

SEBASTIAN SCHULZE

Gespenstische Zeugen. Zu Harold Pinters *Ashes to Ashes*

Videographierte Zeugnisse von Überlebenden genozidaler Ereignisse, die mittlerweile zu tausenden in historischen Archiven weltweit geführt werden, haben unter anderem die Funktion, die individuellen Erfahrungen der Zeugen in ihrer je singulären Form für die Nachwelt zu bewahren. Die konkreten, oftmals sehr detailreich geschilderten Geschehnisse ergänzen und erweitern nicht nur das faktische Wissen über die Geschichte, sondern geben auch Auskunft darüber, wie sich die Zeugen durch die traumatischen Ereignisse verändert haben und wie es ihnen gelingt, nach der Katastrophe zu leben.

Das *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* hat seit seiner Gründung 1979 den Aufbau von Videoarchiven mit Zeugenaussagen von Überlebenden von Genoziden stark beeinflusst. Es befinden sich etwa 4400 videographierte Interviews darin. Lawrence L. Langer hat als einer der ersten Autoren mit *Holocaust Testimonies* eine wissenschaftliche Studie über die Zeugnisse des *Fortunoff Video Archives* vorgelegt. Darin finden sich Exzerpte und Zusammenfassungen von diversen Interviews, die so zu einem größeren Publikum gelangten. Ein prominenter Leser dieser Studie war Harold Pinter, der in seinem 1996 geschriebenen Theaterstück *Ashes to Ashes* Teile einer verschriftlichen Zeugenaussage aus Langers Publikation zitiert. Es handelt sich bei dieser Zeugenaussage um das Interview mit Jacob und Bessie K., dem sich in diesem Band Dori Laub und besonders Johanna Bodenstab aus psychoanalytischer Perspektive gewidmet haben. Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht nicht das Konkrete und Singuläre der videographierten Aussage, nicht die individuelle Mimik und Gestik, sondern die Resonanz, die das archivierte Zeugnis bei seinen Rezipienten auslöst. In einem ersten Schritt werden die zentralen Begriffe kritisch rekonstruiert, die Langer mithilfe der spezifischen Äußerungen Bessie K.s entwickelt. Hervorzuheben ist, dass der Literaturwissenschaftler aus Boston darin eine Bedeutung erkennt, die über die individuelle Lebensgeschichte hinaus auf eine allgemeine Bewandnis der psychologischen Situation von Überlebenden nach der Katastrophe weist. Das Zeugnis erhält einen symbolischen Wert. Die These hinsichtlich Harold Pinters Theaterstück lautet dann, dass eben diese symbolische Verallgemeinerung Langers den Rahmen bietet, in den Pinter seine Collage der Zeugniszitate einbettet. In einer textnahen Interpretation soll kritisch nachvollzogen werden, wie die

Worte Bessie K.s Eingang finden in ein kulturelles und kollektives Gedächtnis über den Holocaust, wobei die Aussagen zugleich ihrem konkreten historischen Kontext entzogen werden und symbolisch für die allgemeine Problematik eintreten, in einer humanistischen Kultur zu leben, die eine zutiefst unmenschliche Geschichte in sich trägt.

Lawrence L. Langers Interpretation des Zeugnisses von Bessie K.

In der Auswahl bestimmter Zeugnisse – sei es für den Gebrauch im Unterricht, für psychologische Studien oder literarische Arbeiten – zeigt sich, dass dem Zeugnis eines oder einer Überlebenden trotz oder auch gerade wegen seiner individuellen und singulären Bedeutung ein exemplarischer Wert zugesprochen werden kann. Die Aussagen stehen dann sowohl für das, was im Zeugnis berichtet wird, als Bericht über ein individuelles Erleben und als Schicksal einer einzelnen Person, und zugleich auch stellvertretend für ein Geschehen, das hunderten und tausenden Menschen auf ähnliche Weise geschah, die nicht mehr darüber reden können. Die Zeugnisse sind als Ausdruck einer persönlichen Erfahrung zugleich metonymisch verwoben mit einem kulturellen kollektiven Gedächtnis.

Lawrence L. Langers Anliegen war es, mit seinem preisgekrönten Buch *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*¹ aufzuzeigen, wie die Video-Interviews des *Fortunoff Archives* historische Studien zum Holocaust ergänzen und erweitern können, indem sie den Zuschauer und Zuhörer, den Augen- und Ohrenzeugen mit den Wunden konfrontieren, die den Zeugen durch die grausame Behandlung zugefügt wurden und die auch mehrere Jahrzehnte danach nicht verheilen. Im Vergleich mit den geschriebenen Zeugnissen eines Primo Levi zeigten die Interviews eine weniger organisierte Struktur, aber eine umso eindringlichere Kraft, die einer ungeschützten Wahrheit. Im Gang seiner Interpretation zitiert Langer transkribierte Teile der Interviews und macht so einer Leserschaft zugänglich, was lange Zeit nur in der Bibliothek der *Yale Library* in New Haven unter nicht unerheblichen Aufwand gesichtet werden konnte.

Langers Interpretationen können zugleich als der Versuch gelesen werden, den Interviews eine Funktion innerhalb des historischen und kulturellen Holocaust-Diskurses zu verleihen. Schon die Kapitelüberschriften des Bandes verdeutlichen, dass es Langer neben den historischen Fakten besonders um den individuellen Erfahrungsraum geht, in den der

1 Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven 1993 [1991].

tertiäre Zeuge des Interviews Einfluss erhält.² Langer betont, dass mündliche Zeugenaussagen nicht der Verantwortung des Historikers unterworfen seien, eine breite faktengestützte Sicht auf die Gesamtheit der Ereignisse zu geben oder eine metahistorische Erzählung zu liefern, die den Leser im Raum der vergangenen Ereignisse orientiert. Mündliche Zeugenaussagen bringen eher ein verlorenes Stück der Vergangenheit hervor, evozieren es eher als es wiederherzustellen.

»Oral testimony by surviving victims forgoes the responsibility of history to achieve a broader view, as it forfeits the novelist's need to forge, if not a metahistorical myth, then at least an imaginative frame to help the readers chart their way through remote terrain. It etches a lost piece of the past that may be evoked but not restored.«³

In dem Kapitel in *Holocaust Memories*, in dem sich Langer mit dem Interview von Bessie K. beschäftigt, geht es besonders um die Art »Doppelleben«, unter dem die Zeugen oftmals leiden. Die katastrophale Lagererfahrung hat das Selbst der Person verdoppelt oder gespalten. Ein tiefer Riss zerteilt die Zeit vor und die Zeit nach dem Lager. Die Erinnerungen der traumatisierten Zeugen verknüpfen Vergangenheit und Gegenwart nicht miteinander zu einer chronologischen Reihe, sondern brechen plötzlich ein und zerteilen das Selbst.⁴ Dieses Moment hebt Langer anhand Bessie K.s Aussagen besonders hervor. In *Admitting the Holocaust* zitiert Langer die Aussage Bessie K.s, auf die er sich in *Holocaust Memories* bezieht, ausführlich. Sie deckt sich weitestgehend mit der Vignette, die Johanna Bodenstab bereits zitiert hat und stellt zugleich den Text dar, den Harold Pinter sehr wahrscheinlich für seine literarische Bearbeitung genutzt hat.

