werk betrachtet. Dabei bedeutet diese Bemerkung für mich genau genommen überhaupt nichts. Von dieser Art sind die Gefahren der öffentlichen Rede. (Pinter zitiert in: Martin Esslin 1973)

⁸ „Du bist nicht frei zu sagen, was Du willst... in jenem Moment, wenn eine Konversation beginnt, bestimmt alles Gesagte das Folgende. Es gibt eine positive Kraft in dem, was Du sagst, aber auch eine negative, weil all Dein Gesagtes das Meiste der Sprache für Deinen Partner ausschließt, ihm nur einen Bereich übrig lässt.“ (J.R. Firth 1966)

⁹ „Ich halte das (was in meinen Stücken geschieht) nicht für so surrealistisch und merkwürdig, denn diese Sache, dass Leute in einer Tür erscheinen, geschieht in Europa ununterbrochen während der letzten zwanzig Jahre. Und nicht nur während der letzten zwanzig Jahre, sondern seit zwei- bis dreihundert Jahren.“ (Pinter in einem Interview mit John Sherwood, B.B.C. 3.5.1960)

¹⁰ Das Schweigen, das nach und nach alle Figuren befällt, ist nicht Zeichen für die Grenze der Sprache, sondern für die Grenze des Selbst. Die Figuren verstummen nicht, weil sie nicht mehr sprechen können, sondern weil sie bemerken, dass alles, was sie nützlicherweise sagen könnten, schon gesagt wurde. [...] In einem verbalen Kampf zu schweigen, macht einen nicht freier, sondern nimmt einen nur anders gefangen. [...] Der Sprache entkommen, bedeutet nicht Bindungen frei von Zwang zu finden, sondern stellt einen vor neue Zwänge in anderer Form. Das Schweigen, das Aston befällt, ebenso wie jenes, das Mick und Davies trifft, ist kein Ausweg aus seinen Problemen,

das sich selbst Bewegende; dies aber kann weder untergehen noch entstehen, oder der ganze Himmel und die gesamte Erzeugung¹¹ müßten zusammenfallend stillstehen und hätten nichts, woher bewegt sie wiederum entstehen könnten. Nachdem sich nun das sich von selbst Bewegende als unsterblich gezeigt hat, so darf man sich auch nicht schämen, eben dieses für das Wesen¹² und den Begriff der Seele zu erklären. Denn jeder Körper¹³, dem nur von außen das Bewegtwerden kommt, heißt unbeseelt, der es aber in sich hat aus sich selbst, beseelt, als sei dieses die Natur der Seele. Verhält sich aber dieses so, daß nichts anderes das sich selbst Bewegende ist als die Seele, so ist notwendig auch die Seele¹⁴ unentstanden und unsterblich. Von ihrer Unsterblichkeit nun sei dieses genug.

sondern bestätigt nur seine Unfähigkeit sie zu lösen. (A. Quinn 1973)

¹¹ Wir leben in einer Welt voller Gegenstände und werden von Waren und Kaufgeboten regelrecht überschwemmt. Wir werfen uns selber vor, dass wir immer oberflächlicher und materialistischer würden, dass uns Dinge längst wichtiger seien als Menschen. Dieser Pauschalvorwurf ist derart gängig geworden, dass wir seine Stichhaltigkeit nicht mehr anhand der Realität überprüfen[.]: dass unser Verhältnis zu den Dingen keineswegs oberflächlich ist und dass es sich sogar förderlich auf unsere Beziehungen zu anderen Menschen auswirkt. (Miller 2010)

¹² Ich gehe von einer oder zwei ganz einfachen Voraussetzungen aus, wenn ich für die Bühne schreibe. Angenommen, jemand sitzt in einem Zimmer, so wird er über kurz oder lang einen Besucher empfangen. Der Besucher wird mit einer bestimmten Absicht ins Zimmer kommen. Wenn zwei Menschen in diesem Zimmer anwesend sind, dann wird der Besucher nicht für beide der gleiche Mensch sein. Ein Mensch in einem Zimmer, der einen Besucher empfängt, wird höchstwahrscheinlich davon beglückt oder erschreckt sein. Und der Besucher könnte ebenso leicht beglückt oder erschreckt erscheinen. Der Mensch kann mit seinem Besucher oder aber allein weggehen. Der Besucher kann allein weggehen oder im Zimmer zurückbleiben, wenn der andere gegangen ist. Oder sie können beide zusammen im Zimmer bleiben. Was auch, hinsichtlich einer Bewegung, geschehen mag: die ursprüngliche Gegebenheit, ein Mensch, allein in einem Zimmer sitzend, wird einer Veränderung unterzogen worden sein. Ein Mensch in einem

Zimmer, zu dem niemand hereinkommt, lebt in der Erwartung eines Besuches. Er mag von der Abwesenheit eines Besuchers beglückt oder erschreckt sein. Aber wie sehr der Besuch auch erwartet werden mag, wenn er auftritt, ist er unerwartet und selten willkommen. (Der Mensch im Zimmer könnte natürlich auch hinaus gehen, anklopfen und wieder hereinkommen und sein eigener Besucher sein. Auch das ist schon geschehen.) Unmöglich kann jeder von seinen Irrtümern erlöst werden. Wenn es geschieht, dann wirkt es als Schock. Und wird eine Lähmung zur Folge haben. Von Lähmung zu Lähmung. Von Irrtum zu Irrtum. Von Zwangsvorstellung zu Zwangsvorstellung. Denn wenn die Absicht des Besuchers darin besteht, den Mann im Zimmer von seinem Irrtum zu erlösen und wenn er damit Erfolg hat, dann mag es leicht geschehen, dass er dem Mann im Zimmer seine eigenen Irrtümer aufhängt, von der Überzeugung ausgehend, dass Irrtümer und Zwangsvorstellungen anpassungsfähig sind und von jedermann getragen werden können. Ich kann Ihre tragen. Sie können meine tragen. Man braucht nur etwas Zeit zur Anprobe. Andererseits, von der Voraussetzung Mensch im Zimmer und Besucher ausgehend, könnte ebenso gut etwas ganz anderes geschehen, etwas was man Befreiung nennen könnte. Sehr viel wird natürlich davon abhängen, was für eine Art Mensch der Besucher ist, von seiner Persönlichkeit also. Mit Gewissheit kann man sagen, dass eine Veränderung von mehr oder weniger großem Gewicht vonstatten geht, und zwar entweder zum Vorteil oder zum Schaden der betreffenden Person. Wenn ich von einem Besucher spreche, meine ich nicht ‚EINEN BESUCHER‘, einen Rache-Engel, einen Boten des Todes, der Verdammnis, des Himmels oder der Milchstraße. [...] Wir haben alle unsere

Funktion. Der Besucher wird seine haben. Es gibt freilich keine Garantie dafür, dass er eine Visitenkarte bei sich haben wird, die uns über alles, seinen letzten Wohnort, seinen Beruf, die Zahl seiner Angehörigen usw., aufklärt. Noch wird er, zum Trost aller, einen Personal-Ausweis bei sich haben oder ein Schild vor der Brust tragen. (Aus: Programmheft der Städtischen Bühnen Frankfurt/M. zur Uraufführung von „Der stumme Diener“, von Harold Pinter, 28.2.1959; dt. v. Willy H. Thiem)

¹³ „... selbst das Schweigen wird durch die Beziehung zu den Wörtern bestimmt, wie in der Musik die Pause ihren Sinn von den sie umgebenden Notengruppen erhält. Dieses Schweigen ist ein Moment der Sprache; Schweigen heißt nicht stumm sein, sondern die Rede verweigern, also immer noch reden.“ (J.P. Sartre 1967)

¹⁴ Wenn sich der Vorhang zu einem meiner Stücke hebt, dann werden Sie mit einer Situation konfrontiert, einer ganz bestimmten Situation; zwei Personen sitzen in einem Raum, etwas, was vorher noch nicht geschehen ist, was gerade jetzt geschieht, und wir wissen nicht mehr über die beiden als ich über Sie, der Sie hier an diesem Tisch sitzen. Die Welt ist voller Überraschungen. Jeden Moment kann sich eine Tür öffnen und jemand eintreten. Wir wüssten zu gerne, wer das ist, was er im Sinn hat und warum er hereinkommt; aber wie oft wissen wir eigentlich, was einer im Schilde führt, wer dieser jemand ist, was ihn ausmacht und in welcher Beziehung er zu anderen steht? (Pinter zitiert in: Martin Esslin 1973)

