

Wirklichkeit als Wettkampf widerstreitender Fiktionen: Zu einer bedeutsamen erkenntnistheoretischen Thematik in den früheren Dramen Harold Pinters

1. *What does it all mean?* Pinters “Semiotik des Bedeutungslosen”

Pinter hat die unzähligen Anfragen hinsichtlich der Botschaft, der Bedeutungen und der Referenzpunkte seiner Dramen selten inhaltlich beantwortet.¹ Stattdessen stellte er eine “Semiotik des Bedeutungslosen” in den Mittelpunkt der Diskussionen. Mit “Semiotik des Bedeutungslosen” ist Pinters Bemühen gemeint, seine Dramen vor eindeutigen Deutungen und Bedeutungen zu bewahren. Inhaltliche Anfragen an sein Werk lenkte er in eine semiotische Begrifflichkeit um, die alles sprachlich oder literarisch Bedeutete, Bedeutbare und Deutbare grundsätzlich problematisiert. Pinter hat eine solche Semiotik nicht nur im Hinblick auf seine Dramen konstatiert, sondern sie zugleich im Kontext der literaturwissenschaftlichen Debatten über sein Werk performativ angewendet:

Someone asked me what my work was `about`. I replied with no thought at all and merely to frustrate this line of enquiry: `The weasel under the cocktail cabinet.` [...] Over the years I have seen that remark quoted in a number of learned columns. It has now seemingly acquired a profound significance, and is seen to be a highly relevant and meaningful observation about my own work. But for me the remark meant precisely nothing.²

Die Begriffe “profound significance”, “meaningful”, “meant precisely nothing” machen die quasisemiotischen Koordinaten deutlich, mit denen Pinter die Deutungsversuche seiner Kritiker *ad absurdum* führte. Dieser Vorgang wiederholt sich in Pinters Dramen selbst als immer wiederkehrende thematische und rhetorische Struktur. Pinters Dramenfiguren begegnen einander ähnlich rat- und orientierungslos wie die Versuche der Literaturwissenschaft, die Äußerungen und Handlungen der Pinter-Figuren zu deuten. Wie die Pinter-Interpreten, so konfrontieren auch die Pinter-Figuren einander mit Fragen wie “What do you mean?”, “What does he mean?”, “What does it mean?” In *The Birthday Party* (1958) finden sich mindestens neun Fragesätze, die mit dem Verb “to mean” gebildet werden und meist unbeantwortet bleiben.³ Hinzu kommen unzählige Fragen nach dem Ort, der Zeit, dem Modus, dem Warum und den Subjekten unbestimmter Begebenheiten: “Who?”, “Where?”, “How?”, “What?” oder “What’s what?”⁴ Analog zu Pinters Kommentaren zu seinem Werk, die die Frage nach den Bedeutungen seiner Dramen nicht inhaltlich beantworten, sondern in eine semiotische Begrifflichkeit überführen, enthalten sich Pinters Dramenfiguren jeder eindeutigen Klärung von Fragen wie “What does it mean?” und betonen stattdessen die semiotischen Implikationen solcher Fragen:

JOHN: Children seem to mean a great deal to their parents, I've noticed. Though I've often wondered what 'a great deal' means.

TOM: I've often wondered what 'mean' means.⁵

Der Dialog aus *Tea Party* (1970) ist exemplarisch für Pinters Umgang mit Fragen nach den inhaltlichen Bedeutungen von Sprache und Literatur. Die inhaltliche Ausrichtung von Johns Gebrauch des Verbs "to mean" bleibt unerwidert und gerät sogleich in einen inhaltslosen und unabschließbaren semiotischen Zirkel. Ähnlich ist die oben zitierte Frage "What's what?" aus *The Birthday Party* zu verstehen. Auch hier weicht die zunächst inhaltlich ausgerichtete Frage "what?" der erkenntniskritischen Problematisierung des Fragens schlechthin.

Pinters Abwehr von inhaltsbezogenen Fragen, die der Welt in- und außerhalb seiner Dramen eine Deutung oder Bedeutung abgewinnen wollen, gründet sich auf dem Anspruch, daß sich sein Werk in keinerlei mimetischen, repräsentativen, funktionalen oder öffentlichen Zusammenhang einordnen läßt. Das Stückeschreiben ist für ihn ein privater Vorgang: "Writing is, for me, a completely private activity."⁶ Seine Dramen richten sich demnach an keinerlei Adressaten, "not to audiences, critics, directors, actors or to my fellow men in general."⁷ Sie verweisen auf keine extraliterarischen Wirklichkeitsbilder, Referenzpunkte oder Problemkonstellationen, "defined problems",⁸ noch intendieren sie die Vermittlung von Problemlösungen, "solutions."⁹ Pinter glaubt, daß seine Dramen weder eine gesellschaftspolitische Funktion erfüllen, "Warnings, sermons, admonitions, ideological exhortations, moral judgements",¹⁰ noch sollen sie und die darin agierenden Figuren als Träger von Botschaften fungieren.

Pinters wiederholt herausgestellter Autonomieanspruch seiner Dramen ist kaum haltbar. Die Bewahrung seines Werks vor gesellschaftspolitischen Funktionen und Bedeutungen verbürgt noch lange nicht die Autonomie von Literatur schlechthin. Denn die referentiellen und funktionalen Elemente von Literatur beschränken sich – entgegen Pinters verkürzter Sicht – nicht nur auf die Vermittlung von parteipolitischen Standpunkten, ideologischen Stereotypen oder konventionalisierten Gemeinplätzen. Wenn Pinter nicht müde wird, die Politisierung und Ideologisierung des Dramas zu kritisieren, dann ist diese Kritik bereits Teil eines extraliterarischen Diskurses über die Funktion von Literatur, der ebenfalls politische Implikationen hat.¹¹ Derselbe performative Widerspruch wiederholt sich in Pinters Beteuerungen, beim Schreiben seiner Stücke keinerlei "abstract idea or theory"¹² zu folgen. Pinter insinuiert, daß das Schreiben literarischer Texte ein theorie- und voraussetzungsloser Vorgang sei, der auf keinerlei auktoriale Vorannahmen, Weltanschauungen und Wirklichkeitsbilder baue. Pinter begründet diese Theoriefeindlichkeit, "I distrust theory",¹³ weniger mit den inhaltlichen, ethischen und politischen Ausgestaltungen menschlicher Theoriegebäude. Stattdessen problematisiert er viel grundsätzlicher die erkenntnistheoretischen Implikationen jeder Theoriebildung. Pinters Theoriefeindlichkeit erweist sich bei genauerem Hinsehen als gesteigerte