»I had a baby boy. They took us to the busses, they brought us to a big airfield. And nearby were the trains. And ... I look back: I think that for a while I was in a daze. I didn't know what was happening, actually. I saw they taking away the men separate, the children separate, and the women separate. So I had the baby and took the coats, what I had, the bundles, and I wrapped [it] around the baby. And I put it on my left side, because I saw the Germans were saying left or right. And I went through with the baby. But the baby was short of breath, started to choke and it started to cry. So the German called me back. He says: ›What do you have there?‹ in German. Now: I didn't know what to do because everything was so fast and everything happened so suddenly. I wasn't prepared for it.

2 Die Überschriften lauten: *Deep Memory: The Buried Self, Anguished Memory: The Divided Self, Humiliated Memory: The Besieged Self, Tainted Memory: The Impromptu Self, Unheroic Memory: The Diminished Self.*

3 Langer, *Holocaust Testimonies*, S. 52.

4 Ebd., S. 48 f.

To look back, the experience was – I think I was numb or something happened to me. I don't know. But it wasn't – I wasn't there even. And he stretched out his arms. I should hand him over the bundle. And I hand him over the bundle. And this was the last time I had the bundle.

But as I look back I don't think that I had anybody with me. I was alone within myself. And since that time, I think, all my life I have been alone. [Meanwhile, the camera pans to the other side of the couch on which she is sitting to settle on her present husband, Jack, whose face is a mask of grief and despair.] Even when I met Jack, I didn't tell Jack my past. Jack just find out recently. For me, I was dead. I died and I didn't want to hear nothing, I didn't want to know nothing, and I didn't want to talk about it, and I didn't want to admit to myself that this happened to me.

[...]

And when she [the doctor] saw me, she was so happy to see me and right away she said: ›Where is the baby? What happened to the baby?‹ And right there I said: ›What baby?‹ I said to the doctor: ›What baby? I didn't have a baby.‹ That's what it did to me.«⁵

Johanna Bodenstab interpretiert aus psychoanalytischer Perspektive die paradoxen Sätze, mit denen Bessie K. die Erzählung über den Verlust ihres Kinds beschließt, als Relativierung der Ich-Instanz. Die Selbstaussagen »I wasn't there even« und »I think to me I was dead« vermitteln zwei sich ausschließende Zustände – zugleich lebendig und tot zu sein, zugleich an- und abwesend zu sein. Das rhetorische Mittel der paradoxen Formulierung helfe Bessie K., so Bodenstab, »den traumatisch bedingten Verlust der Ich-Perspektive an die Subjektivität des autobiographischen Erzählens«⁶ zu binden. Zugleich zeugen diese Sätze von dem Verlust des Selbstbezugs, der sich in dem Moment einstellte, als Bessie K. in der als ausweglos empfundenen Situation widerstandslos ihr Kind aushändigt. Nicht in die Situation eingreifen zu können, tatenlos zusehen zu müssen, lässt die integrierte Ich-Perspektive zerfallen. Die Schwierigkeiten der Interviewten, die damaligen Ereignisse und insbesondere ihr damaliges eigenes Handeln sich selbst und dem Interviewer als ein sinnvolles Geschehen zu berichten, zeugen von der »emotionale[n] Abgestorbenheit der Verlorenheit, in die die Überlebende bei der Selektion geriet«.⁷ Es ist schwer für den Zuhörer oder auch Leser, mit diesen Aussagen konfrontiert zu werden, denn neben der Erzählung der faktischen Ereignisse zeugen sie auch für die Kontinuität des erlittenen Bruchs und Verlusts in der Gegenwart der Interviewten. Es ist beinahe so, als spräche

5 Lawrence L. Langer, *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, New Haven/London 1996, S. 143 f.

6 Bodenstab, in diesem Band, S. 134–149.

7 Ebd.

eine Tote, eine Frau, die seit der und durch die Shoah ums Leben gekommen ist ohne zu sterben, als wäre sie ein Gespenst, zugleich lebendig und tot, an- und doch abwesend.

Die poetische Bearbeitung des Interviews durch Pinter stützt sich nicht nur auf den Text des Zeugnisses, sondern nutzt auch Langers Reflexionen darauf als eine Art Interpretationsrahmen. Um diesen Prozess der Umarbeitung möglichst genau zu beschreiben, werden nachfolgend die vier zentralen Aspekte der Interpretation Langers zusammengefasst.

Erstens betont Langer in seinem Kommentar die besondere Zeitlichkeit der Erinnerung, die durch die traumatischen Ereignisse verursacht wurde. Die Zeugin »is left with an intricately interlocking series of memory moments that simply refute pattern or chronology. They create a break in the chain of her life that telling cannot mend.«⁸ In einem späteren Text elaboriert Langer diese Problematik mit den Begriffen »chronological time« und »durational time«. Der Verlust des Babys ist in Langers Terminologie ein »unforgettable durational moment«.⁹ Das Zeugnis »may sound chronological to an auditor or audience, but the narrator who is a mental witness rather than a temporal one is ›out of time‹ as he or she tells the story.«¹⁰ Durch die Erinnerung an die Lagererfahrungen gerät die Zeit für die Zeugin aus den Fugen oder anders gesagt: das Zeugnis des Vergangenen fällt aus der Zeit, weil es keinem Punkt auf einem Zeitstrahl zugeordnet werden kann, sondern sich über die gesamte Zeit erstreckt. Das traumatische Ereignis dauert an und den Opfern gelingt es nicht, sich von der Erinnerung daran zu befreien.¹¹

Die Erinnerungen, die aus einer chronologischen eine dauernde Zeit machen, sind in das Gedächtnis »eingeztzt«. Sie lassen sich nicht löschen oder in ihrer Wirkung beschwichtigen. »Bessie K. recalls, in a numb and almost trancelike voice. She can not remember details of the subsequent train ride, though the consequences of that awful moment are etched on her memory.«¹² Einzelne Bilder und kurze narrative Sequenzen brechen plötzlich hervor und bedrohen anhaltend die Integrität der Person. »Memory cannot be silenced; it might as well be heard, in an attempt to understand why it must express itself with such disjointed dismay.«¹³ Über die vergangenen Ereignisse zu schweigen ist keine Option, denn die un-

8 Langer, *Holocaust Testimonies*, S. 50 (Kursivierung im Original).

9 Lawrence L. Langer, *Preempting the Holocaust*, New Haven/London 1998, S. 70.

10 Langer, *Preempting the Holocaust*, S. 69.

11 » – for the witness time is durational as well as chronological and that durational time is experienced continuously, not sequentially as a memory from which one can be liberated.« Langer, ebd., S. 69.

12 Langer, *Holocaust Testimonies*, S. 49.

13 Ebd., S. 50.

zusammenhängenden Erinnerungen überfallen das Subjekt und lösen eine tiefe Bestürzung aus. Unter diesem psychischen Druck müssen die Erinnerung artikuliert werden.