23^B Gleichnishafte Bestimmung des Wesens der Seele

Von ihrem Wesen aber müssen wir dieses sagen, daß, wie es an sich beschaffen sei, überhaupt auf alle Weise eine göttliche und weitschichtige Untersuchung¹⁵ erfordert, womit es sich aber vergleichen läßt, dies eine menschliche und leichtere. Auf diese Art also müssen wir davon reden. Es gleiche daher der zusammengewachsenen Kraft¹⁶ eines befiederten Gespannes und seines Führers. Der Götter Rosse¹⁷ und Führer¹⁸ nun sind alle selbst gut und guter Abkunft, die andern aber vermischt. Und zunächst nun zügelt bei uns der Führer das Gespann, ferner ist von den Rossen das eine gut und edel und solchen Ursprungs, das andere aber entgegengesetzter Abstammung¹⁹ und Beschaffenheit²⁰. Schwierig und mühsam ist daher notwendig bei uns die Lenkung. Woher ferner die Benennungen sterblicher und unsterblicher Tiere stammen, müssen wir auch zu erklären versuchen. Alles, was Seele ist, waltet über

¹⁵ Je weniger das Gedächtnis von innen her erlebt wird, desto mehr bedarf es äußerer Stützen und greifbarer Anhaltspunkte einer Existenz, die nur dank dieser noch lebt. Daher die Archivierwut, die den Menschen von heute kennzeichnet, und die sich auf die vollständige Bewahrung sowohl der gesamten Gegenwart als auch der Vergangenheit richtet. (C. Meran 2005)

¹⁶ „Wenn ich darüber schreibe, wie zwei Leute sich über einen Tisch hinweg ansehen... dann rede ich von zwei Leuten, die in gesellschaftlichen Verhältnissen leben, und wenn das, was zwischen ihnen geschieht, eine sinnreiche und genaue Untersuchung ihrer selbst darstellt, dann ist es auch für Sie relevant und für die Gesellschaft. Die Beziehung zwischen den beiden wird das Bild anderer Beziehungen sein, von gesellschaftlichem Leben, von Zusammenleben...“ (Pinter zitiert in: „Pinter on the Screen“, Picture Parade 53, B.B.C. Transcription Service, abgedruckt in: Sykes, Airene, Harold Pinter, St. Lucia, Queensland, 1970)

¹⁷ „Wenn der Wahnsinnige jeden in eine Blindheit zieht, in der er sich verliert, verhilft der Wahnsinnige im Gegensatz dazu jedermann zu seiner Wahrheit; in der Komödie, wo jeder die anderen täuscht und sich selbst düpiert, spielt er die Komödie zweiten Grades, die Täuschung der Täuschung. Er sagt in seiner törichtigen Sprache, die kein Bild von Vernunft abgibt, die Worte der Vernunft, die im Komischen die Komödie entwirren: den Liebenden spricht er von Liebe, den Jungen erzählt er die Wahrheit des Lebens, den Hochmütigen, den Unverschämten und Lügnerinnen nennt er die nichtige Wirklichkeit der Dinge.“ (M. Foucault 1969)

¹⁸ Du erfindest das Wort, und dann, auf seltsame Weise, indem es an Eigenleben gewinnt, starrt es dich an, wird störrisch, und meistens besiegt es dich. Du erfindest die Figuren, und dann stellt sich heraus, dass sie sehr stark, robust und widerstandsfähig sind. Sie betrachten ihren Schöpfer bedächtig. Es klingt vielleicht albern, aber glauben Sie mir, ich habe unter zweierlei Schmerz gelitten durch meine Figuren. Ich war Zeuge ihres Schmerzes, wenn ich dabei war sie zu verzerren, zu verfälschen, und ich war Zeuge Ihrer Verachtung. Ich habe gelitten, wenn ich unfähig war, sie zu greifen, ihr Wesen zu erfassen, wenn sie mir absichtlich ausweichen, sich in Schattenregionen zurückziehen. Und es gibt da noch einen dritten, selteneren Schmerz. Der entsteht dann, wenn das richtige Wort oder die adäquate Handlung sie in ihr wahres Leben hineinschleudert oder hineingleiten lässt. Wenn das geschieht, würde ich sie am liebsten alle in der nächsten Bar zu einem Drink einladen. Und ich hoffte, sie würden mir meine Übergriffe verzeihen und das gleiche tun. Aber es ist keine Frage, dass zwischen dem Autor und seinen Figuren ein Konflikt ausgetragen wird, aus dem meistens die Figuren als Sieger hervorgehen. Und so soll es auch sein, meine ich. Wenn ein Autor einen festen Plan für seine Figuren entwirft und diesem stur folgt, wenn seine Figuren niemals aus der Reihe tanzen dürfen, dann hat er sie auch getötet oder besser gesagt: hat ihr Zur-Welt-Kommen eingeschränkt, und er hat ein totes Stück in der Hand. Manchmal sagt der Regisseur während einer Probe zu mir: „Warum sagt sie das?“ Ich antworte: „Moment, ich schau mal in den Text“ Das tue ich und sage dann vielleicht: „Sagt sie das nicht, weil sie zwei Seiten früher jenes gesagt hat?“ Oder

ich antworte: „Weil es das ist, was sie fühlt.“ Oder: „Weil sie etwas anderes empfindet, und deshalb das sagt.“ Oder: „Ich habe nicht die leiseste Ahnung, aber irgendwie müssen wir es herausfinden“ Manchmal lerne ich sehr viel bei den Proben. (Pinter zitiert in: Martin Esslin 1973)

¹⁹ Was ist für uns andere die gegenwärtige Zeit, uns, die wir uns bemühen, das Tor offen zu halten, durch das man der Höhle von Platon, der demokratischen Herrschaft der Bilder entkommt? Es ist eine Zeit, in der die alte revolutionäre Politik nicht mehr aktiv ist, während die neue Politik unter Schwierigkeiten mit ihrer Wahrheit experimentiert. Wir sind die Versuchsleiter der Zwischenzeit. Wir stehen zwischen zwei Welten, von denen eine Schritt für Schritt in Vergessenheit gerät, und die andere erst fragmentarisch ist. Wir sind Fährmänner. (A. Badiou 2014)

²⁰ Pinter, ein Schauspieler, der Dramatiker geworden ist, gibt nicht vor, ein Intellektueller oder ein Sozialrevolutionär zu sein. Er wirkt überraschend wenig wie ein Bohemien, viel eher wie jemand aus der britischen middle class. Er hat Freude an seiner Familie, die komplett ist bis hin zu einer Kinderfrau für den zehnjährigen Sohn. Er freut sich über seine Erfolge und darüber, dass er es sich leisten konnte, sich ein Haus im Londoner Regent's Park zu kaufen. Er war sehr geschmeichelt, als ihm die Königin den Orden des British Empire im letzten Frühjahr verlieh. Unter seinem britischen Sinn für Korrektheit verbirgt sich ein leidenschaftlicher und tief empfindsamer Mann mit einem feinen Sinn für Humor. Was hingegen seine Arbeit betrifft, so kann er derart entschieden in der genauen Erfüllung

alles Unbeseelte und durchzieht den ganzen Himmel, verschiedenlich in verschiedenen Gestalten sich zeigend. Die vollkommene nun und befiederte schwebt in den höheren Gegenden und waltet durch die ganze Welt²¹; die entfiederte aber schwebt umher, bis sie auf ein Starres trifft, wo sie nun wohnhaft wird, einen erdigen Leib annimmt, der nun durch ihre Kraft sich selbst zu bewegen scheint, und dieses Ganze²², Seele und Leib zusammengefügt, wird dann ein Tier²³ genannt und bekommt den Beinamen sterblich; unsterblich aber nicht aus irgend erwiesenen Gründen, sondern wir bilden uns, ohne Gott weder gesehen zu haben noch hinlänglich zu erkennen, ein unsterbliches Tier, als auch eine Seele habend und einen Leib habend, aber auf ewige Zeit beide zusammen vereinigt. Doch dieses verhalte sich, wie es Gott gefällt, und auch nur so sei hiermit davon geredet. Nun aber laßt uns die Ursache von dem Verlust des Gefieders, warum es der Seele ausfällt, betrachten. Es ist aber diese.