Theorie, nämlich als kritische Erkenntnistheorie, in deren Mittelpunkt das Problem der Verifikation menschlicher Theorie- und Wirklichkeitsgebäude steht:

the desire for verification on the part of all of us, with regard to our own experience and the experience of others, is understandable but cannot always be satisfied. I suggest there can be no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false.¹⁴

Nach Pinter ist die Wirklichkeit eine dubiose Größe, in der reale und irreale, objektive und subjektive, wahre und fiktive Komponenten unscheidbar beieinander stehen. Pinters erkenntnistheoretisch begründete Theoriefeindlichkeit erinnert an seine Überführung inhaltlicher Bedeutungsfragen in eine übergeordnete Semiotik, die sich fragt, "what `mean` means." In beiden Fällen wird die Immanenz bestehender Weltbeschreibungsmodelle durchbrochen und von einer Meta-Ebene kritisch reflektiert: Die Frage nach der Bedeutung von Zeichensystemen problematisiert er von einer semiotischen Warte, die Validität von Theorien von einem erkenntnistheoretischen Außenstandort. Dies bedeutet aber, daß Pinters Dramen nach wie vor auf extraliterarischen Vorannahmen bauen, wenn nicht auf einer Gesellschaftstheorie, dann zumindest auf einer Erkenntnistheorie, die wiederum ethisch und politisch relevante Implikationen aufweist.

Die erkenntnistheoretischen Haltungen, die Pinters Dramen unterliegen, lassen sich mit folgender Begrifflichkeit erfassen: (1) *positivistischer Solipsismus*, (2) *Dezisionismus* und (3) *agonaler Fiktionalismus*. Erstgenanntes Konzept meint die Durchschlagskraft subjektivistischer Wirklichkeitskonstrukte, die sich der objektiven oder intersubjektiven Kontrolle entziehen, jedoch trotzdem wirklichkeitsstrukturierende Macht erlangen können, indem sie sich im wahrsten Sinne des Wortes verifizieren, *veritatem facere*, d.h. sich selbst wahr machen. Die positive Existenz eines Wirklichkeitsbildes verleiht diesem bereits faktische Geltung – unabhängig von dessen Wahrheit oder Richtigkeit. Zweitgenanntes Konzept berührt die Willkür handlungs- und wirklichkeitsrelevanter Entscheidungen, die sich vor jeder Begründung, Rechtfertigung und Legitimation bewahren. Letztgenanntes Konzept bezeichnet das, was Almansi – etwas unglücklich – mit "idiom of lies", "language of deceit", "deviant language to conceal or ignore the truth"¹⁵ umschrieben hat. Die Lüge, der Betrug, die Tarnung sind jedoch nur Vorstufen eines viel grundlegenderen Problems. Erkenntnistheoretisch betrachtet, läßt sich Almansis Begrifflichkeit gar nicht auf Pinter anwenden, da sich seine Dramen bereits jenseits der Differenzkriterien von "Wahrheit" und "Lüge" bewegen. Die Äußerungen und Handlungen der Pinter-Figuren verschließen sich der Möglichkeit, "wahre" Geltungsbereiche zu identifizieren oder zu verifizieren und verbauen damit auch die Handhabe, "unwahre" Dinge zu konstatieren. Bei Pinter entfallen die vertrauten Maßgaben, die in- und außerhalb von Literatur den Anspruch auf "Wahrheit" und "Wirklichkeit" bilden und verbürgen: sei es nun die Übereinstimmung von Wort und Sache, die Setzung der subjektiven Wahrhaftigkeit, die

Möglichkeit der intersubjektiven Wahrheitsfindung oder die Kohärenz von Aussagen, um nur die bekanntesten Wahrheitsmodelle zu nennen.¹⁶ Die Aktionen der Pinter-Figuren sind daher mit einem Begriff zu fassen, der jenseits von "wahr" und "unwahr" steht und gerade in der wechselseitigen Durchdringung von beidem eine wichtige Bedingung der Welt und der Welterkenntnis sieht: die *Fiktion* oder genauer: der *Fiktionalismus* im Sinne von Hans Vaihingers *Die Philosophie des Als Ob*. Mit *Fiktionalismus* ist die Möglichkeit angesprochen, daß alle Erkenntnis – auch wissenschaftliche Erkenntnis – Fiktion ist, ob man will oder nicht, und daß die Wahrheit allenfalls der "zweckmäßigste Irrtum ist."¹⁷ Auf literarische Texte übertragen, bedeutet dies: Nicht nur die Welt der Literatur, sondern auch die extraliterarische Welt, die darin zur Vorstellung gebracht wird, ist Fiktion, ein Gedanke, den Oscar Wilde auf den Satz brachte: "I treated Art as the supreme reality, and life as a mere mode of fiction."¹⁸ Bei Pinter spitzt sich diese Überlegung insofern zu, als die Welt seiner Dramen nicht durch *eine* Fiktion bedingt ist, sondern in eine Vielzahl widerstreitender Fiktionen zerfällt, die die Pinter-Figuren einander aufdrängen, so daß der Fiktionsbegriff mit dem Adjektiv *agonal* qualifiziert werden muß. Im folgenden sollen die genannten Konzepte anhand der früheren Dramen Pinters *The Homecoming*, *The Collection* und *The Lover* entwickelt, erklärt und demonstriert werden.

2. *A Table is a Table*: Pinters positivistischer Solipsismus

Pinter hat in einem Interview zu *Old Times* (1971) bemerkt, daß jedes subjektive Wirklichkeitsbild, und sei es nur ein solipsistischer Traum, schon allein deshalb eine Daseinsberechtigung hat, weil es positiv präsent ist und etwas erschafft, das bislang nicht existierte, auch wenn es sich jeder empirischen oder intersubjektiven Kontrolle entzieht:

The fact that they [the characters in *Old Times*] discuss something that he [Deeley] says took place – even if it did not take place – actually seems to me to recreate the times and moments vividly in the present, so that it is actually taking place before your very eyes – by the words he is using.¹⁹