»Bessie K.'s train journey is an emblem of the hermetic ordeal that the Holocaust became for its surviving victims.«¹⁴ Langer vollzieht hier selbst einen poetischen Akt, indem er die singuläre Erfahrung, von der Bessie K. zeugt, zu einem Emblem erklärt, das über die konkrete Erfahrung hinaus für mehr einsteht. Die psychische Macht, mit der der Holocaust auf seine Opfer gewirkt hat, löscht die ontologischen Gegensätze, die ein Leben in der Normalität ermöglichen. »The Holocaust has collapsed conventional distinctions between living and dying as separate – indeed antithetical – states of being. We will never begin to understand the legacy of atrocity in the modern era until we realize what this means.«¹⁵ Langer leitet eine allgemeine Infragestellung des zivilisierten Seins oder des Menschlichen aus den Zeugenaussagen ab, indem er über die Dichotomie von human und inhuman reflektiert. Die menschliche Natur, so Langer, könne angesichts solcher Zeugnisse nicht mehr in einem einfachen Gegensatz zum Inhumanen gesetzt werden, als wäre das eine die Norm und das andere eine korrigierbare Abweichung. Vielmehr müsse die inhumane Grausamkeit als Teil der menschlichen Konstitution begriffen werden.¹⁶

Ein letzter Aspekt des Zeugnisses, der von Langer besonders unterstrichen wird, betrifft die »separation between agency and event, between the loss of the baby and assigning responsibility for that loss, [...] [as] a source of lasting confusion (>by my own doing, or it was done, or how<).«¹⁷ Johanna Bodenstab hat sehr lebendig ihre eigene Reaktion auf eben dieses Verhalten Bessie K.s gegenüber ihrem Kind geschildert. Die Vorstellung einer sorgenden Mutter, die lieber ihr Leben geben würde, als das ihres Kindes zu gefährden, ist tief in unserem Bild von Mutterschaft verwurzelt. Ihr Kind nicht geschützt zu haben (was sie sicher gar nicht gekonnt hat), führt zu einer tiefen Wunde im Selbstbild Bessie K.s. Agent dieser »inhumanen« Handlung zu sein und sich zugleich nicht mehr als Handelnde zu erleben, führt zu einem Gefühl der Schuld, das nicht tragbar ist und nur in paradoxen Sätzen beschrieben werden kann. Die Leugnung der Existenz des Kindes gegenüber der Ärztin in Stutthof zeigt, dass die Annahme dieser Schuld die Integrität der jungen Mutter zerstören würde.

Diese vier Aspekte: die andauernde Erinnerung (1), der bestürzenden Charakter der Erinnerungen und der Druck zur (unzusammenhängenden)

14 Ebd., S. 49.

15 Langer, *Preempting the Holocaust*, S. 72.

16 Vgl. Langer, *Preempting the Holocaust*, S. 72.

17 Langer, *Holocaust Testimonies*, S. 49.

Artikulation (2), die symbolische, emblematische Kraft des Narrativs, die Dichotomie zwischen lebendig und tot, zwischen Mensch und Unmensch einzureißen (3) und die Trennung von Agent und Handlung im traumatischen Ereignis (4), sind die zentralen Elemente, die Harold Pinter in seiner poetischen Verarbeitung des Zeugnisses nutzt.¹⁸

Ashes to Ashes

Harold Pinters Theaterstück *Ashes to Ashes* kann als eine problematische Konstellation von traumatischer Erfahrung, literarischem Zitat und kulturellem Gedächtnis gelesen werden. Das Anfang 1996 geschriebene und im September des gleichen Jahres in London uraufgeführte kurze Stück ist wesentlich ein Dialog zwischen den beiden Hauptfiguren Rebecca (gespielt von Lindsay Duncan) und Devlin (gespielt von Stephen Rea). Von den Figuren heißt es, dass sie beide in ihren 40ern sind. Die Zeit der Handlung gibt Pinter kurz und knapp an: »Now«. Diese Zeitangabe ist mehrdeutig. Denn dieses »Jetzt« bezeichnet eine gespenstische Referenzlosigkeit der Zeit. Das Stück spielt immer Jetzt, »Jetzt« meint nicht das Erscheinungsjahr 1996, sondern den Moment der Performance. Ort der Handlung ist »a house in the country«, ein Raum mit einem großen Fenster und einem Garten dahinter. Im Raum stehen nur zwei Sessel und zwei Lampen. Während des Stücks wird der Raum dunkler und das Licht der Lampen intensiver. Am Ende des Stücks sind die Lampen sehr hell geworden, ohne jedoch den Raum wirklich auszuleuchten. Die Handlung spielt in einem Zwielicht, zwischen Hell und Dunkel, und diese Schwellsituation charakterisiert metaphorisch das gesamte Stück. Die dunkle Vergangenheit und das Licht der Zukunft mischen sich nicht zu einer gleichmäßig beleuchteten Gegenwart, sondern markieren im Jetzt der Handlung eine Schwelle, auf der sich die Figuren bewegen.

Der Titel *Ashes to Ashes* zitiert eine liturgische Formel, die bei Begräbnissen gesprochen wird und zum Ausdruck bringen soll, dass mit dem Tod alles Irdische dahin zurückkehrt, woher es gekommen ist. Konnotationen des Todes, des Begräbnisses und damit Fragen nach der Vergangenheit und des Umgangs mit ihr in der Gegenwart werden aufgerufen, ohne im Verlauf des Stückes in einen konkreten Plot zu münden. Die Formel »Asche zu Asche, Staub zu Staub« suggeriert auch die Vorstellung eines Begräbnisses als dem endgültigen Ereignis, das die Toten

¹⁸ Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Charles Grimes. Vgl. Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*, Madison/Teaneck 2005, S. 237f. Fußnote 11. Über Grimes hinausgehend differenziere ich die Elemente, die in Pinters Verarbeitung Eingang gefunden haben.

von den Lebenden trennt. Es ist genau diese Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen dem eigenen und dem fremden, die in Pinters Stück thematisch wird. Die Zuschauer bemerken erst spät, dass es im Dialog zwischen den beiden bürgerlichen, intellektuellen Figuren in diesem englischen Landhaus auch und besonders um das Bewusstsein jener Grenze zum Tod und zum Töten geht, die von der europäischen und besonders der deutschen Kultur im 20. Jahrhundert auf grauenhafte Weise überschritten wurde. Es ist die Frage, wie man mit einem solchen Wissen fertig werden soll, ob man es eigentlich kann oder darf.