seiner Vorstellungen sein, dass er wie ein Rasiermesser wirkt. Ein Regisseur, der mit ihm auf Proben zusammenarbeitete, hat ihn einmal so beschrieben: „Ich hatte das Gefühl, dass ich es nicht mit dem Autor zu tun hatte, sondern mit dem Dobermannpinscher des Autors.“ Andererseits antwortet er, wenn man ihn nach seinen Stücken fragt, erfreulich humorvoll und erhellend. Als wir ihn zum Beispiel fragten, womit der aggressive Bruder in „The Caretaker“ seinen Lebensunterhalt verdiene, sagte er: „Alles was ich weiß ist: was er auch immer tat, er hatte seinen eigenen Lieferwagen.“ [...] Als wir ihn nach ein oder zwei möglichen Symbolismen in seinen Stücken fragten, gab er die kategorische Antwort: „Ich war mir nie einer allegorischen Bedeutung in meinen Stücken bewusst, weder beim Schreiben noch nachher, Ich hatte nie die Absicht, einen bestimmten religiösen Hinweis zu geben oder bewusst irgendwas als Symbol für irgend etwas zu benutzen. „Die Menschheit zwischen dem Gott des Alten Testaments und dem Gott des Neuen Testaments“ ergibt für mich keinen Sinn in Beziehung auf „The Caretaker“. [...] Andererseits möchte ich Sie im Zusammenhang mit dieser Frage daran erinnern, dass ich wie jeder andere auch in der Welt lebe und wie jeder andere auch ein Teil der Geschichte bin.“ (Das Gespräch führte Henry Hewes, in: Saturday Review, 8.4.1967, Auszug)

²¹ Ich bin nicht darauf aus, mich in den Vordergrund zu drängen, wenn ich schreibe – oder doch nur selten. Meine Themen präsentieren sich mir in verschiedenen Verkleidungen. Ich schärfte meine Werkzeuge für sie. Ich stelle sie vor das Fenster, mit dem Licht dahinter. Ich stelle sie in eine Ecke, in den Schatten. Ich bin da, natürlich, denn ich

schreibe ja das Zeug. Es gibt da viele Korridore und viele Räume, viele Atmosphären – in meinem Besitz. Ich bin kein Fixstern. Natürlich bin ich da – überall – ich krieche auf allen Vieren herum, – ich erkläre Krieg, – ich danke ab – es ist meine Welt. Ich sitze aber nicht in einer gemütlichen didaktischen Ecke in einem Zimmer und rede durch den Lautsprecher. Meine Vorliebe gilt nicht der gemütlichen Ecke, sie gilt dem Haus. (Pinter zitiert in: Martin Esslin 1973)

²² While we have your attention, Mr. President... Nicht oft bekommen wir die Chance direkt mit dem mächtigsten Mann der Welt zu sprechen. Also bat der Guardian sechzig Briten und Amerikaner um einen kurzen Beitrag für die Zeitung an dem Tag der Landung George Bushs bei seinem ersten Staatsbesuch in England. Pinter schrieb: Dear President Bush, I'm sure you'll be having a nice little tea party with your fellow war criminal, Tony Blair. Please wash the cucumber sandwiches down with a glass of blood, with my compliments. Harold Pinter, Playwright (The Guardian, 18. November 2003)

²³ Frage: „Glauben Sie, dass diese Häufung neuer oder wiederbelebter Formen des Dramas dazu führen könnte, dass nur noch bestimmte Gruppen des Publikums ins Theater kommen?“ Pinter: „Ich glaube nicht. [...] Bei „The Caretaker“ war das nicht der Fall. Das Stück sollte auch nie für bestimmte Gruppen laufen.“ / „Würden Sie Versuchen, Stücke zu kategorisieren – Tragödie, Komödie, Tragikomödie undsoweiter – widersprechen?“ / „Ja. Ich halte diese Unterscheidungskriterien für völlig überholt.“ / „Denken Sie überhaupt in Kategorien irgendeiner Art, wenn Sie ein Stück

planen?“ / „Nein. Diese ganze Kategorisierung ist läppisch. Meine einzigen Kategorien sind Stücke, die ich mag, und Stücke, die ich nicht mag. Die meisten Kritiker sind offensichtlich nicht in der Lage, ein Stück für sich selbst zu nehmen, klar und einfach. Sie müssen es mit etwas in Verbindung bringen, was sie in der letzten Woche gesehen haben oder im letzten Jahr; im allgemeinen ist diese Verbindung an den Haaren herbeigezogen, hirnrissig, und tut beiden Werken unrecht. Der Kritiker hat Angst vor der Alternative „schwimm oder stirb“, wenn er ein Stück sieht; er greift nach dem Rettungsring einer Kategorie.“ / „Haben Sie sich je bewusst an einem anderen Dramatiker orientiert als Quelle für Ihre Stücke?“ / „Nein, sicher nicht, aber es steht außer Frage, dass Beckett ein Schriftsteller ist, den ich sehr bewundere und seit einer Zahl von Jahren bewundert habe. Wenn Becketts Einfluss in meinen Arbeiten zu erkennen ist, habe ich nichts dagegen. Man schreibt nicht im luftleeren Raum; man kommt nicht umhin, andere Literatur zu absorbieren und zu verdauen; und ich bewundere Becketts Arbeiten so sehr, dass etwas von ihrer Struktur in meinen vorkommen kann. Ich selbst habe keine Ahnung, ob das so ist, aber wenn es so ist, bin ich dankbar dafür. Ich glaube allerdings, dass es mir gelungen ist, etwas von mir selbst auszudrücken.“ / „Man geht allgemein davon aus, dass Sie einige Aspekte unserer Zeit genauer reflektieren als jeder andere Dramatiker, insbesondere die versteckten Ängste, die so viele von uns heutzutage zu bewegen scheinen. Sind Sie sich selbst solcher Ängste bewusst? Haben Sie aus dem Gefühl für diese zeitgenössische Angst heraus angefangen zu schreiben, oder entsteht Ihr Stil auf objektive Art, durch Beobachtung?“ / „Das

**Norman
Hacker** ^{P2}

**Shenja
Lacher** ^{P3}

**Hans-Michael
Rehberg** ^{P4}

P3

P4

P2



23^c Das Göttliche als die Nahrung des Seelengefieders. Der Aufstieg der Götter zum überhimmlischen Ort

Die Kraft des Gefieders besteht darin, das Schwere emporhebend hinaufzuführen, wo das Geschlecht der Götter wohnt. Auch hat es am meisten von dem, was in Beziehung zum Körper steht, am Göttlichen Anteil²⁴. Das Göttliche aber ist schön, weise, gut und was dem ähnlich ist. Hiervon also nährt sich und wächst vornehmlich das Gefieder der Seele, durch das Mißgestaltete²⁵ aber, das Böse und was sonst jenem entgegengesetzt ist, zehrt es ab und vergeht. Der große Herrscher im Himmel Zeus nun, seinen geflügelten Wagen lenkend, zieht als erster aus, alles anordnend und versorgend, und ihm folgt die Schar²⁶ der Götter und Dämonen in elf Zügen geordnet. Denn Hestia bleibt in der Götter Haus allein. Alle andern aber, welche zu der Zahl der zwölf als herrschende Götter geordnet sind, führen an in der Ordnung, die jedem angewiesen ist. Viel Herrliches

wäre das letzte, was ich tun würde, mich von meinen Arbeiten zu distanzieren, den Eindruck zu erwecken, ich lieferte nur eine Studie beobachtbarer Realität, aus sicherer Entfernung. Ich bin objektiv in der Auswahl und in der Anordnung, aber was mich betrifft, so wohnen meine Figuren und ich in derselben Welt. Der einzige Unterschied zwischen ihnen und mir ist der, dass sie nicht auswählen und anordnen. Ich treibe den Esel an. Aber sie tragen die Last. Ich glaube, wir sitzen alle im selben Boot. [...] / „Wissen Sie, wenn Sie mit einem Stück begonnen haben, wo es enden wird?“ / „Nein, nicht ganz. Ich habe eine ziemlich weitgehende Vorstellung von dem Gang der Ereignisse und ich weiß, wo ungefähr es aufhören muss, aber ich weiß sehr selten, wie es aufhören wird. Alle vorgefassten Absichten, die ich habe, sind immer wieder falsch, denn sie werden zurechtgerückt durch die Figuren während des Schreibens. Am Ende von „The Caretaker“ sind zwei Leute allein in einem Zimmer, und einer von ihnen muss fort, und zwar so, dass der Eindruck einer völligen Trennung und Endgültigkeit entsteht. Ursprünglich dachte ich, dass das Stück mit dem Tod des einen durch die Hände des anderen enden müsse, aber dann wusste ich, als ich an die Stelle kam, dass die Charaktere, wie sie inzwischen entstanden waren, niemals so handeln könnten. Die Charaktere entwachsen immer den Proportionen, in denen man sie ursprünglich konzipiert hat; wenn sie das nicht tun, ist das Stück schlecht.“ („Harold Pinter Replies“, Interview mit Harry Thompson, in: New Theatre Magazin, 11/1961, Auszüge; Ü.: W. Wiens)