Es kristallisiert sich ein Wirklichkeitsverständnis heraus, das sowohl solipsistische als auch positivistische Züge aufweist und daher als *positivistischer Solipsismus* bezeichnet werden soll. Pinters Realitätskonzept ist solipsistisch, weil er die Wirklichkeit und die Bilder von ihr nur auf das Ich verpflichtet wissen möchte und von allen bewußtseinsunabhängigen Geltungskriterien entbindet. Dieser Solipsismus hat insofern positivistische Züge, als die positive Präsenz eines Wirklichkeitsbildes bereits dessen Daseinsberechtigung und Verwirklichung nach sich zieht. Die solipsistische Realitätskonstruktion, das *facere* von Wirklichkeit, ist zugleich ein Wirklichkeits*factum*. Analog zu den klassischen Positivismuskonzeptionen laufen Pinters erkenntnistheoretische Überlegungen auf die Gleichsetzung des positiv Bestehenden mit dem Realen hinaus,²⁰ mit dem

wichtigen Unterschied, daß bei Pinter diese Gleichsetzung nicht mehr in der überindividuell empirischen, sondern in der subjektiven Welt des Einzelnen zum Ansatz kommt. Allein die subjektive Existenz eines solipsistischen Realitätsentwurfs verleiht diesem Realitätsstatus und legitimiert zugleich dessen Berechtigung und Sinnhaftigkeit. Pinters Affinität zu positivistischen Denkweisen ist bereits in seiner Weigerung angelegt, sich auf einen Diskurs über die Deutungs- und Bedeutungsmöglichkeiten seines Werks einzulassen. Diese Weigerung geht mit einer Haltung einher, die die positiv nachweisbare Existenz sprachlicher und literarischer Zeichensysteme über die Bildung von Hypothesen hinsichtlich ihrer Bedeutungen erhebt. Die bloße Existenz, die sinnlich wahrnehmbare Präsenz eines literarischen Textes ist eine zweifelsfreie Größe, während dessen Interpretabilität ein theoretischer und hypothetischer Vorgang ist, der keine gesicherte Erkenntnis mehr verbürgen kann. In eine ähnliche Richtung geht die positivistische Sprachphilosophie, die nur solche sprachlichen Äußerungen gelten läßt, aus denen unmittelbare, selbstevidente oder "buchstäbliche" Bedeutungen hervorgehen. Jede den unmittelbaren "Aussagegehalt" einer Äußerung überschreitende, theoretische, normative, metaphysische oder transzendente Bedeutungszuschreibung ist unzulässig, weil sie kein "positives, das heißt nicht-hypothetisches, Wissen"²¹ verbürgt. Nach Michael Hinden hat die positivistische Sprachphilosophie des frühen Wittgenstein und dessen popularisierte Rezeption und Verbreitung durch A.J. Ayers *Language, Truth and Logic* (1952) Pinter, der Ayers Buch gelesen haben soll, maßgeblich beeinflusst.²²

Diese Einflüsse lassen sich besonders in *The Homecoming* (1965) nachweisen. Der in den USA tätige Philosophieprofessor Teddy besucht mit seiner Frau Ruth sein proletarisches Elternhaus in England. Die erkenntnistheoretische Thematik in *The Homecoming* tritt bereits durch Teddys Beruf zutage, welcher das Interesse und Erkenntnisinteresse der anderen Figuren weckt. Sein Bruder Lenny stellt ihm die Frage: "Well, for instance, take a table. Philosophically speaking. What is it?"²³ Daraufhin entgegnet Teddy: "A table" [60]. Für Teddy ist ein Tisch ein Tisch, dem ansonsten keine Funktion, Essenz oder Bedeutung zugeschrieben werden kann. Seine Frau Ruth treibt diese positivistische Anschauung der Dinge auf die Spitze, wenn sie dem Sprechakt jeden referentiellen Bedeutungs- und Informationsgehalt abspricht und auf die bloßen mechanischen Bewegungen der Lippen einengt:

RUTH: [...] My lips move. Why don't you restrict...your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant...than the words which come through them. [61]

Der empirisch beobachtbare Signifikant "is more significant" als das Signifikat sprachlicher Äußerungen.

In *The Homecoming* kommen zwei komplementäre Erkenntnismodi zum Ansatz, die beide als

unterschiedliche Spielarten positivistischen Denkens gesehen werden können. Da sind einmal philosophischen Ausführungen Teddys, der sich dagegen verwahrt, hinter die Dinge zu blicken, sie zu erklären oder ihnen eine Wesenheit zuzuschreiben: Ein Tisch ist ein Tisch. Teddy beansprucht für sich eine distanzierte Weltbetrachtung, “to look at the world” [69], in der alles nur Objektcharakter hat: “You’re just objects” [70]. Die Besonderheit seiner Profession besteht in der Fähigkeit, über den Dingen zu stehen, “[to] operate on things” [69], statt sich in ihnen zu verlieren, “You’re lost in it”, oder darin gar als seiendes Erkenntnissubjekt aufzugehen: “You won’t get me being” [70]. Dies ist die objektivistische und rationalistische Spielart positivistischer Weltauslegung. Die Erkenntniswelt der übrigen Familienangehörigen ist insofern positivistisch, weil sie die bloße Existenz ihrer Wirklichkeitsbilder, die meist solipsistischen Charakter haben und der Subjektwelt verpflichtet sind, zu einer nicht hinterfragbaren Macht des faktisch Bestehenden überhöhen. Teddys objektivistisches Erkenntnisinteresse verschiebt sich hier zu einer subjektivistischen “Interessenerkenntnis”, die ausschließlich den jeweiligen Interessenlagen des Ichs verpflichtet ist. Diese Interessenlagen sind biologistischer Art. Sie zielen auf die Erfüllung humanbiologischer Basisbedürfnisse ab wie (1) die Beschaffung von Nahrung, (2) die Aneignung sowie Verteidigung von Lebensraum und (3) Sexualität.²⁴ Derartige Basisbedürfnisse werden offen, ungehemmt und in aller Unmittelbarkeit artikuliert und realisiert. Lenny bezeichnet dieses – auch von der Humanethologie gesetzte – Bild vom Menschen als “nackten Affen”²⁵ als “naked truth” [72]. Bereits die ökonomische Existenzgrundlage der Familie fußt auf der zivilisatorisch ungefilterten Beschaffung von Nahrung. Das Familienoberhaupt Max, der früher als Metzger arbeitete, ernährte seine Familie im wahrsten Sinne des Wortes und geriet dabei mit der unmittelbarsten und blutigsten Seite der Nahrungsbeschaffung in Berührung [47-48]. Dies fällt mit Konkurrenzkämpfen um Nahrung zusammen, wenn sich Lenny und Teddy um den Verzehr eines Käsebrötchens streiten [71-72]. Ähnliche Interessenkonflikte ereignen sich im Hinblick auf den Lebensraum der Familie, ihr Haus in London, das jeder für sich beanspruchen möchte [19, 27]. Im Hinblick auf die Sexualität fusionieren Interesse und Erkenntnis noch deutlicher zu einer “Interessenerkenntnis”, der Verwirklichung sexueller Interessen einerseits, der *Ver-Wirklichung* dementsprechender Realitätskonstrukte andererseits.