»Ashes to ashes reveals the Holocaust to be at the root of Pinter's contemplations of politics and power. [...] Though this play brings the characteristic twentieth-century fact of genocide to the dramatic force, it nevertheless and paradoxically presents this reality indirectly, through allusion and as the traces of unreliable personal memory rather than through direct reference or representation. Past and present, there and here, self and other merge inextricably, as political violence is located within the space of private life.«¹⁹

Lawrence Langer stellt die Frage, wie die Literatur mit dem Thema Holocaust umgehen solle. »Holocaust literature is a major goad urging us to reimagine atrocity and to rewrite the text of suffering in contemporary terms.«²⁰ Der Leser von Holocaust-Literatur werde gezwungen, die Gräuelt der Vergangenheit wieder zu imaginieren und den »Text des Leidens« in aktuellen Begriffen neu zu schreiben. In Langers Auseinandersetzung mit den Video-Interviews des *Fortunoff Archives* werden die Aussagen der Interviewten zu einer Holocaust-Literatur, die genau diese Anforderung an den Leser stellt. Das betrifft einerseits Langers Interpretationen, aber auch die Leser seines Buches, die darin zum ersten Mal mit den Interviews und mit der schwierigen Aufgabe der Reimagination schrecklicher Leiden konfrontiert werden. Shoshana Felman hat dieser Funktion der Zeugnisse, im nachträglichen Zeugen, zu dem der Leser historisch wird, die imaginative Bereitschaft zu wecken, eine Geschichte, die anderen passiert ist, im eigenen Körper wahrzunehmen, eine lebendige Diskussion gewidmet, in der das Problem einer Traumatisierung des Rezipienten eine wichtige Rolle spielt.²¹ Spätestens seit Lessings Dramaturgie bildet die Lehre des Mitleids für das Schicksal anderer ein zentrales Moment der bürgerlichen Ästhetik. Aber ein Übermaß an Anteilnahme als die Unfähigkeit zur Distanz gefährdet nicht nur die psychische Balance des Rezipienten, sondern kann auch den Zeugnissen

19 Grimes, *Harold Pinter's Politics*, S. 195.

20 Langer, *Preempting the Holocaust*, S. 60.

21 Shoshana Felman/Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York/London 1992, S. 1–56.

nicht gerecht werden.²² Die Nähe zum Leid der Anderen und zum Leid der Vergangenheit wird für die Figur Rebecca zu einem Problem, das ihre Integrität radikal in Frage stellt.

Pinters Text beginnt damit, dass Rebecca eine Szene schildert, in der ihr ein Mann – ihr Geliebter – die Kehle zudrückt und sie zwingt seine Faust zu küssen.²³ Diese Szene ist Rebecca niemals geschehen. Davon weiß der Zuschauer jedoch so wenig wie ihr Gesprächspartner Devlin, ihr gegenwärtiger Partner. Zu diesem Zeitpunkt des Stückes halten sowohl Devlin als auch die Zuschauer die geschilderten Ereignisse für reale Erinnerungen Rebeccas. Die geschilderte Szene funktioniert wie eine Initiation, mit ihr betritt man eine geisterhafte Welt, in der Akte der Gewalt verschiedenster Form plötzlich auftauchen, ohne jedoch ihren Status und ihre genaue räumliche wie zeitliche Referenz zu klären. Da Rebecca suggeriert, dass die kurzen Pathosnarrative Teile ihrer Vergangenheit sind, hat Devlin ein starkes Interesse daran, die genaueren Umstände dieser Ereignisse kennenzulernen. Devlin stellt daher zumeist Fragen, Rebecca antwortet. Oftmals sind ihre Antworten jedoch sehr unpräzise, ausweichend oder sie antwortet nur mit einem Schweigen. Tatsächlich gibt es in dem nur 40 Seiten langen Stück beinahe 70 mal die Regieanweisung »Pause« oder »Silence«. Ausgehend von bruchstückhaften Erinnerungen befragt Devlin Rebecca zu ihrem Verhältnis zu diesem Mann. Devlin will wissen, wie er aussah, welchen Beruf er hatte, ob sie ihn liebte, und wann das alles geschehen ist. Angedeutet wird Devlin's Stellung als Dozent oder Professor, als ein Mann der Wissenschaft und Aufklärung. Er stellt Rebecca Fragen auf eine Weise, die an ein Verhör oder auch ein Video-Interview erinnern. In einer Mischung aus Zudringlichkeit und dem Bedürfnis nach rationaler Aufklärung, repräsentiert Devlin eine bestimmte Form der Wissenserhebung und -verarbeitung, die im starken Kontrast zur emphatischen und enigmatischen Art Rebeccas steht. Es sagt: »You understand why I'm asking you these questions. Don't you? Put yourself in my place. I'm compelled to ask you questions. There are so many things I don't know. I know nothing ... about any of this.

- 22 Adorno reflektiert auf die Beobachterrolle des Intellektuellen innerhalb der Gesellschaft. Eine gewisse Kälte zeichnet diese Rolle aus. Einerseits scheint diese typisch bürgerliche Kälte genealogisch Anteil an der Fühllosigkeit der Nazis zu haben, andererseits aber ist die Kälte, die Adorno meint, nicht gleichzusetzen mit Mitleidlosigkeit. Sie bringt auch einen kritischen Abstand zum Mitleid ein, das immer der Gefahr ausgesetzt ist, manipuliert zu werden. Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1975, S. 356f.
- 23 Die ersten Sätze Rebeccas lauten so: »Well ... for example ... he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head towards him. His fist ... grazed my mouth. And he'd say, kiss my fist.« in: Harold Pinter, »Ashes to Ashes«, in: ders., *Plays* 4, London 1993, S. 389–434, hier S. 395.

Nothing. I'm in the dark. I need light. Or do you think my questions are illegitimate?«²⁴ Die Metaphorik des Lichts wird hier explizit an das Wissen geknüpft, das Devlin zu erhalten wünscht (vgl. das englische Wort »enlightment«). Devlin vertritt dabei auch den Anspruch der Zuschauer, die wissen wollen, was es mit den Geschichten Rebeccas auf sich hat.

Aber nicht nur Devlin stellt Fragen – wie in einem Verhör. Rebecca bittet Devlin immer wieder, seine Fragen zu präzisieren, besonders ihr zu erklären, worauf sich die verwendeten Pronomen beziehen: Bezieht sich die Frage auf die Situation jetzt oder die von damals, meinst du ihn oder meinst du dich selbst, etc. Dieses kommunikative Verwirrspiel, dass die temporalen und personalen Ebenen miteinander vermischt, wird begleitet von abschweifenden Reflexionen. Beispielsweise reden sie darüber, ob ein Stift unschuldig sein kann oder nicht, abhängig davon, ob man mit ihm eine Wäscheliste ausfüllt oder ein Todesurteil unterschreibt, sie reden auch darüber, ob Gott existiert, und wenn nicht, was das für den englischen Fußball bedeuten würde. Zusammengehalten wird dieses lose Gewebe aus Abschweifungen und Anspielungen einerseits von der anfänglichen Frage nach der Vergangenheit Rebeccas, ihrem Verhältnis zu diesem gewalttätigen Mann und andererseits von einer Wiederholung bestimmter Formulierungen und Worte, die in verschiedenen, aber eng verflochtenen Kontexten geäußert werden.