²⁴ Man kann, wie ich es bisher in allen meinen Stücken getan habe, in vier Wände

eine ganze Welt, ja eine ganze Zeit, ja die Philosophie des Jahrhunderts pressen. Alle meine Stücke spielen in Zimmern – aber diese Zimmer sind keine Zellen, keine Endspielräume, bei mir gibt es wieder offene Türen und Fenster und Besucher können gehen und kommen. Auch im Hausmeister gewinnen die drei dramatischen Gestalten nicht über die vier Wände hinaus szenischen Raum – doch habe ich versucht, das ganze Draußen mit in die Spannungen um die drei Personen, die als Charaktere, nicht als Symbolschemen gezeichnet sind, einzubeziehen. (Pinter zitiert von: Hermann Wanderscheck, Gespräche mit Pinter, Programmheft des Landestheaters Hannover zum „Hausmeister“, November 1960)

²⁵ Während der Laufzeit von „The Caretaker“ in London schrieb Leonard Russell einen offenen Brief an Pinter, in dem er das tosende Gelächter über die hilflosen Bitten des alten Tramps beklagte. Pinter antwortete: „Sicher habe ich selbst keine Vorstellung von „The Caretaker“ gelacht, aber nicht die ganze Zeit, nicht wahllos. Ein Element des Absurden gehört, glaube ich, zu den Merkmalen des Stückes, aber gleichzeitig wollte ich doch nicht nur eine amüsante Farce daraus machen. Wenn es mir nicht auch noch um andere Dinge gegangen wäre, hätte ich das Stück nicht geschrieben. Die Reaktionen des Publikums lassen sich nicht steuern, niemand würde das wollen; sie sind aber auch nicht leicht zu analysieren. Wo das Komische und das Tragische (in Ermangelung besserer Ausdrücke) eng miteinander verwoben sind, wird ein bestimmter Teil des Publikums immer dem Komischen den Vorzug geben gegenüber dem anderen, denn dadurch rationalisieren sie dieses andere weg.“

An den meisten Abenden herrschte im Duchess (-Theater) ein vernünftiges Gleichgewicht zwischen Gelächter und Stille. Wo jedoch diese Heiterkeit, die keinen Unterschied mehr kennt, auftritt, handelt es sich meiner Meinung nach um eine fröhliche Gönnerhaftigkeit vonseiten der Lacher, auf diese Art wird Anteilnahme vermieden. Dieses Gelächter ist tatsächlich eine Art Vorsichtsmaßnahme, eine Nebelwand, eine Verweigerung, das, was geschieht, als wiedererkennbar zu begreifen (was es, wie ich glaube, ist) und statt dessen die Schauspieler a) immer als Schauspieler und nie als Figuren zu begreifen und b) als Schimpansen. Von dieser Art unfreier Fröhlichkeit distanzieren ich mich natürlich... Was mich betrifft, ist „The Caretaker“ komisch bis zu einem gewissen Punkt. Jenseits dieses Punktes hört er auf, komisch zu sein, und wegen dieses Punktes habe ich das Stück geschrieben.“ (The Sunday Times, 14.8.1960)

²⁶ Ich beginne (beim Schreiben) mit Leuten, die in eine besondere Situation kommen. Ich gehe bestimmt nicht von einer abstrakten Idee aus. Und ich würde kein Symbol erkennen, wenn ich eines sähe. Ich kann nicht begreifen, wieso zum Beispiel an „The Caretaker“ etwas Seltsames sein soll, und ich kann nicht ganz verstehen, warum es so viele Leute so betrachten, wie sie es tun. Es erscheint mir als ein sehr gradliniges und einfaches Stück. Die Keimzelle meiner Stücke? Ich will versuchen, in diesem Punkt so genau wie möglich zu sein. Ich kam in ein Zimmer und sah, wie eine Person aufstand und eine Person sich hinsetzte, und einige Wochen später schrieb ich „The Room“. Ich kam in ein anderes Zimmer und sah zwei Leute, die sich hinsetzten, und ein paar Jahre später schrieb ich „The Birthday

nun gibt es zu schauen und zu begehen innerhalb des Himmels, wozu der seligen Götter Geschlecht sich hinwendet, jeder das Seinige verrichtend. Es folgt aber, wer jedes mal will und kann: denn Mißgunst ist verbannt aus dem göttlichen Chor. Wenn sie aber zum Fest und zum Mahle gehen und gegen die äußerste unterhimmlische Wölbung schon ganz steil aufsteigen: dann gehen zwar der Götter Wagen mit gleichem wohlgezügelm Gespann²⁷ immer leicht, die andern aber nur mit Mühe. Denn das vom Schlechten etwas an sich habende Roß, wenn es nicht sehr gut erzogen ist von seinem Führer, beugt sich zum Boden hinunter und drückt mit seiner ganzen Schwere, woraus viel Beschwerde und der äußerste Kampf der Seele entsteht. Denn die unsterblich Genannten, wenn sie an den äußersten Rand gekommen sind, wenden sich hinauswärts und stehen so auf dem Rücken des Himmels²⁸, und hier stehend reißt sie der Umschwung mit fort, und sie schauen, was außerhalb des Himmels ist. [...]

Party“. Ich sah durch eine Tür in einen dritten Raum, und sah zwei Leute aufstehen, und ich schrieb „The Caretaker“. Ich habe beim Schreiben kein Publikum vor Augen. Ich schreibe einfach. Ich versuche mein Glück mit dem Publikum. Das habe ich ursprünglich getan, und ich glaube, es hat funktioniert – in dem Sinne, dass ich immer wieder feststellen konnte, es gibt ein Publikum. Wenn man der Welt etwas sagen will, dann ärgert es einen, dass nur ein paar tausend Leute ein Stück sehen wollen. Man würde Religionslehrer oder vielleicht Politiker. Aber wenn man der Welt keine besondere Botschaft verkünden will, weder ausdrücklich noch direkt, dann schreibt man einfach weiter und ist ganz zufrieden. Ich war immer überrascht, dass anfangs überhaupt jemand in meine Stücke ging, weil das Schreiben damals für mich eine sehr persönliche Sache war. Ich tat es – und tue es immer noch – zu meiner eigenen Befriedigung; und es ist der reine Zufall, wenn zufälligerweise jemand anderes sich dafür interessiert. Zuerst und zuletzt – und zwischendurch auch – schreibt man, weil es etwas gibt, was man schreiben will, schreiben muss. Für sich selbst. Ich bin davon überzeugt, dass das, was in meinen Stücken geschieht, überall tatsächlich geschehen könnte, zu jeder Zeit, an jedem Ort, obwohl einem die Vorgänge auf den ersten Blick vielleicht nicht vertraut vorkommen. Wenn Sie auf einer Definition bestehen, würde ich sagen, dass das, was in meinen Stücken vorgeht, realistisch ist, aber das, was ich schreibe, ist nicht Realismus. („Writing for Myself“, das Gespräch führte Richard Findlater, in: The Twentieth Century, 169/1961, Auszug)