Die Repräsentanten dieser solipsistischen “Interessenerkenntnis” sind Teddys Vater, Max, und sein Bruder Lenny. Letztgenannter erinnert sich an ein Erlebnis mit einer Prostituierten, die angeblich sexuellen Verkehr mit ihm haben wollte. Lenny berichtet, daß die Prostituierte an einer Geschlechtskrankheit gelitten haben soll und, weil sie nicht von ihm ließ, er sie töten wollte: “It was on my mind [...] to kill her” [39]. Er tötete sie nicht, trat ihr jedoch mit dem Stiefel ins Gesicht. Teddys Frau, Ruth, der er diese Geschichte erzählt, fragt ihn daraufhin:

RUTH: How did you know she was diseased?

LENNY: How did I know?

Pause

I decided she was. [39]

Mit dem Wort “decided” ist angedeutet, daß Lennys Haltungen und Handlungen einem willkürlichen *Dezisionismus* folgen. Die Geltung einer folgenreichen Entscheidung, die aus dem Nichts geboren wurde, besteht unabhängig von ihrer Richtigkeit und schneidet, nachdem sie einmal getroffen worden ist, jeden Diskurs darüber ab, ob noch Zweifel bestehen können.²⁶ Lennys Sicht der Dinge gründet sich auf keine objektiven Tatsachen, noch auf eine intersubjektive Verständigung darüber, ob die Prostituierte wirklich eine Geschlechtskrankheit hatte oder nicht. Lenny fragte sie nicht einmal danach, sondern handelte, als ob seine Vermutung eine gesicherte Tatsache sei. Eine ähnlich willkürliche Konstruktion von Wirklichkeit, die thematisch an Lennys Geschichte anknüpft, nimmt das Familienoberhaupt Max vor, der Teddys Frau als Hure und Flittchen bezeichnet, “dirty tart”, “stinking pox-ridden slut”, “filthy scrubber”,²⁷ obgleich er sie gar nicht kennt und sie ihm als Teddys Frau – und damit als seine Schwiegertochter – vorgestellt wird. Max läßt sich jedoch auf keine Diskussion ein, verweigert jede intersubjektive Verständigung über die Haltbarkeit seiner Vorwürfe und verfährt, als ob sein Bild von Ruth ein nichthinterfragbares Faktum sei. In der darauffolgenden Szene konstruiert Max im Hinblick auf Ruth ein dem völlig entgegengesetztes Wirklichkeitsbild und plaziert sie ins Zentrum einer kleinbürgerlichen Familienidylle. Er drängt ihr nun die Rolle einer erstklassigen Köchin auf, “you’re a first-rate cook”, einer liebenswürdigen Schwiegertochter, “a lovely daughter-in-law” [53], und einer sorgenden Mutter. Max zeichnet dieses neue Wirklichkeitsbild mit Wortfeldern, die das Ideal eines harmonischen Familienbundes herausstellen: eine heile Familie, “whole family”, die solidarisch zusammenlebt und zusammenhält, “together”, und deren “three sons” den Vater mit Stolz erfüllen [53]. Max beläßt es in dieser Situation nicht nur bei der Umdeutung der Gegenwart, sondern integriert auch die Vergangenheit in die Konstruktion einer heilen Familie:

MAX: [...] I remember the boys came down, in their pyjamas, all their hair shining, their faces pink, it was before they started shaving, and they knelt down at our feet, Jessie’s and mine. I tell you, it was like Christmas. [54]

Kurz darauf schlagen diese sentimentalischen Reminiszenzen in ein völlig Gegenteiliges Vergangenheitsbild um. Max konstruiert nun die Geschichte einer verkrüppelten Familie, “crippled family”, mit drei “bastard sons” und einer “slutbitch of a wife” [55], die er zuvor noch als Rückgrat der Familie bezeichnete.

Es wird deutlich, daß die Wirklichkeitsbilder der Figuren in *The Homecoming* keinerlei objektiven oder intersubjektiven Geltungskriterien folgen, noch in sich kohärent sind oder zeitliche Kontinuität aufweisen, obgleich jedes Wirklichkeitsbild für sich absolute Geltung beansprucht, den anderen

Figuren rücksichtslos aufgedrängt und zu einem gesicherten Faktum überhöht wird. Dies trifft gleichermaßen auf die Gegenwarts- und Vergangenheitsbilder der Pinter-Figuren zu, die willkürlich entworfen und wieder verworfen werden, wobei die Vergangenheitsbilder eine abhängige Funktion – und Fiktion – der Gegenwart sind, die auf die jeweiligen Interessenlagen des Hier und Jetzt zugeschnitten bleiben. In diesem Sinne folgt Max' erste Vergangenheitsversion dem Interesse, sich gegenüber Ruth als erfolgreiches Familienoberhaupt einer harmonischen Familienidylle zu präsentieren, die zweite Version dagegen dem Anliegen, sich als ausgebeutetes Opfer dieser Familie darzustellen: "I worked as a butcher all my life [to] keep my family in luxury" [55]. So wie die Vergangenheit ist auch die Gegenwart in *The Homecoming* eine beliebig manipulierbare Größe, die auf die subjektiven Interessenlagen der Figuren bezogen bleibt. Die Pinter-Figuren folgen keiner objektiven Wirklichkeitsvorgabe, sondern konstruieren ihre eigenen Wirklichkeitsbilder, die sie einander aufdrängen, die, wenn sie sich durchsetzen, die Handlungen einzelner sowie die Handlung des ganzen Dramas bestimmen. *The Homecoming* endet damit, daß Teddy ohne seine Frau in die USA zurückkehrt und Ruth sich der übrigen Familie als Mätresse zur Verfügung hält. Für ihren Lebensunterhalt hat sie selbst Sorge zu tragen, indem sie sich als Prostituierte verdingen soll. Damit entspricht Ruth Max' anfänglicher Unterstellung, sie sei eine Hure. Die Dramenwirklichkeit folgt den subjektiven Wirklichkeitsbildern der Dramenfiguren, die Dramenhandlung den Handlungen einzelner. Die Schlußbildung von *The Homecoming* steht am Ausgang der aktiven und aggressiven Wirklichkeitsaneignung durch jene Figuren, deren Realitätskonstrukte sich durchsetzen konnten. Die sexuelle "Eroberung" einer Frau geht einher mit der Landnahme bestehender Wirklichkeiten durch die Schaffung neuer Fakten.