Pinter inszeniert eine Spannung zwischen realen und visionären Ereignissen, wobei er sich der modernen und postmodern Verfahren der Collage und Zitation bedient. In Szene gesetzt wird die Berührung zweier Welten. Einerseits ist Rebecca eine fiktionale Figur, Bestandteil einer fiktionalen Welt, andererseits aber sind die Ereignisse, die sie zumindest eine Zeit lang als selbst erlebt ausgibt, reale Ereignisse, d. h., sie geschehen in der Welt, in der auch die Zuschauer leben. Rebecca ist eine Figur, in der die Grenze zwischen real und fiktional, zwischen persönlich und kollektiv, zwischen vergangen und gegenwärtig verschwimmt. Auf der psychologischen Ebene wirkt sich die Auflösung der Distinktion zwischen den Gegensätzen als krankhaft anmutende Abweichung von der Normalität aus. Rebecca nimmt kaum noch Anteil an der normalen (westeuropäischen) Welt, die mit Besuchen im Kino, Kindergeburtstagen und Eheproblemen für ihre Freunde und Familie den Referenzrahmen bildet, in dem sich die persönliche Identität entfaltet, auslebt oder »sich selbst verwirklicht«. Aber eine Selbstverwirklichung des Individuums, die unter den politischen Bedingungen einer liberalen demokratischen Ordnung ganz normal ist, ist für Rebecca zum Problem geworden. Sie berichtet Devlin, dass sie aus dem Fenster ihres Hauses Menschen gesehen hat, die ins Meer gingen, von einem alten Mann und einem Jungen, die mit Koffern auf vereisten Straßen laufen. Ebenso wie die Geschichte

24 Ebd., S. 399.

von ihrem gewalttätigen Liebhaber, der Müttern die Babys wegnimmt. Ist diese Geschichte nicht wahr, dass heißt, Rebecca hat sie nicht erlebt, so ist sie dennoch irgendwo geschehen, zwar nicht in dieser Landschaft, nicht in der Stadt, in der Rebecca und Devlin ihr Leben verbringen, aber anderen Menschen in dieser Welt (in Europa), eben in jener Welt, in der das Paar nun versucht, ein normales Leben zu führen. Rebecca wird von diesen Geschichten über die Leiden unzähliger Menschen im 20. Jahrhundert heimgesucht wie von Geistern. Harold Pinter hat sich in einem Interview zur Anlage der Figur Rebecca wie folgt geäußert:

»From my point of view the woman is simply haunted by the world that she's been born into, by all the atrocities that have happened. In fact, they have seem to become part of her own experience, although in my view she hasn't actually experienced them herself. That's the hole point of the play. [...] I have myself been haunted by these images for many years, and I'm sure I'm not alone in that. I was brought up in the Second World War.«²⁵

Der Umstand, dass Rebecca diese Erfahrungen nie selbst gemacht hat, ist auch der Figur selbst klar. In der Mitte des Stücks fragt Devlin Rebecca: »What authority do you think you yourself posses which would give you the right to discuss such an atrocity?« und Rebecca antwortet: »I have no such authority. Nothing has ever happened to me. Nothing has ever happened to any of my friends. I have never suffered. Nor have my friends.«²⁶ Devlin reagiert mit einem einfachen »Good« auf dieses Geständnis, offensichtlich erleichtert, dass Rebecca weder eine ihm unbekannte Vergangenheit voller grausamer Erfahrungen hat, noch etwas für wahr hält, was sie sich nur einredet. Weder traumatisiert noch verrückt wird Rebecca von den Bildern einer grausamen Vergangenheit heimgesucht und figuriert damit einen psychischen Zustand, der Harold Pinter zufolge nicht untypisch sei für die Generation, die im Schatten des Holocaust aufgewachsen ist. Pinter koppelt Rebeccas Psyche, die Heimsuchung von fremden Erfahrungen, an ein Bewusstsein für den Umstand der zivilisatorischen Errungenschaften der westlichen Kultur bei ihrer gleichzeitigen Fähigkeit zu grausamsten Handlungen gegen ganze Völker. »I'm not simply talking about the Nazis; I'm talking about us and our conception of our past and our history, and what it does to us in the present.«²⁷ Es geht also nicht nur darum, den Holocaust (erneut) als abgründige Abweichung von der zivilisatorischen Norm auszustellen, sondern die Fähigkeit und Problematik, sich wirklich – auch emotional – gegen jede rationale Abwehr darauf einzulassen, zu thematisieren.

25 Harold Pinter, *Various Voices, Prose, Poetry, Politics 1948–1998*, London 1998, S. 124.

26 Pinter, *Ashes to Ashes*, S. 413.

27 Pinter, *Various Voices*, S. 124.

Mitempfinden und Einfühlung in die Leidensgeschichten der Vergangenheit, gerade dann, wenn solche Akte nicht der Faktenakquise nützen, stoßen auf wenig Verständnis. Diese Haltung wird von Devlin repräsentiert, der sich mit seinen Fragen um Fakten bemüht, der versucht, die Heimsuchung auszutreiben, um zu einem normalen Leben im Hier und Jetzt zu gelangen.

Charles Grimes hebt hervor, dass Pinter durch Rebeccas Unfähigkeit, an der normalen Welt teilzunehmen, verdeutliche, wie der Holocaust als Fokus für das eigene Leben die Normalität ins Banale und Klischeehafte hebe und jeder moralischen Substanz entziehe, zugleich aber auch zeige, dass die intensive Reflexion auf den Holocaust annähernd unmöglich mache, ein alltägliches Leben zu führen, da dieses Ereignis zu schwer wiege, um integriert werden zu können.²⁸ Durch die Art und Weise, wie und was Rebecca redet, wie sie auf die Fragen Devlins eingeht, bekommt der Zuschauer oder der Leser den Eindruck, dass sie an der Grenze zum Wahnsinn lebt. Für Rebecca ist die Zeit aus den Fugen. Sie lebt in einer Gegenwart, die nicht mit sich selbst identisch ist, anders gesagt, der Kontext der gegenwärtigen Situation ist nicht geschlossen, sondern wird von Fragmenten einer anderen Zeit durchsetzt. Rebecca lebt in gespenstischer Gemeinschaft mit den Opfern der Gräueltaten im Europa des 20. Jahrhunderts.

Die Konstellation der Figuren in Fragenden und Antwortende resp. Erzählende erinnert nicht zufällig an ein Video-Interview mit historischen Zeugen. Teile der Erinnerungen, die Rebecca Devlin erzählt, sind Zitate aus dem Video-Interview mit Bessie K., die Harold Pinter sehr wahrscheinlich in Lawrence L. Langers 1995 veröffentlichtem *Admitting the Holocaust* gefunden hat. Die Theaterfigur Rebecca wird Erinnerungsfragmente der realen Person Bessie K. zitieren. Insofern sind Rebeccas Worte in der Terminologie Michael Bachtins zweistimmige Worte: ein fremdes Wort interferiert mit den eigenen Worten des Sprechers – es entsteht ein dialogisches Wort.²⁹ Genauer gesagt verquickt Pinter zwei verschiedene Modelle des dialogischen Wortes. Zum ersten Modell gehört die versteckte Anspielung auf die Technik des Interviews, auf die Gattung des Zeugeninterviews als einem Medium, in dem individuelle Erfahrungen sprachlich festgehalten werden. Zu diesem Modell gehört auch, dass Pinter einzelne Versatzstücke aus Bessies Zeugnis herausgreift, sie in andere Kontexte montiert und sie mit anderen Zitaten aus dem Fundus der kulturellen Überlieferung kombiniert. Das Videointerview mit Holocaustüberlebenden stellt dann den latenten Hintergrund der Rede Rebeccas dar.