²⁷ Ich beschäftige mich (bei meinen Figuren) nur mit dem, was (ihnen) zu einem

bestimmten Zeitpunkt (im „Hausmeister“ sind es vierzehn Tage) geschieht, mit einem besonderen Augenblick im Leben dieser Leute. Es besteht kein Grund anzunehmen, dass sie nicht dann und wann eine politische Versammlung besucht, vielleicht sogar gewählt haben... oder irgendwann Freundinnen hatten... Ich befasse mich mit diesen Personen am äußersten Rande ihrer Existenz, da, wo sie ziemlich allein sind, an ihrem Herd, an ihrem häuslichen Herd... Wir alle, glaube ich... mögen sexuelle Beziehungen haben oder politische Versammlungen besuchen oder über irgendwelche Ideen diskutieren, aber wenn wir nach Hause kommen, in unser Zimmer, wenn wir mit unserem Bett konfrontiert sind, dann... glaube ich, beschäftigen wir uns nicht mehr allzu lange mit Ideen oder politischen Verpflichtungen... Ich meine, da kommt dann ein Punkt, wo das Leben in der Welt in Zusammenhang gebracht werden muss mit dem Leben in deiner eigenen Welt, wo du – in deinem Zimmer – bist... Bevor man es nicht geschafft hat, mit dem Leben allein in seinem Zimmer klarzukommen... ist man nicht so besonders geeignet und ausgerüstet, um hinauszugehen und zu kämpfen... in jenen Schlachten, die in der Außenwelt meist in Abstraktionen ausgefochten werden. (Pinter in einem Interview mit Kenneth Tynan, B.B.C. Home Service, 28.10.1960)

²⁸ Ich bin kein Theoretiker. Ich bin nicht autorisiert, mich maßgeblich über die dramatische Szene, die gesellschaftliche Szene oder sonst irgendeine Szene zu verbreiten. Ich schreibe Theaterstücke, wenn ich kann, und das ist alles, was darüber zu sagen ist. Und so rede ich hier nur mit einigem Widerstreben, weil ich weiß, dass es zu jedem

Urteil mindestens vierundzwanzig mögliche Aspekte gibt, die davon abhängen, wo man gerade seinen Standort hat oder wie sich das Wetter anlässt. Ein kategorisches Urteil, so meine ich, steht nie ein für allemal fest. Kaum ausgesprochen, wird es schon durch die dreiundzwanzig anderen möglichen Aspekte modifiziert. Daher sollte nichts, was ich hier sage, als definitiv und endgültig aufgefasst werden. Ein oder zwei meiner Aussprüche mögen definitiv und endgültig klingen, sind vielleicht sogar annähernd endgültig, aber ich würde sie wohl morgen nicht mehr als endgültig betrachten und finde es darum besser, Sie täten das schon heute nicht. Zwei abendfüllende Stücke von mir sind in London aufgeführt worden. Das erste lief eine Woche, das zweite ein Jahr lang. Natürlich unterscheiden sich die beiden Stücke in manchem. In „The Birthday Party“ verwendete ich reichlich Gedankenstriche im Text, mitten im Satz. In „The Caretaker“ merzte ich die Gedankenstriche aus und benutzte stattdessen Pünktchen. So dass man etwa statt „Sieh (Gedankenstrich) wer (Gedankenstrich) ich (drei Gedankenstriche)“ nunmehr las „Sieh (Pünktchen, Pünktchen, Pünktchen) wer (Pünktchen, Pünktchen, Pünktchen) ich (Pünktchen, Pünktchen, Pünktchen, Pünktchen)“. So kann man zu dem Schluss gelangen, dass Pünktchen sich größerer Popularität erfreuen als Gedankenstriche, und das ist auch der Grund dafür, dass „The Caretaker“ länger gelaufen ist als „The Birthday Party“. Die Tatsache, dass man in beiden Fällen die Punkte und Gedankenstriche bei der Aufführung nicht hört, ist ohne Belang, Kritiker lassen sich auf die Dauer nichts vormachen. Sie können auf einen Kilometer einen Punkt von einem Gedankenstrich

23^E Verhältnis der anderen Seelen zum Wahren

Dieses nun ist der Götter Lebensweise. Von den andern Seelen aber konnten einige, welche am besten den Göttern folgten, das Haupt des Führers hinausstrecken in den äußeren Ort und so den Umschwung mitvollenden, geängstigt jedoch von den Rossen und kaum das Seiende erblickend; andere erhoben sich bisweilen und tauchten dann wieder unter, so daß sie im gewaltigen Sträuben der Rosse einiges sahen, anderes aber nicht. Die übrigen allesamt folgen zwar auch dem Droben nachstrebend, sind aber unvermögend und werden unter der Oberfläche mit herumgetrieben, einander tretend und stoßend, indem jede sucht, der andern zuvorzukommen. Getümmel entsteht nun, Streit und Angstschweiß, wobei durch Schuld schlechter Führer viele verstümmelt werden, vielen vieles Gefieder beschädigt; alle aber gehen nach viel erlittenen Beschwerden unteilhaft der Anschauung des

unterscheiden, obwohl weder dieser noch jener für sie hörbar ist. Ich brauchte eine ganze Zeit, um mich an die Tatsache zu gewöhnen, dass die Resonanz der Kritik und des Publikums im Theater sich in den Sprüngen einer ganz unregelmäßigen Fieberkurve bewegt. Und die Gefahr für einen Schriftsteller beginnt da, wo er diesbezüglich dem alten Ungeziefer von Furcht und Erwartung zum Opfer fällt. Ich glaube aber, seit Düsseldorf ist für mich die Luft wieder rein. Bei der Premiere von „The Caretaker“ in Düsseldorf, vor etwa zwei Jahren, verbeugte ich mich, wie es auf dem Kontinent üblich ist, am Ende des Stückes zusammen mit den deutschen Schauspielern. Sogleich kamen heftige Buh-Rufe, hervorgebracht von dem feinsten Ensemble von Buh-Rufern, das es in der Welt geben dürfte. Ich dachte, sie benutzten Megaphone, aber es war reine Mundarbeit. Die Schauspieler waren jedoch ebenso dickköpfig wie das Publikum, und wir traten vierunddreißigmal vor den Vorhang, immer unter Buh-Rufen. Beim vierunddreißigsten Vorhang waren nur noch zwei Leute im Parkett, die weiter Buh riefen. Mir wurde davon seltsam warm ums Herz, und jetzt, wann immer ich spüre, dass das alte Übel von Furcht und Erwartung mich anfällt, denke ich nur an Düsseldorf und bin geheilt. Das Theater ist eine öffentliche Angelegenheit mit großer Breitenwirkung. Schreiben ist, für mich jedenfalls, eine völlig private Angelegenheit, ganz gleich ob Gedichte oder Theaterstücke. Diese Sachverhalte sind nicht leicht unter einen Hut zu bringen. Das professionelle Theater, mag es zweifellos auch noch so große Vorzüge haben, ist eine Welt falscher Übersteigerungen, berechneter Spannungen, dazu etwas Hysterie und eine gehörige Portion

Leerlauf. Und die Unruhe dieser Welt, an der auch ich vermutlich mit meiner Arbeit teilhabe, breitet sich immer weiter und aufdringlicher aus. Aber im Grunde ist meine Einstellung die gleiche geblieben. Mit dem, was ich schreibe, bin ich nichts und niemand verpflichtet als mir selbst. Meine Verantwortlichkeit besteht nicht gegenüber Theaterbesuchern, Kritikern, Produzenten, Regisseuren, Schauspielern oder Mitmenschen im allgemeinen, sondern lediglich gegenüber dem Stück, an dem ich arbeite. Ich habe Sie vor definitiven Urteilen gewarnt, aber es sieht so aus, als hätte ich soeben eins aufgestellt. Ich bin an ein Stück immer ganz primitiv herangegangen; fand ein paar Personen in einer bestimmten Wechselbeziehung, warf sie durcheinander und hörte zu, was sie sagten, immer die Nase am Boden. Die Beziehung der Personen zueinander war für mich stets konkret und unverwechselbar, ebenso die Personen selbst. Ich bin nie bei einem Stück von irgendeiner abstrakten Idee oder Theorie ausgegangen und habe meine Personen nie als Boten des Todes, des Jüngsten Gerichts, des Himmels oder der Milchstraße betrachtet oder – mit anderen Worten – nicht als allegorische Erscheinungsformen irgendeiner besonderen Macht, was immer man darunter verstehen mag. Wenn ein Charakter sich nicht in vertrauten Wendungen umreißen und verständlich machen lässt, bestehe die Tendenz, ihn auf ein symbolisches Postament zu stellen, wo ihm nichts passieren kann. Einmal dort, lässt sich bequem über ihn reden, aber man braucht nicht mit ihm zu leben. Auf diese Art ist es leicht, für Kritiker und Publikum eine recht wirkungsvolle Nebelwand aufzurichten, gegen das Verstehen und gegen ein aktives und bewusstes Mitgehen der Zuschauer. Wir laufen nicht mit einem