3. *That's the truth...isn't it?* Agonaler Fiktionalismus

In Pinters Dramen definiert sich das "Wirkliche" nicht nur über die subjektive Präsenz solipsistischer Wirklichkeitskonstrukte. Das subjektiv Präsentierte muß sich darüber hinaus in intersubjektiven Machtkämpfen bewähren und durchsetzen. Diese Machtkämpfe halten sich weder an objektive Wirklichkeitsvorgaben noch an das Postulat einer Diskursethik.²⁸ Sie folgen nicht der Richtigkeit oder Wahrheit von Argumenten, sondern der faktischen und taktischen Durchschlagkraft von Solipsismen in den Arenen agonaler Konfrontationen, so daß das Recht des Stärkeren darüber entscheidet, "was letzten Endes als `wirklich` zu gelten hat."²⁹ Dies weist Parallelen zu einem zentralen Gedanken in Jean-François Lyotards *La condition postmoderne* (1979) auf. Lyotard hat die Postmoderne als Verlust eines universalen Metadiskurses bestimmt, der die Menschheit bislang zusammenhielt und als übergeordnete Schlichtungsinstanz über die Richtigkeit und Legitimität

von Einzeldiskursen entscheiden konnte. Es fällt auf, daß Lyotard diesen Diskursebenen das Prädikat des Wahren abspricht und sie als “Fabeln”, “Erzählung”, beispielsweise “die Erzählung der Aufklärung”, als “große Erzählung” oder “Metaerzählung” bezeichnet.³⁰ Die Diskurse der Menschheit beschreiben also nicht die Welt, sondern erzählen die Welt, kurz: es handelt sich – auch wenn Lyotard diesen Begriff nicht gebraucht – um *Fiktionen*. Analog zu dem fiktiven Status, den er diesen Diskursen unterstellt, beschreibt Lyotard die sprachlichen Vermittlungs- und Kommunikationsmodi derselben als “Spiel” oder als “Sprachspiele”, die jedoch nicht fröhlicher Natur sind, sondern den Charakter eines kämpferischen Wettstreites haben: “denn sprechen ist kämpfen im Sinne des Spielens, und die Sprechakte sind auf einen allgemeinen Wettstreit bezogen” [23-24]. Die Anliegen der Sprachsubjekte sind demnach unvereinbar und unvermittelbar, genauso wie die ethischen und erkenntnispezifischen Geltungsansprüche sprachlicher Aussagen, die weder diskurs- noch konsensfähig sind. Stattdessen entscheidet die regelentbundene Pragmatik des unmittelbaren Sprachgebrauchs, nicht die Programmatik übergeordneter Sprach- und Diskursregeln, über die Durchsetzung von Geltungsansprüchen. Manfred Frank hat die sozialdarwinistischen Implikationen einer solchen Sprachphilosophie auf den Punkt gebracht:

Nicht die vorgebliche (deskriptive) Wahrheit oder (normative) Richtigkeit, sondern die faktische Mächtigkeit – durchaus in `physiologischen`, im lebensbewahrenden und generativ steigernden Sinne –, die *Kraft* eines Arguments bestimmt deren [sic] mögliche Annehmbarkeit, die dann Wahrheit oder Richtigkeit genannt wird.³¹

Lyotards These von der Welt als Ensemble erzählter Fabeln oder Fiktionen muß daher mit dem Adjektiv *agonal* präzisiert werden, d.h. die Diskurse der Menschen über die Welt sind nicht nur fiktiv, sondern kollidieren zudem in der Agonistik kämpferisch ausgetragener Sprachspiele.

Eine solche *Agonistik des Fiktiven* läßt sich auch bei Pinter ausmachen. Seine Dramen entbehren übergeordneter Verständnis- und Verständigungsinstanzen, auf deren Grundlage sich die Wahrhaftigkeit, Wahrheit oder Legitimität der Äußerungen und Aktionen seiner Figuren bewerten ließen. Stattdessen verlieren sie sich in abstrusen Behauptungen, willkürlichen Unterstellungen, fiktiven Konstrukten, kurz: in Fabeln über sich selbst oder andere, die sie einander erzählen und aufdrängen. Dabei sprechen sie – im besseren Fall – aneinander vorbei, hören einander nicht zu oder mißverstehen sich. Im schlimmeren Fall wenden sie Gewalt an. Die vitalistischen und sozialdarwinistischen Implikationen dieser Agonistik zeigen sich nicht nur in der Wahl der Mittel, derer sich die Pinter-Figuren dabei bedienen (und die nicht selten die Anwendung körperlicher Gewalt einschließen), sondern auch in der Zielrichtung dieser agonalen Konfrontationen, die immer wieder den Zugriff auf Lebensraum, Nahrung und Sexualität anvisieren.

Einen Zugang zur Verdeutlichung des Konzepts *agonalen Fiktionalismus* bietet Pinters Einakter *The*

Collection (1962), in dem vier Figuren agieren: Harry und Bill, die in einer Wohnung leben und allem Anschein nach in einer homosexuellen Beziehung zueinander stehen, und das Ehepaar Stella und James. Diese beiden – zunächst noch voneinander getrennten – Figurengruppen geraten durch James' Verdacht, Bill habe seine Frau bei einer Geschäftsreise verführt, in Kontakt. Der angeblich betrogene Ehemann ruft Harry um vier Uhr nachts an und verlangt von ihm, Bill ans Telefon zu holen: "Go and wake him up, there's a good boy."³² Am nächsten Tag setzt sich James mit noch massiveren Mitteln über die Privatsphäre anderer hinweg und verschafft sich gewaltsam – "*foot in door*" [116] – Einlaß in Harrys und Bills Wohnung. James dringt in die Wohnung ein, sichtet sie, steckt seine territorialen Ansprüche ab, indem er sich entkleidet und seinen Mantel auf den Sessel wirft [117]. James beläßt es nicht bei der Aneignung des Raumes. In einem zweiten Schritt wendet er sich der Zeit zu, nämlich Bills Vergangenheit, und unterstellt ihm, mit seiner Frau eine Affäre gehabt zu haben. Dieser Verdacht wird unvermittelt in den Raum gestellt, ohne die Maßgabe übergeordneter Informationsinstanzen, auf deren Grundlage sich der Wahrheitsgehalt von James' Unterstellung bewerten ließe. Bills angebliche Affäre mit Stella wird weder belegt noch plausibilisiert, sondern einfach behauptet. Dieser Behauptung stellt Bill die – gleichfalls nicht belegte – Gegenbehauptung entgegen:

BILL: I was nowhere near Leeds last week, old chap. Nowhere near your wife either, I'm quite sure of that. Apart from that, I...just don't do such things. [119]