28 Grimes, *Harold Pinter's Politics*, S. 206f.

29 Michael Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main 1979, S. 195 ff.

Das zentrale Wort »Baby« in Bessie K.s Zeugnis spielt auch in Pinters Stück eine wichtige Rolle, insofern es durch den gesamten Text und durch verschiedene Kontexte flottiert und im Verlauf der Handlung sich immer mehr zu dem Baby konkretisiert, das die Zeugin auf traumatische Weise verloren hat. An einer Stelle noch zu Beginn des Textes nennt Devlin Rebecca sein »darling«.³⁰ Sie reagiert empört: »Well I don't want to be your darling. It's the last thing I want to be. I'm nobody's darling.« Devlin sagt: »That's a song. [...] ›I'm nobody's baby now‹«. Tatsächlich ist dies ein song von Judy Garland aus dem Jahr 1940, es erinnert aber auch an den song von Nick Cave and the bad seeds: ›Nobody's baby now‹ aus dem Jahr 1994. Rebecca antwortet darauf: »It's ›You're nobody's baby now‹. But anyway, I didn't use the word baby.«³¹ Nur wenig später kommt Rebecca wieder auf ihren einstigen Liebhaber zu sprechen. Rebecca: »He did work for a travel agency. He was a guide. He used to go to the local railway station and walk down the platform and tear all the babies from the arms of their screaming mothers.«³² Diese schockierende Information über ihren früheren Geliebten quittiert Devlin mit einem ungläubigen »Did he?«, woraufhin Rebecca das Thema wechselt. An einer anderen Stelle spricht Rebecca über die Verantwortung, die man selbst für das schreckliche Unglück hat, das einem widerfährt. Denn, so Rebecca: »it was you who handed over the bundle.«³³ Der Zuschauer kann an dieser Stelle noch nicht wissen, dass »the bundle« stellvertretend für ein Baby steht. Das Bündel wird zum Codewort. Schon für Bessie K. symbolisiert das Wort »bundle« ihren psychologischen Konflikt mit dem Kind (vgl. Johanna Bodenstab). Pinter verleibt diese rhetorische Abwehrreaktion seinem metaphorischen Gebrauch des Wortes ein. Das Bündel steht nun auch stellvertretend für die »unclaimed experience« (Carus) von Rebecca: eine ortlose Erfahrung, die ihre konkrete historische Referenz eingebüßt hat. Die fremde Erfahrung ist von Pinter in der Figur Rebecca ausgedehnt worden zu einem symbolischen Narrativ, das für die Gräuel des 20. Jahrhunderts insgesamt einsteht.

Geoffrey Hartman schreibt über die Entdeckung des Zitats aus dem Videointerview Bessie K.s in Pinters Stück: »Als ich diese Zeilen erstmals gelesen habe, lösten sie einen Schock aus, denn sie wiederholten (mit minimalen Differenzen), was eine Überlebende in einem Yale-Zeugnis geäußert hatte.«³⁴ Für Hartman ist Pinters Stück ein Beispiel von »Er-

30 Pinter, *Ashes to Ashes*, S. 400.

31 Ebd., S. 401 f.

32 Ebd., S. 406 f.

33 Ebd., S. 417.

34 Geoffrey Hartman, »Zeugenschaft und Leiden auf Distanz«, in: ders./Aleida Assmann, *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz 2012, S. 85.

innerungsneid«. Mit dieser Charakterisierung stellt Hartman *Ashes to Ashes* in eine Reihe mit Benjamin Wilkomirski, obgleich er gewichtige Unterschiede zwischen den beiden Texten zugibt. Der Erinnerungsneid beruht auf dem Gegensatz zwischen einer tiefen, existenziellen Erfahrung vs. einer Erfahrungsarmut, wie sie typisch für ein modernes Selbstempfinden sein soll. Die Autoren neiden den Opfern des Holocaust ihre Erfahrungen. »Der Autor internalisiert, was er gehört und gelesen hat und gibt es als eigene Erinnerung wieder. In diesem Fall ist es schwer, das Kreative vom Pathologischen zu trennen.«³⁵ Im Fall Wilkomirskis beabsichtigt der Autor durch die Vereinnahmung fremder Erinnerungen sich eine Identität anzueignen, die soziale Anerkennung erfährt. In Pinters Fall kann man dies weder für den Autor noch für die Figur Rebecca behaupten.

»Am Beispiel Pinters können wir beobachten, wie sich der historische Referent nahezu auslöscht. Die starke Resonanz des Ereignisses dehnt sich aus und bringt es zum Verschwinden – wie die wachsenden Ringe um einen ins Wasser geworfenen Stein. Aus dem aufgezeichneten Video sind Schlüsselworte in ein wissenschaftliches Buch gewandert, dann in ein populäres Drama, und vermittelt einer Rezension in ein einflussreiches Magazin. *Asche zu Asche* ist demnach ein ungewöhnlich selbstreflexives Beispiel von Erinnerungsneid. Die Bilderwelt des Holocaust wird eher zitiert als vereinnahmt. Rebeccas Leidensgeschichte entstand aus einer emphatischen Verarbeitung und ist nicht die Folge einer totalen Identifikation. Pinters Wiederaufnahme von Elementen aus dem Bericht einer Überlebenden ist eine selbst-erlösende Reinszenierung, auch wenn sie wenig Trost spendet.«³⁶

Pinters Stück nutzt Techniken der Collage, die einen problematischen Zusammenhang herstellen zwischen der Medialisierung von Zeugnissen und der Singularität der persönlichen Aussage, wobei der Übergang von der mündlichen Äußerung der Zeitzeugin zu ihrer Verschriftlichung die mediale Basis bietet. Zum Problem wird diese Konstellation in ethischer Hinsicht. Hat ein Autor das Recht, Augenzeugenberichte in alle Kontexte einzubetten oder neu zu kombinieren? Zeugenaussagen können, weil sie performativ sind, nicht beliebig adressiert werden. Sie sind an die Situation gebunden, in der sie gegeben worden sind. Ein Zeugnis ist zunächst dadurch beglaubigt, dass derjenige, der spricht, es für wahr hält. Es ergeht damit ein Wahrheitsanspruch an den Adressaten: der Adressat soll mir glauben. »What does testimony mean, if it is a uniqueness of the *performance of a story* which is constituted by the fact that, like the oath, it cannot be carried out by anybody else?«³⁷