Etikett an der Brust herum, und sogar die Etiketts, die andere uns unablässig anzuhängen versuchen, überzeugen niemand. Unser aller Verlangen nach Bestätigung hinsichtlich unserer eigenen Erfahrung und der Erfahrung anderer ist begreiflich, kann aber nicht immer befriedigt werden. Ich möchte meinen, dass es keine klare Unterscheidung geben kann, ob etwas wirklich oder unwirklich ist, und auch nicht, ob etwas wahr oder falsch ist. Eine Sache muss nicht unbedingt wahr oder falsch sein; sie kann, beides sein, wahr und falsch. Eine Person auf der Bühne, die weder hinsichtlich ihrer vergangenen Erfahrung, ihres gegenwärtigen Verhaltens oder ihrer künftigen Aspiration etwas Schlüssiges oder Informierendes vorbringen kann, noch eine einleuchtende Analyse ihrer Beweggründe zu geben vermag, ist ebenso legitim und aller Aufmerksamkeit wert wie eine, die beängstigerweise alles das fertigbringt. Je tiefer die Erfahrung geht, desto undeutlicher spricht sie sich aus. Wenn man von allen anderen Überlegungen einmal absieht, so stehen wir vor der immensen Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit, das Vergangene zu verifizieren. Ich meine, nicht nur was Jahre zurückliegt, sondern auch das Gestern oder den heutigen Vormittag. Was hat sich ereignet, wie war das, was sich ereignet hat, was ist eigentlich geschehen? Wenn man also sagen kann, wie schwierig es ist zu wissen, was sich gestern faktisch ereignet hat, so kann man, glaube ich, dieses Verfahren auch auf die Gegenwart anwenden. Was geht eben jetzt vor? Wir werden es erst morgen oder in einem halben Jahr wissen und dann nicht einmal zuverlässig, weil wir es vergessen oder dem Heute in unserer Einbildung ganz falsche Attribute beigelegt haben. Ein Augenblick rutscht so

Seienden davon, und so davongegangen halten sie sich an scheinhafte Nahrung. Weshalb eben jener große Eifer, der Wahrheit Feld zu schauen, wo es ist; nämlich die dem Edelsten der Seele angemessene Weide stammt heraus jenen Wiesen, und des Gefieders Kraft, durch welches die Seele gehoben wird, nährt sich hiervon [...]

24^A Wiedererinnert werden an die Schönheit als die vierte Art des Wahnsinns

Und hier ist nun die ganze Rede angekommen von jener vierten Art des Wahnsinns – in Hinsicht auf welchen derjenige, der bei dem Anblick der hiesigen Schönheit, jener wahren sich erinnernd, neubefiedert wird und mit dem wachsenden Gefieder aufzufliegen zwar versucht, aber unvermögend ist, nur wie ein Vogel hinaufwärts schauend, was drunten ist, jedoch gering achtend, beschuldigt wird seelenkrank zu sein – daß nämlich diese unter allen

weg und verschwimmt, oft schon im Zeitpunkt seiner Geburt. Wir alle deuten ein gemeinsames Erlebnis ganz verschieden, obwohl wir lieber der Ansicht beipflichten, es gebe eine gemeinsame, allen bekannte Basis. Ich glaube, die gibt es schon, aber sie gleicht mehr dem Schwemmsand. Weil das Wort „Wirklichkeit“ gar so stark und überzeugt klingt, neigen wir zu der Annahme oder Hoffnung, dass der Zustand, auf den es sich bezieht, ebenso fest, gesichert und fraglos sei. Mir kommt es nicht so vor, und meiner Ansicht nach wird's dadurch weder schlimmer noch besser. Ein Theaterstück ist kein Essay; auch sollte ein Theaterschriftsteller nicht unter irgendeinem moralischen Druck die Schlüssigkeit seiner Charaktere zerstören, indem er im letzten Akt ein Heilpflasterchen anzubringen oder ihre Aktionen zu entschuldigen sucht, nur weil man uns beigebracht hat, vom letzten Akt – sei's Regen oder Sonnenschein – die „Lösung“ zu erwarten. Einem sich zwingend entwickelnden dramatischen Vorgang ein moralisierendes Schwänzchen anzuhängen, scheint mir billig, unangebracht und unehrlich. Das ist dann kein Theater mehr, sondern ein Kreuzworträtsel. Das Publikum hält das Blatt in der Hand. Das Stück füllt die leeren Felder aus. Jedermann wird zufriedengestellt. Gerade jetzt gibt es eine beträchtliche Zahl von Leuten, die greifbares Engagement verlangen, das sich deutlich zu erkennen geben soll. Sie wünschen sich den Bühnenautor als Propheten. Gewiss, die Bühnenautoren von heute gefallen sich zum großen Teil in Prophetie, in ihren Stücken und außerhalb. Warnungen, Predigten, Ermahnungen, ideologische Aufrufe, moralische Urteile, genau umrissene Probleme mit Patentlösungen – alles das segelt unter dem Banner der Prophetie. Was hinter dieser Art

von Theater steht, lässt sich in einem Satz zusammenfassen: „Wahrlich, ich sage euch!“ Erst alle möglichen Arten von Bühnenschriftstellern machen eine Welt aus, und soweit es mich betrifft, kann der Autor X jede Richtung einschlagen, die ihm beliebt, ohne dass ich mich zu seinem Zensor aufwerfe. Einen Scheinkrieg zwischen hypothetischen dramatischen Schulen zu propagieren, erscheint mir nicht als besonders produktiv, und ich habe ganz gewiß keine derartigen Absichten. Aber ich kann nicht umhin zu bemerken, dass wir deutlich dazu neigen, allzu eifertig auf unsere eitle Vorliebe für dies oder jenes zu pochen. Zum Beispiel die Vorliebe für „LEBEN“ (mit Großbuchstaben), das als ganz verschieden hingestellt wird von dem „Leben“ (mit normalen Buchstaben), das heißt dem Leben, das wir faktisch leben. Dann die Vorliebe für gegenseitiges Wohlwollen, Nächstenliebe, Güte, wie naheliegenderweise Gefühlsäußerungen auch sein mögen. Wenn ich überhaupt eine moralische Richtlinie aufstellen sollte, so etwa die: Hütet euch vor dem Autor, der euch sein „Anliegen“ aufzudrängen sucht, der keinen Zweifel über seinen menschlichen Wert, seine Nützlichkeit, seinen Altruismus aufkommen lässt, der sein Herz auf dem rechten Fleck zu haben behauptet und dafür sorgt, dass man es in ganzer Größe sehen kann: eine pulsierende Masse, wo eigentlich seine Charaktere sichtbar werden sollten. Was einem da mit viel Zeitaufwand als ein Gefäß aktiven und positiven Denkens vorgestellt wird, ist in Wahrheit ein hoffnungslos in hohle Definitionen und Klischees verstrickter Mensch. Dieser Schriftstellertyp setzt offenbar ein unbegrenztes Vertrauen in Worte. Ich hingegen stehe meinen eigenen Worten mit

gemischten Gefühlen gegenüber. Mich zwischen ihnen zu bewegen, sie auszuwählen und sie dann auf dem Papier erscheinen zu sehen – das genieße ich sehr. Zugleich aber habe ich gegenüber Worten noch eine andere, heftige Reaktion, indem sie mir geradezu Ekel verursachen. Tagaus tagein sehen wir uns einer erdrückenden Wortmasse gegenüber – Worte in einem Kontext wie diesem hier, Worte von mir oder anderen geschrieben, größtenteils toter und abgestempelter Fachjargon; Ideen, endlos wiederholt und abgewandelt, werden zu seichten Plattitüden und verlieren jeden Sinn. Von diesem Ekel, wenn er einmal da ist, wird man leicht überwältigt und fällt zurück in völlige Lähmung. Ich glaube, den meisten Schriftstellern ist diese Lähmung einigermaßen vertraut. Wenn es aber möglich ist, diesem Ekel entgegenzuwirken, ihm auf den Grund zu gehen, sich da hindurch- und herauszuwinden, dann kann man wohl sagen, dass etwas mit einem passiert ist, ja dass etwas geleistet ist. Sprache ist, unter diesen Umständen, eine höchst zweifelhafte Sache. Wie oft bleibt nicht, unterhalb des gesprochenen Worts, das Ding unbekannt und unausgesprochen! Meine Personen erzählen mir dies und das, mehr aber nicht, entsprechend ihrer Erfahrung, ihren Aspirationen, ihren Beweggründen, ihrer Vergangenheit. Zwischen den mir fehlenden biographischen Daten über sie und der Mehrdeutigkeit dessen, was sie sagen, liegt ein weites Feld, das nicht nur der Erforschung wert ist, sondern einen geradezu dazu nötigt. Sie und ich, ebenso wie die Personen, die auf dem Papier Gestalt annehmen – wir sind die meiste Zeit in uns gekehrt, geben wenig preis, sind unzuverlässig, vage, widerspenstig, machen Ausflüchte und treiben Obstruktion.