Die Möglichkeit einer Verständigung über diese konfligierenden Behauptungen weicht dem Apriori subjektiver Gewißheitsüberzeugungen, die sich jeder diskursiven Vermittlung und Einigung entziehen. Statt ein klärendes Gespräch mit Bill zu suchen, verfährt James kraft seiner Gewißheit – durchaus im "physiologischen" Sinne, wie Frank im Hinblick auf Lyotards Sprachphilosophie bemerkt hat – und bekräftigt seine Behauptung mit körperlichen Mitteln: "*JAMES makes a sudden move forward. BILL starts back, and falls over a pouffe on to the floor*" [123]. Unter dem Druck körperlicher Gewaltanwendung läßt sich Bill die Bereitschaft abzwängen, die "Wahrheit" zu sagen: "I'll tell you...the truth" [123]. Diese "Wahrheit" gründet sich weder auf objektive noch intersubjektive Geltungskriterien, sondern folgt der Durchschlagskraft von James' Gewißheitsüberzeugungen. So bestätigt Bill – als der körperlich Unterlegene – James' Behauptung und gibt zu, mit seiner Frau verkehrt zu haben. In der darauffolgenden Szene unterhält sich James mit seiner Frau über ihren Seitensprung mit Bill. James' Behauptung, die zuvor willkürlich und haltlos in den Raum gestellt wurde, gewinnt plötzlich an Plausibilität, wenn Stellas Affäre nun als fest etabliertes Faktum in ihrem Eheleben – offensichtlich zum wiederholten Male – besprochen wird. Es stellt sich heraus, daß nicht James, sondern Stella, die James von ihrem Seitensprung erzählte, die Urheberin der ganzen Geschichte ist. James' Verdacht scheint von zwei Seiten abgesichert, einmal durch Stella als eigentliche Informationsquelle der Geschichte, zum anderen durch Bill, der James' Anschuldigung bestätigt hat: "He entirely confirmed your story" [131]. Diese ersten Konturen eines inter-

subjektiv geteilten Konsenses über die “Richtigkeit” von James’ Unterstellung schlagen jedoch wenig später in eine neue Runde widerstreitender Behauptungen um. Diesmal ist nicht mehr nur Stellas Seitensprung Gegenstand konfligierender Erklärungen. Das Problem der Wahrheit von Aussagen schlechthin gerät nun in den Mittelpunkt von Äußerungen, deren Wahrheitsgehalt ihrerseits fragwürdig ist. Das Problem der Verifikation von Mutmaßungen verschiebt sich damit von einer Objektebene, den widerstreitenden Behauptungen der Akteure über Bills Affäre mit Stella, zu einer Meta-Ebene, nämlich der Agonistik unvereinbarer und unwahrer Behauptungen über unvereinbare und unwahre Behauptungen. In diesem Sinne bestreiten die Beteiligten den Wahrheitsgehalt der Aussagen des jeweils anderen und unterstellen sich gegenseitig, die Urheber von Fiktionen zu sein. Stella beteuert gegenüber Harry, ihr Seitensprung sei der Phantasie ihres Mannes entsprungen: “my husband has suddenly dreamed up such a fantastic story, for no reason at all” [136]. Demgegenüber behauptet James in der darauffolgenden Szene, daß seine Frau die Urheberin der Geschichte sei: “She’d made the whole damn thing up” [142]. Erneut scheint eine intersubjektive Verständigung herbeigeführt, diesmal nicht über die “Wahrheit” von Stellas Seitensprung, sondern über dessen Fiktivität. Es zeichnet sich eine neue “Wahrheit” ab, nämlich die Unwahrheit aller Informationen und die Unwahrhaftigkeit aller Akteure, wobei diese Konsensbildung auf dem performativen Widerspruch aufbaut, die Unglaubwürdigkeit des jeweils anderen mittels Behauptungen zu konstatieren, die ihrerseits unglaubwürdig sind. Daher ist auch die “Wahrheit”, daß alles unwahr sei, nur von kurzer Dauer, wenn Bill plötzlich einwirft: “I’ll...tell you...the truth” [144] und eingesteht, daß James’ “fantastic story” doch der Wahrheit entspreche und er “tatsächlich” eine Affäre mit seiner Frau gehabt habe. Der Einakter endet mit James’ Frage: “That’s the truth...isn’t it?” [145], die unbeantwortet bleibt.

4. Ehe- und Liebesspiele: *The Lover*

Das Konzept *Agonistik des Fiktiven* erfaßt darüber hinaus eine weitere Facette in Pinters Dramenwerk: die Spielthematik.³³ Im Hinblick auf diese Thematik läßt sich das Bedeutungsreservoir des Begriffs Agonistik noch treffender zur Geltung bringen. Agonistik bezeichnet sämtliche Formen des Wettkampfwesens oder der Wettkampfkunde und damit auch alle wettbewerbsorientierten Spiele. Die Spielelemente der *Agonistik des Fiktiven* treten in *The Collection* offen zutage, wenn James den Widerstreit konfligierender Behauptungen in ein Spiel mit dem Messer überführt und dabei Bill an der Hand verletzt [140]. Der Zusammenhang zwischen Fiktions- und Spielthematik tritt besonders deutlich in *The Lover* (1963) zutage. Der Einakter oszilliert zwischen zwei Ebenen: der Wirklichkeit und einem fiktiven Rollenspiel. *The Lover* dramatisiert die Geschichte des Ehe-

paars Sarah und Richard, deren Alltagswirklichkeit im höchsten Maße habitualisiert und ritualisiert ist. Der einzige Gesprächsstoff, der ihr sinnentleertes Eheleben – paradoxerweise – noch zusammenhält, ist Sarahs Liebhaber, um den nahezu all ihre Gespräche kreisen und mit dem sie allem Anschein nach regelmäßig – während ihr Mann bei der Arbeit ist – verkehrt. Umgekehrt verbringt Richard seine Freizeit mit einer Mätresse, von der Sarah weiß und nach der sie mit distanzierter Neugierde fragt. Beide sprechen offen über ihre jeweiligen Seitensprünge, ohne dabei ein schlechtes Gewissen zu haben, Eifersuchtsgefühle zu empfinden oder dem jeweils anderen etwas vorzuwerfen. Pinter zeichnet hier eine, wenn auch ungewöhnliche, eindeutige und stabile Wirklichkeit, an der vier Personen teilhaben, wovon zwei auf der Bühne agieren, zwei absent sind, jedoch im Zentrum aller Gespräche stehen. Nachdem Richard das Haus verlassen hat, erwartet Sarah ungeduldig ihren Liebhaber, der in der Person von Richard auf die Bühne tritt. Es stellt sich heraus, daß Sarahs Liebhaber niemand anderes als Richard selbst ist und daß – umgekehrt – Sarah die Rolle von Richards Mätresse spielt. Beide bedienen sich bei diesem Rollenspiel der entsprechenden Kleider, “*She wears a very tight, low-cut black dress*”, “*He is wearing a suede jacket*”, und Requisiten, “*a bongo drum*”,³⁴ mit denen sie ihre Liebesspiele inszenieren. Es zeigt sich, daß die eingangs des Stücks etablierte Wirklichkeit Zeichen für eine tieferliegende Wirklichkeits- und Interaktionsebene ist. So erweisen sich Richards Fragen über den Zeitpunkt und den Ort von Sarahs nächstem Rendezvous mit dem Liebhaber – auf den ersten Blick ein Zeichen für eine entzweite Ehe – als unterschwelliger Austausch von chiffrierten Informationen über die Modalitäten ihrer nächsten spielerischen Inszenierung erotischer Vereinigung. Die anfänglich zur Vorstellung gebrachten vier Personen stellen sich als illusionäre und spielerische Doppelung der auf der Bühne präsenten Akteure heraus.