35 Hartman, »Zeugenschaft und Leiden auf Distanz«, S. 83.

36 Ebd., S. 86.

37 Felman, *Testimony*, S. 206.

Indem Pinter die Zeugenaussage von Bessie K. aus ihrem Kontext reißt und damit den Index des Zeugnisses löscht – den Index darauf, wann, was erlebt hat – ist das, was Rebecca erzählt, kein Zeugnis mehr. Zugleich aber sind es dieselben Worte, die eine reale Situation, eine reale Erfahrung meinen – in diesem Sinn bleiben sie doch ein Zeugnis. Sie sind ein gespenstisches Zeugnis. Ein Zeugnis, das auf der Schwelle zwischen real und fiktional schwebt. Wie Pinter sagt, figuriert Rebecca eine Heimsuchung von Bildern, die ihn und viele andere in der Zeit nach dem Holocaust verfolgt haben. Man kann Rebecca als eine Figur verstehen, welche die imaginative Bereitschaft aufbrachte, eine Geschichte, die anderen passiert ist, im eigenen Körper wahrzunehmen (Felman), die das vergangene Leid anderer inkorporierte und nicht mehr von den Bildern loskommt, die sie scheinbar unzusammenhängend überfallen. Die Vereinnahmung der fremden Erinnerung ist somit auch Ausdruck einer Überforderung des tertiären Zeugen bei dem Versuch, die historischen Ereignisse von den imaginär erlebten Gefühlen zu trennen. Das poetische Potential der Aussagen Bessie K.s, das, was Lawrence Langer aus literaturwissenschaftlicher und Johanna Bodenstab aus psychoanalytischer Perspektive als den problematischen Kern an der berichteten Erfahrung der Zeugin hervorheben (die Trennung vom Baby und die darauf folgende Verleugnung seiner wie der eigenen Existenz) wird bei Pinter zu einer Art Leitmotiv, das mit der geisterhaften Identität der »Erinnerungen« Rebeccas verknüpft ist. Die Trennung von Handlung und Akteur und die Unfähigkeit die eigene, die von plötzlich hereinbrechenden Erinnerungen erschütterte Identität in ein normales Leben zu integrieren und der Drang zur Artikulation solcher Bilder sind sowohl Elemente des von Langer skizzierten Psychogramms der traumatisierten Zeugin als auch Eigenschaften der Figur Rebecca. Der aufgerufene Kontext hat seine konkrete historische Referenz eingebüßt, die Aussagen erhalten aber dadurch auch ästhetische wie politische Funktionen, die im ursprünglichen Zeugnis – wenn überhaupt – nur latent vorhanden waren. Erstens wird das Gespenstische der europäischen Vergangenheit als Problem der Nachgeborenen aufgerufen und zweitens werden die Gräueltaten angedeutet, die noch immer im Namen des (westlichen) Humanismus begangen werden, wobei ein Zusammenhang zwischen einer mangelhaften Erinnerungsarbeit und dem heuchlerischen Zustand der westlichen Demokratie suggeriert wird. Das Stück auf die Nazivergangenheit zu reduzieren, wäre in Pinters Augen zu einfach. »[I]t's not simply that the United States, in my view, has created the most appealing state of affairs all over the world for many years, it's also that what we call our democracies have subscribed to these repressive, cynical and indifferent acts of

murder. [...] Not just the United States, but also Great Britain, France, Germany and Spain are very active in this field.«³⁸

Vor diesem Hintergrund erhält der im Kontext des Stückes geäußerte enigmatisch wirkende Satz »it was you who handed over the bundle« eine weitere Bedeutung. Das eigene, wenn auch unbewusste Verschulden an einer inhumanen politischen Situation wird mit der Metapher vom ausgehändigten Bündel konnotiert, ohne im Kontext der Handlung für Devlin oder die Zuschauer verständlich zu werden. Rebecca äußert diesen Satz plötzlich, ohne zu klären, wofür das Bündel steht. Devlin fragt irritiert: »The what?«, worauf Rebecca wiederholt »The bundle«, als würde es sich von selbst verstehen, was damit gemeint ist.³⁹ Devlin geht dann nicht weiter darauf ein, und so verschiebt sich die Klärung dieses enigmatischen Einschubs und damit die Bedeutung, die das verlorene Baby besitzt, ein weiteres Mal.

Am Ende des Stückes gleitet Rebecca wieder scheinbar unvermittelt in eine Erzählung. Sie sagt: »She stood still. She kissed her baby. The baby was a girl. [...] She listened to the baby's heartbeat. The baby's heart was beating.« Mittlerweile ist das Licht im Raum sehr dunkel, während die Lampen voll erleuchtet sind. Rebecca sagt: »The baby was breathing. I held her to me. She was breathing. Her heart was beating.«⁴⁰ Der plötzliche Wechsel von der dritten in die erste Person zeigt an, dass die eigene Erinnerung und die Erzählung über andere sich für Rebecca ununterscheidbar vermischen.

Devlin geht danach auf sie zu und spielt in einer Art reenactment jene Szene nach, mit der das Stück begonnen hat: er ballt seine Faust vor ihrem Gesicht und zwingt sie, seine Faust zu küssen. Aber sie rührt sich nicht. Als er seinen Griff um ihren Hals löst, beginnt sie zu sprechen. Nun legt Pinter seiner Figur Rebecca nicht mehr nur Anspielungen, sondern die fremden Worte Bessie K.s in den Mund. Der Höhepunkt und das Ende des Stückes ist Rebeccas (beinahe) wörtliche Replikation der Worte Bessie K.s. Dies ist das zweite Modell des zweistimmigen Worts im Sinne Bachtins: Nun bildet die Stimme der Holocaustüberlebenden den expliziten Vordergrund und die Stimme Rebeccas den latenten Hintergrund der zweistimmigen Äußerung. Was Rebecca jetzt sagt wird von einem Echo begleitet.

38 Pinter, *Various Voices*, S. 65.

39 Pinter, *Ashes to Ashes*, S. 417.

40 Ebd., S. 427f.

REBECCA: They took us to the trains ECHO: the trains

REBECCA: They were taking the babies away ECHO: the babies away
Pause.

REBECCA: I took my baby and wrapped it in my shawl ECHO: my shawl

REBECCA: And I made it into a bundle ECHO: a bundle

REBECCA: And I held it under my left arm ECHO: my left arm
Pause.

REBECCA: And I went through with my baby ECHO: my baby
Pause.

REBECCA: But the baby cried out. ECHO: cried out

REBECCA: And the man called me back ECHO: called me back

REBECCA: And he said what do you have there ECHO: have there

REBECCA: He stretched out his hand for the bundle ECHO: for the bundle

REBECCA: And I gave him the bundle ECHO: the bundle

REBECCA: And that's the last time I held the bundle ECHO: the bundle
Silence.

REBECCA: And we got to the train ECHO: the train

REBECCA: And we arrived at this place ECHO: this place

REBECCA: And I met a woman I knew ECHO: I knew

REBECCA: And she said what happened to your baby ECHO: your baby

REBECCA: Where is your baby ECHO: your baby

REBECCA: And I said what baby ECHO: what baby

REBECCA: I don't have a baby ECHO: a baby

REBECCA: I don't know of any baby ECHO: of any baby
Pause.

REBECCA: I don't know of any baby

Long silence.

BLACKOUT.⁴¹

Hartman interpretiert das Echo als Inszenierung »eine[r] zweite[n] Person, und zwar den Autor Pinter selbst, der fast wörtlich die Beschreibung eines Deportationstraumas wiederholt.«⁴² Sowohl im Kontext des bisher Gesagten als auch hinsichtlich der Funktionen des literarischen

⁴¹ Ebd., S. 429–433.

⁴² Hartman, »Zeugenschaft und Leiden auf Distanz«, S. 85.