Begeisterungen als die edelste und des edelsten Ursprungs sich erweist, an dem sowohl, der sie hat, als an dem, der ihr zugesellt ist, und daß, wer dieses Wahnsinns teilhaftig die Schönen liebt, ein Liebhaber genannt wird. Nämlich, wie bereits gesagt, jede Seele eines Menschen muß zwar ihrer Natur nach das Seiende geschaut haben, oder sie wäre in dieses Gebilde nicht gekommen; sich aber bei dem Hiesigen an jenes zu erinnern, ist nicht jeder leicht, weder denen, die das Dortige nur kümmerlich sahen, noch denen, welche, nachdem sie hierher gefallen, ein Unglück betroffen, so daß sie, irgendwie durch Umgang zum Unrecht verleitet, das ehemals geschaut Heilige in Vergessenheit gestellt; wenige also bleiben übrig, denen die Erinnerung stark genug beiwohnt. Diese nun, wenn sie ein Ebenbild des Dortigen sehen, werden entzückt und sind nicht mehr ihrer selbst mächtig, was ihnen aber eigentlich begegnet, wissen sie nicht, weil sie es nicht genug durchschauen. Denn der Gerechtigkeit,

Aber aus solchen Attributen bildet sich eine Sprache. Um es noch einmal zu sagen: eine Sprache, bei der unterhalb dessen, was gesagt wird, etwas anderes gesagt wird. Wenn man von Charakteren mit eigenen Impulsen ausgeht, so kann meine Aufgabe nicht darin bestehen, mich ihnen aufzuzwingen, sie einer falschen Artikulation zu unterwerfen, womit ich sagen will, einen Charakter zum Sprechen zu bringen, wo er nicht sprechen kann, ihn in einer Weise reden zu lassen, die ihm nicht gemäß ist, ihn über etwas sprechen zu lassen, worüber er niemals sprechen könnte. Die Beziehung zwischen dem Autor und seinen Charakteren sollte beiderseits auf größter Achtung beruhen. Und wenn man manchmal von der Möglichkeit einer gewissen Freiheit im Schreiben spricht – sie stellt sich nicht ein, indem man seine Charaktere in vorbestimmte, wohlüberlegte Positionen bringt, sondern indem man sie ihrem eigenen Gusto überlässt, ihnen das Recht auf Ellbogenfreiheit einräumt. Das kann äußerst mühevoll sein. Viel leichter und weniger mühevoll ist es, sie gar nicht erst leben zu lassen. Zugleich möchte ich aber klarstellen, dass ich meine Charaktere nicht als unkontrolliert oder anarchisch betrachte. Das sind sie nicht. Die Auswahl und das Arrangement liegen bei mir. Ich mache diese ganze Kärrnerarbeit, und ich kann wohl sagen, dass ich peinlichst darauf achte, welche Form die Dinge annehmen – von der Form eines Satzes bis zu dem gesamten Aufbau eines Stückes. Diese formende Hand ist, gelinde gesagt, von höchster Wichtigkeit. Doch nun tritt, glaube ich, zweierlei ein. Man arrangiert die Charaktere und horcht in sie hinein, gemäß den Anhaltspunkten, die man sich geschaffen hat. So entsteht manchmal ganz zwanglos ein Gleichgewicht zwischen Vorstellung und Bild,

während man sich gleichzeitig dort einen freien Blick bewahrt, wo die Charaktere schweigen und sich verbergen. Gerade im Schweigen offenbaren sie sich mir am stärksten. Es gibt zweierlei Schweigen. Eins, wenn kein Wort geredet wird. Das andere, wenn vielleicht ein Redewasserfall nötig wird. Ich rede hier von einer Sprache, die darunter verschlossen ist. Auf diese bezieht sie sich unentwegt. Die Rede, die wir hören, deutet auf das, was wir nicht hören. Das ist ein notwendiges Ausweichen, ein kampfhaftes, hinterhältiges, schmerzliches oder spöttisches Vernebeln, das die andere Sprache dort belässt. Wenn ein wirkliches Schweigen eintritt, bleibt uns immer noch ein Echo, aber wir sind dem Eigentlichen näher. Man kann Sprache auch so betrachten, dass man sagt, sie sei ein unablässiges Bemühen, Blößen zu bedecken. Immer wieder hören wir jene abgenutzte, schleimige Phrase vom „Versagen der menschlichen Kommunikation“, eine Phrase, die man durchgängig auf mein Werk als Ganzes angewandt hat. Ich glaube das Gegenteil. Ich glaube, dass die wechselseitige Kommunikation nur zu gut funktioniert – in unserem Schweigen, in dem, was ungesagt bleibt; in Wahrheit handelt es sich um ein ständiges Ausweichen, um verzweifelte Nachhutgefechte, durch die wir unser Selbst zu bewahren versuchen. Kommunikation ist viel zu aufregend. In ein fremdes Leben einzudringen, ist zu erschreckend. Anderen unsere innere Armut zu enthüllen, ist ein zu furchtbarer Gedanke. Ich behaupte nicht, dass in einem Stück keine Person je sagen darf, was sie wirklich meint. Keineswegs. Ich habe gefunden, dass unweigerlich der Augenblick kommt, wo dies geschieht, nämlich die Person etwas sagt, was sie nie zuvor gesagt hat. Und wenn dieser

Moment eintritt, ist das Gesagte unwiderlich, kann nie zurückgenommen werden. Eine leere Seite ist ebenso aufregend wie furchterregend. Aber das eben ist der Anfang. Dann kommen zwei weitere Phasen im Werden eines Theaterstücks. Die Phase der Proben und die Aufführung selbst. Während dieser beiden Phasen werden dem Dramatiker im tätigen, intensiven Umgang mit dem Theater eine Fülle wertvoller Erfahrungen zuteil. Doch am Ende sieht er sich nur wieder dem leeren Blatt gegenüber. Es ist etwas da oder nichts da. Man weiß es nicht, bis man nicht die Seite vollgeschrieben hat. Und es gibt nicht einmal eine Garantie, dass man es dann weiß. Doch immer bleibt eine Chance, um die es sich lohnt. Ich habe neun Stücke für verschiedene Aufführungsmedien geschrieben, und im Augenblick weiß ich absolut nicht, wie ich das fertiggebracht habe. Jedes Stück war für mich „eine andere Art des Scheiterns“. Und das eben brachte mich vermutlich dazu, das nächste Stück in Angriff zu nehmen. Wenn mir also das Schreiben von Stücken als ungeheuer schwierig erscheint, während ich es zugleich als eine Art feierlicher Handlung auffasse, um wieviel schwieriger muss der Versuch sein, diesen Prozess vernünftig zu erklären – wie verfehlt dieses Bemühen ist, hoffe ich hier demonstriert zu haben. Am Anfang seines Romans DER NAMENLOSE sagt Samuel Beckett: „Es scheint eine Tatsache zu sein, wenn man in meiner Lage noch von Tatsachen sprechen kann, dass ich nicht nur über Dinge zu sprechen habe, über die ich nicht sprechen kann, sondern auch, was noch interessanter ist, dass ich, was noch interessanter ist, dass ich, ich weiß nicht mehr, das macht nichts.“ („Pinter Between the Lines“, Rede beim 7. Nationalen Studententheater-Festival in Bristol, abgedr. in: The Sunday