Sarahs und Richards Rollenspiel führt jedoch keine geglückte erotische Intimität herbei. Ihr Spiel hat vielmehr den Charakter der erotisierenden Verhinderung der Erotik, aber auch der Absentierung des sinnlich Gegenwärtigen und zugleich der Vergegenwärtigung des sinnlich Absenten. Die erotisierende Verhinderung der Erotik erweist sich in dem Umstand, daß die Liebesspiele zwischen Annäherungs- und Vermeidungsimpulsen oszillieren. So spielt Richard zunächst die Rolle des zudringlichen Verführers, dem sich Sarah in prüder Manier entzieht [164-165], die daraufhin die Rolle einer sinnlichen *femme fatale* annimmt, der sich Richard – nun in der Rolle eines verschüchterten Mannes – verweigert [166]. Die erotischen Impulse des einen Spielers werden durch die Verweigerungen des jeweils anderen blockiert. Diese gegenläufigen Annäherungs- und Vermeidungsbewegungen gehen einher mit einem zweiten Modus der erotisierenden Verhinderung erotischer Vereinigung, nämlich der Vertagung des Hier und Jetzt auf eine absente Wirklichkeit. Im Kontext ihrer Alltagswirklichkeit verschieben Sarah und Richard die Verwirklichung ihrer erotischen Bedürfnisse auf die Ankunft absenter Figuren, die ihr Eheleben so sehr dominieren, daß

sie das Hier und Jetzt nicht mehr in den Blick nehmen können. Spielen sie dagegen die Rolle des Liebhabers und der Mätresse, dann erwächst das, was sie damit überwinden möchten, nämlich ihre langweilige Ehe, zu einer omnipräsenten Wirklichkeit, die zu einem Vorwand dafür gerät, warum sie ihre Liebesspiele nicht vollziehen können. So erwehrt sich Richard der Annäherungsversuche Sarahs, indem er das Rollenspiel durchbricht und auf seinen Status als verheirateter Mann verweist:

MAX: Now look, I'm sorry. I'm married.

She takes his hand and puts it on her knee.

SARAH: You're so sweet, you mustn't worry.

MAX: (*snatching his hand away*) No, I really am. My wife's waiting for me. [166]

Das jeweils Absente erwächst damit zu einem allgegenwärtigen Vorwand für die Vertagung des jeweils Präsenten. Die fiktiven Liebhaber der Eheleute geraten zu einem Alibi für eine blockierte Ehe, die wiederum den Fluchtpunkt ihrer fiktiven und zugleich verhinderten Liebesspiele darstellt. - Daher ist das Spiel auch nur vordergründig eine sinnhafte Alternative zum Realen. Spiel und Wirklichkeit (zer-)stören sich gegenseitig, nicht weil sie wie Feuer und Wasser einander entgegenstehen, sondern weil beides nicht in sich selbst ruht und das eine nur in dem jeweils anderen aufgehen kann.

5. Schlußbetrachtung

Abschließend sei die Frage nach den ethischen Implikationen von Pinters erkenntnistheoretischen Haltungen angeschnitten. Es ist deutlich geworden, daß Pinters *positivistischer Solipsismus* die unerbittliche Macht des faktisch Bestehenden beinhaltet, das sich jeder objektiven, intersubjektiven und damit auch ethischen Kontrolle entzieht. Wenn man dies in eine politische Richtung weiterdenkt, dann läuft das auf den willkürlichen Umgang mit gesellschaftlichen Wahrheiten und Wirklichkeiten hinaus. George Orwell hat in *Nineteen Eighty-Four* den Begriff Solipsismus nicht ohne Grund in einen Zusammenhang mit totalitärer Herrschaftsausübung gesetzt.³⁵ Analoge Implikationen ergeben sich aus dem *Dezisionismus* der Pinter-Figuren, die aus dem Nichts Entscheidungen treffen, die willkürlich sind, keine Diskussionen zulassen, obgleich sie gravierende Folgen haben. Die politische Theorie hat den *Dezisionismus* als kompromittierte Lehre bezeichnet:

Kompromittiert ist diese Lehre, weil man in ihr die Rechtfertigung eines politischen Irrationalismus erkannt hat, der die Wahrheitsfähigkeit politischer Fragen leugnet und ihre Beantwortung als Sache von Machtentscheidungen auffaßt.³⁶

In eine ähnliche Richtung geht die agonale Fiktionalisierung der Welt. Nicht mehr die objektive Wirklichkeit oder die intersubjektive Verständigung über Wirklichkeitsbilder, sondern die Durchschlagskraft willkürlicher Realitätskonstrukte, das sozialdarwinistisch gedachte Recht des Stärkeren, beherrschen den zwischenmenschlichen Verkehr. Die politischen Implikationen von Pinters

erkenntnistheoretischen Haltungen sind deshalb erwähnenswert, weil Pinter – wie gezeigt – seinem Werk jede politische Relevanz abspricht.

Pinter hat die ethischen und politischen Implikationen seiner erkenntnistheoretischen Haltungen selbst zu spüren bekommen. Während der achtziger Jahre besuchte er zusammen mit Arthur Miller im Auftrag der *International PEN* die Türkei, um dort die Haftbedingungen von politischen Gefangenen zu untersuchen. Nachdem er die Zustände in den türkischen Gefängnissen kennengelernt hatte, befragte er einige türkischen Damen der Oberschicht, denen er auf einer Party begegnete, zur Folter und den Menschenrechtsverletzungen im türkischen Strafvollzug. Sie glaubten nicht an die Realität solcher Vorgänge und werteten Pinters Berichte als literarische Fiktion eines phantasiebegabten Schriftstellers: “Oh, you’re a man of such imagination.”³⁷ Daraufhin setzte er sich an seinen Schreibtisch und schrieb, “out of rage”,³⁸ *One for the Road* (1984), mit dem Ziel, die Öffentlichkeit auf die Menschenrechtsverletzungen in der Welt aufmerksam zu machen: “people should know what’s going on in the world, on all levels.”³⁹ Mit der literarischen Verarbeitung von politischer Verfolgung und Folter⁴⁰ bricht Pinter nicht nur mit den Themen seiner früheren Dramen, sondern setzt das Drama auch in Beziehung zu extraliterarischen Bedeutungs- und Wirklichkeitsbereichen. Damit rehabilitiert Pinter aber auch die Existenz *einer* objektiven Wirklichkeit, die unabhängig von unseren subjektiven Wirklichkeitsbildern Bestand hat:

What is real? There’s only one reality, you know. You can interpret reality in various ways. But there’s only one. And if that reality is thousands of people tortured to death at this very moment and hundreds of thousands of megatons of nuclear bombs standing there waiting to go off at this very moment, then that’s it and that’s that. It has to be faced.⁴¹

Veröffentlicht in *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 27 (1994/4): 257–270.

Anmerkungen:

1. Zu den Problemen der Deutungen und Bedeutungen von Pinters Dramen cf. Albert R. Braunmuller, “Harold Pinter: The Metamorphosis of Memory,” in: Hedwig Bock und Albert Wertheim, Hrsg., *Essays On Contemporary British Drama* (München: Hueber, 1984) 155-170; Guido Almansi und Simon Henderson, *Harold Pinter, Contemporary Writers* (London und New York: Methuen, 1983).
2. Harold Pinter, *Plays: Four*, Introduction (London und Boston: Faber, 1991) vi.
3. *The Birthday Party, Plays: One* (London und Boston: Faber, 1991) 7, 10, 15, 41, 63, 67, 71, 74.
4. *Ibid.*, 67.
5. *Tea Party, Plays: Three* (London und Boston: Faber, 1991) 107.
6. “Pinter Between the Lines,” *The Sunday Times* (4. März 1962) 25. Zitiert nach: Peter Münder, *Harold Pinter und die Problematik des Absurden Theaters*, Europäische Hochschulschriften (Frankfurt und Bern: Lang, 1976) 38.
7. *Ibid.*, 37.

8. *Plays: One*, Introduction: "Writing for the Theatre," *op. cit.*, xi.
9. *Ibid.*, xi.
10. *Ibid.*, x.
11. Zu Pinters politischen Einstellungen cf. Susan Hollis Merritt, "Pinter and Politics," in: Lois Gordon, Hrsg., *Harold Pinter: A Casebook* (New York und London: Garland, 1990) 129-160.
12. *Plays: One*, Introduction: "Writing for the Theatre," *op. cit.*, ix.
13. *Plays: Four*, Introduction, *op. cit.*, vii.
14. *Ibid.*, ix.
15. Guido Almansi, "Harold Pinter's Idiom of Lies," in: Christopher W.E. Bigsby, Hrsg., *Contemporary English Drama*, Stratford-Upon-Avon Studies 19 (London: Arnold, 1981) 79-92; 79.
16. Cf. Lourencino Bruno Puntel, *Wahrheitstheorien in der neueren Philosophie: Eine kritisch-systematische Darstellung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978; ²1983).
17. Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob* (Berlin: Reuther, 1911) 193.
18. Oscar Wilde, *De Profundis, Complete Works of Oscar Wilde*, Hrsg. G.F. Maine (London und Glasgow: Collins, 1966; rpt. 1991) 912.
19. "A Conversation (Pause) with Harold Pinter," *New York Times Magazine* (5. Dezember 1971) 126. Zitiert nach: Barbara Kreps, "Time and Harold Pinter's Possible Realities: Art as Life, and Vice Versa," *Modern Drama* 22 (1979): 47-60; 48.
20. Cf. Karl Popper, "Gegen die großen Worte," in: *Auf der Suche nach einer besseren Welt: Vorträge und Aufsätze aus dreißig Jahren* (München und Zürich: Piper, 1984) 106.
21. *Ibid.*, 105.
22. Michael Hinden, "To Verify a Proposition in *The Homecoming*," *Theatre Journal* 34 (1982): 27-39.
23. *The Homecoming, Plays: Three, op. cit.*, 60. Im folgenden nicht durch Fußnoten, sondern in eckigen Klammern zitiert.
24. Cf. Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual* (Ohio: Ohio UP, 1971); Wilfried Uhlmann, "Neurotische Konflikte und triebgesteuertes Sozialverhalten in den Stücken Harold Pinters," *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 5 (1972): 299-312; Lois Gordon, *Stratagems to Uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter* (Columbia/Missouri: Missouri UP, 1979).
25. Cf. Desmond Morris, *The Naked Ape* (London: Cape, 1967).
26. Zum Begriff Dezesionismus cf. Hermann Lübke, "Dezesionismus – eine kompromittierte politische Theorie," *Schweizer Monatshefte* 55 (1976): 949-960.
27. *The Homecoming, Plays: Three, op. cit.*, 49-50.
28. Cf. Jürgen Habermas, *Theorie und Praxis: Sozialphilosophische Studien* (Neuwied und Berlin: Luchterland, 1963; Frankfurt: STW, 1971; ³1982) 9-47; Karl-Otto Apel, *Transformation der Philosophie: Band 2: Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft* (Frankfurt: STW, 1976).
29. Ewald Mengel, *Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie*, Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik 11 (Frankfurt, Bern, Las Vegas: Lang, 1978) 46.
30. Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris: Minuit, 1979). Bezuggenommen wird auf die deutsche Ausgabe: *Das Postmoderne Wissen: Ein Bericht*, (Bremen: Impuls, 1982) 7.
31. Manfred Frank, *Die Grenzen der Verständigung: Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas* (Frankfurt: Suhrkamp, 1988) 16.
32. *The Collection, Plays: Two* (London und Boston: Faber, 1991) 109. Im folgenden nicht durch Fußnoten, sondern in eckigen Klammern zitiert.
33. Cf. Eric Berne, *Games People Play* (New York: Grove, 1964); G. Almansi und S. Henderson, *Harold Pinter*; Lorraine Hall Burghardt, "Game Playing in *Three* by Pinter," *Modern Drama* 17 (1974): 377-388; Hans-Wilhelm Schwarze, "Orientierungslosigkeit und Betroffensein: Spielelemente in Harold Pinters *The Birthday Party*," *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 7 (1974): 98-114.
34. *The Lover, Plays: Two*, 162-163. Im folgenden nicht durch Fußnoten, sondern in eckigen Klammern zitiert.
35. George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (London: Secker & Warburg, 1949; Harmondsworth: Penguin, 1954; ³³1979)

214.

36. H. Lübke, *op. cit.*, 283.

37. Harold Pinter in einem Interview mit Nicholas Hern (1985), in: Harold Pinter, *One for the Road* (London: Methuen, 1985) 14.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

40. Cf. auch Pinters *Mountain Language* (1988), in dem die Verfolgung ethnischer Minderheiten thematisiert wird.

41. Interview mit N. Hern, *op. cit.*, 21.