Besonnenheit, und was sonst den Seelen köstlich ist, hiesige Abbilder haben keinen Glanz²⁹, sondern mit trüben Werkzeugen können unter Mühen von ihnen nur wenige jenen Bildern sich nahend des Abgebildeten Geschlecht erkennen. Die Schönheit aber war damals glänzend zu schauen, als mit dem seligen Chore wir dem Jupiter, andere einem andern Gotte folgend, des herrlichsten Anblicks und Schauspiels genossen und in ein Geheimnis³⁰ geweiht waren, welches man wohl das allerseligste nennen kann, und welches wir feierten, untadelig selbst und unbetroffen von den Übeln, die unserer für die künftige Zeit warteten, und so auch zu untadeligen, unverfälschten, unwandelbaren, seligen Gesichtern vorbereitet und geweiht in reinem Glanze, rein und unbelastet von diesem unserm Leibe, wie wir ihn nennen, den wir jetzt eingekerkert wie ein Schaltier mit uns herumtragen. (PLATON, PHAIDROS 23.a-24, Auszüge)

Times, 4.3.1962, S. 25; dt. v. W. Schürenberg, in: Neue Rundschau 74/1963)

²⁹ Die Welt ist ein ganz schön gewalttätiger Ort, so einfach ist das, deswegen erscheint die Gewalt ganz natürlich in den Stücken. Es ist für mich ein wesentlicher und unvermeidbarer Faktor. Ich glaube das, wovon Sie reden, begann in „The Dumb Waiter“, was meiner Meinung nach ein sehr einfaches Stück ist. Die Gewalt ist eigentlich nur ein Ausdruck für die Frage von Dominanz und Unterwürfigkeit, was vielleicht ein sich ständig wiederholendes Thema in meinen Stücken ist. Vor langer Zeit habe ich eine Kurzgeschichte mit dem Titel „The Examination“ geschrieben, seitdem haben sich meine Vorstellungen von Gewalt immer weiter fortgesetzt. Diese Kurzgeschichte handelte sehr explizit von zwei Leuten in einem Raum, die einen Kampf miteinander führen, dessen Natur unspezifiziert bleibt, in dem es nur um die Frage ging, wer an welchem Punkt dominant war, wie sie jeweils dominant

wurden, welche Mittel sie einsetzten, um Dominanz zu erlangen, und wie sie versuchen würden, die Dominanz der anderen Person auszuhöhlen. Die Bedrohung ist ständig da: sie hängt zusammen mit dieser Frage, wer in der oberen Position ist oder versucht hinaufzukommen. Das war es auch, was mich gereizt hat, „The Servant“ als Drehbuch zu schreiben, was ja die Geschichte von jemand anderem war. Ich würde das weniger Gewalt als vielmehr einen Kampf um Positionen nennen, es ist eine sehr alltägliche, weitverbreitete Sache. („Harold Pinter“. Ein Interview mit Lawrence M. Bensky, „The Art of the Theatre III“, in: Paris Review, 10/1966, Nr. 39, Ü: W. Wiens)

³⁰ Pinter erhielt einen Brief folgenden Inhalts: „Sehr geehrter Herr, ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie mir freundlicherweise den Sinn Ihres Stückes „The Birthday Party“ (Die Geburtstagsfeier) erklären würden. Dies sind die Punkte, die ich nicht verstehe:

1. Wer sind die beiden Männer? 2. Wo kommt Stanley her? 3. Sollen alle Figuren als normal gelten? Sie werden einsehen, dass ich ohne Antwort auf diese Fragen Ihr Stück nicht ganz verstehen kann.“ Pinter soll geantwortet haben: „Sehr geehrte gnädige Frau, ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie mir freundlicherweise den Sinn Ihres Briefes erklären würden. Dies sind die Punkte, die ich nicht verstehe: 1. Wer sind Sie? 2. Wo kommen Sie her? 3. Gelten Sie als normal? Sie werden einsehen, dass ich ohne Antwort auf diese Fragen Ihren Brief nicht ganz verstehen kann.“ (Daily Mail, 28.11.1967)

³¹ Die sicherste allgemeine Charakterisierung der philosophischen Tradition Europas lautet, dass sie aus einer Reihe von Fußnoten zu Platon besteht. (Alfred North Whitehead, Prozess und Realität, 1929)

INTENDANT Martin Kušej GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Holger von Berg TECHNISCHER DIREKTOR Thomas Bautenbacher KOSTÜMDIREKTORIN Elisabeth Rauner KÜNSTLERISCHER DIREKTOR Roland Spohr CHEFDRAMATURG Sebastian Huber CHEFDISPONENTIN Regina Maier PRESSE- U. ÖFFENTLICHKEITSARBEIT Sabine Rüter TECHNIK Matthias Neubauer, Natascha Nouak WERKSTÄTTEN Michael Brousek AUSSTATTUNG Bärbel Kober, Maximilian Lindner BELEUCHTUNG/VIDEO Tobias Löffler TON Michael Gottfried REQUISITE Dirk Meisterjahn PRODUKTIONSLEITUNG KOSTÜM Enke Burghardt DAMENSCHNEIDERI Gabriele Behne, Petra Noack HERRENSCHNEIDERI Carsten Zeitler, Aaron Schilling MASKE Andreas Mouth GARDEROBE Cornelia Faltenbacher SCHREINEREI Stefan Baumgartner SCHLOSSEREI Ferdinand Kout MALERSAAL Katja Markel TAPEZIERWERKSTATT Peter Sowada HYDRAULIK Karl Daiberl GALERIE Christian Unger TRANSPORT Harald Pfähler BÜHNENREINIGUNG Adriana Elia

TEXTNACHWEISE Kurt Tucholsky GEDICHTE Hamburg 1992 / W.H. Auden DAS ZEITALTER DER ANGST Wiesbaden und München 1951 / Harold Pinter COLLECTED POEMS AND PROSE London 1978 / Harold Pinter VARIOUS VOICES. PROSE, POETRY, POLITICS New York 1998 / Martin Esslin HAROLD PINTER. A STUDY OF HIS PLAYS 1973 / Michael Billington THE LIFE AND WORK OF HAROLD PINTER London 1996 / Ian Smith PINTER IN THE THEATRE London 2005 / Mel Gussow CONVERSATIONS WITH HAROLD PINTER New York 1994 / Cornelia Meran AN/SAMMLUNG, AN/DENKEN Salzburg 2005 / Michel Foucault WAHNSINN UND GESELLSCHAFT Frankfurt a.M. 1969 / Wolfgang Wiens DER HAUSMEISTER Programmheft zur Inszenierung am Schauspiel Frankfurt 1978 / Austin E. Quigley THE PINTER PROBLEM Princeton, New Jersey 1975 / Peter Raby THE CAMBRIDGE COMPANION TO HAROLD PINTER Cambridge 2009 / Robert Gordon HAROLD PINTER. THE THEATRE OF POWER Michigan 2012 / Daniel Miller DER TROST DER DINGE Berlin 2010

RESIDENZTHEATER Spielzeit 2013/2014 AUFFÜHRUNGSRECHTE Rowohlt Theater Verlag, Reinbek REDAKTION Götz Leineweber, Christina Hommel FOTOS Ruth Walz GESTALTUNG Herburg Weiland, München DRUCKEREI Weber Offset HERAUSGEBER Bayerisches Staatsschauspiel, Max-Joseph-Platz 1, 80539 München

38 Augen in der
Großstadt

von
Kurt Tucholsky

Wenn du zur Arbeit gehst
am frühen Morgen,
wenn du am Bahnhof stehst
mit deinen Sorgen:

da zeigt die Stadt
dir asphaltglatt

im Menschentrichter
Millionen Gesichter:

Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick,
die Braue, Pupillen, die Lider –
Was war das? vielleicht dein Lebensglück...
vorbei, verweht, nie wieder.

Du gehst dein Leben lang
auf tausend Straßen;
du siehst auf deinem Gang,
die dich vergaßen.

Ein Auge winkt,
die Seele klingt;

du hasts gefunden,
nur für Sekunden...

Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick,
die Braue, Pupillen, die Lider;
Was war das? kein Mensch dreht die Zeit zurück...
vorbei, verweht, nie wieder.

Du mußt auf deinem Gang
durch Städte wandern;
siehst einen Pulsschlag lang
den fremden Andern.

Es kann ein Feind sein,
es kann ein Freund sein,
es kann im Kampfe dein
Genosse sein.

Es sieht hinüber
und zieht vorüber...

Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick,
die Braue, Pupillen, die Lider.
Was war das?

Von der großen Menschheit ein Stück!
Vorbei, verweht, nie wieder.

[www.
residenztheater.de](http://www.residenztheater.de)

**RESIDENZ
THEATER**