Echos in der Literaturgeschichte scheint die Interpretation des Echos als Autorstimme, die im Modus des »Erinnerungsneids« die Worte wiederholt, wenig überzeugend. Literaturgeschichtlich gesehen ist zwar besonders die von Ovid populär gemachte Nymphe Echo bekannt. Die Funktion des Echos geht jedoch in vielen Beispielen seit der griechischen Antike über diese mythische Persona hinaus auf die Semantik des Raumes, in dem es erklingt.⁴³ In dieser Hinsicht leistet der Mythos des Echos eine kommunikative Verbindung und Verschränkung getrennter Räume. In der antiken Literatur blieb die phänomenale Erscheinung des Echos an solche Räume gebunden, welche die entsprechenden akustischen Bedingungen aufweisen: Gebirge, Höhlen, Wälder, Hallen und Tempel. Das Echo verbindet so den natürlichen Bereich der Landschaft mit den Architekturen der Kultur. In modernen Verwendungen des Echos löst sich das literarische Motiv von den klassischen *loci*. Seit der frühen Neuzeit ist die Figur Echo mit der ebenfalls in den *Metamorphosen* Ovids eingeführten Figur der Fama assoziiert worden.⁴⁴ Die Personifikation des Gerüchts oder des Ruhms lebt in der Darstellung Ovids in einem Haus, das in der Mitte des Erdkreises, zwischen Erde, Meer und Himmelszone – die Grenzscheide der dreigeteilten Welt – erbaut ist. In der Metapher vom »Medienecho« schwingt diese Assoziation von Echo und Fama ebenfalls mit. Im Haus der Fama, das Tag und Nacht offen steht, »dringt jede Stimme an das lauschende Ohr«. Das Haus »ist ganz aus tönendem Erz; überall hallt es, wirft die Klänge zurück und wiederholt, was es hört. Drinnen herrscht keine Ruhe, nirgends Stille, doch auch kein Geschrei, nur leises Murmeln wie von Meereswellen, wenn man sie von ferne hört.«⁴⁵ Im Gewirr der Stimmen gehen wahre und erlogene Gerüchte durcheinander. »Die einen füllen unbeschäftigte Ohren mit Gerede, die anderen tragen das Erzählte weiter, und das Maß des Erfundenen wächst; jeder neue Berichterstatter fügt zu dem Gehörten etwas hinzu.«⁴⁶ Das Haus der Fama ist ein Raum unzähliger Echos und als solcher gleichsam ein Archiv oder Gedächtnis, das ohne den Anspruch auf Wahrheit vergangene Äußerungen bewahrt. So kann das Haus der Fama

43 Vgl. Sebastian Schulze, *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*, Paderborn 2015.

44 Dass es sich bei dieser Assoziation um eine historische Zäsur handelt, macht Irmgard Männlein-Robert deutlich. Vgl. Irmgard Männlein-Robert, *Stimme, Bild und Schrift*, Heidelberg 2007, S. 332, Fußnote 118.

45 P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 2010, S. 635: »Tota est ex aere sonanti,/tota fremit vocesque refert iteraque, quod audit./Nulla quis intus nullaue silentia parte,/nec tamen est clamor, sed parvae murmura vocis,/qualia de pelagi, siquis procul audit, undis/esse solent, qualemve sonum« (XII, V. 46f.)

46 Ovid, *Metamorphosen*, S. 637, V. 56ff.

nicht nur als Allegorie des Gerüchts, sondern in einer dekonstruktiven Lesart als Allegorie kultureller Überlieferung insgesamt betrachtet werden, auf die letztlich jede scheinbar originäre Äußerung zurückzuführen wäre. John Hollander hat mit Bezug auf die motivische Verbindung von Echohöhlen und dem Haus der Fama die Figur Echo als eine Form der Allusion, als eine spezifische Weise der Intertextualität konzipiert.

»The reader of texts, in order to overhear echoes, must have some kind of access to an earlier voice, and to its cave of resonant signification, analogous to that of the author of the later text. When such access is lost in a community of reading, what may have been an allusion may fade in prominence; and yet a scholarly recovery of the context would restore the allusion, by revealing an intent as well as by showing means.«⁴⁷

Der Zugang zur Höhle, die hier als Metapher eines Wissens um den Kontext der literarischen Überlieferung eingesetzt wird, ermöglicht durch die Identifikation des ursprünglichen Textes oder Textfragmentes, dessen Echo im aktuellen Text erklingt, diesen mit jenem in ein Verhältnis zu setzen: Die Bedeutung des früheren Textes kann im späteren bestätigt, gesteigert, kritisiert oder ins Lächerliche gezogen werden. Zudem erlaubt die »interpretive figure of the relation of voice and resonant contextual cave in mind«, »chains of rebound« innerhalb des Überlieferungskontextes zu identifizieren.⁴⁸ Insofern stellt das räumliche Modell einer Höhle des Kontextes »a sort diachronic figure« dar. Wortspiele und Homonyme, die in der klassischen Rhetorik nur als synchrone Figuren analysiert worden sind, erscheinen in diesem räumlichen Modell des Echos in einem Zeitrahmen.⁴⁹ Hollander schlägt für solche diachronen Echos den Terminus Transumption oder Metalepse vor.⁵⁰

Das Zitat des Zeugnisses von Bessie K. in Pinters Theaterstück kann als eine solche Metalepse beschrieben werden. Wie im Haus der Fama sind die Äußerungen Bessie K.s von ihrem Kontext gelöst, von verschiedenen Autoren wiederholt und in andere Kontexte versetzt worden. Die Anspielungen bleiben jedoch hinreichend deutlich (Züge, Gräuel, Arbeitslager), um den Holocaust als Referenzrahmen aufzurufen. Die Zuschauer haben noch Zugang zu diesem nur angedeuteten Raum, jedoch so, dass die Worte Rebeccas das kollektive Trauma des Holocausts aufrufen und innerhalb dieses Kontextes ihren Sinn erhalten. Ein

47 John Hollander, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkley/Los Angeles 1984, S. 65 f.

48 Ebd., S. 79 f.

49 Ebd., S. 113: »Any kind of wordplay, of allusion to other meanings or homonyms of a word, is usually thought of as linking references in some kind of conceptual space, and a time-frame is never considered«.

50 Zum Verhältnis der diachronen Figur zum Gebrauch des Begriffs in der klassischen Rhetorik, vgl. ebd., S. 114 ff.

spezialisierte Zuschauer wie Geoffrey Hartman hat durch sein Wissen einen Zugang zum spezifischen Originalkontext der Worte. Nur ein solcher Hörer kann die Entfremdung ermessen, die die Worte von ihrer Quelle bis zu ihrem Erschallen in einem Theaterraum durchmachten. Pinters Inszenierung der fast vollständigen Aussage Bessie K.s mit einem Echo, das die Worte Rebeccas von der Person löst und zu einer gespenstischen Anwesenheit im Raum werden lässt, kann als selbstreflexive Ausstellung des poetischen Verfahrens gedeutet werden. Das Echo macht nicht nur das Landhaus, in dem das Stück spielt, zu einem Geisterhaus, sondern auch das Theater, in dem die Zuschauer sitzen, zu einem gespenstischen Raum, in dem das Zeugnis der realen Ereignisse widerhallt. Das Echo inszeniert den Zwang zur Wiederholung, die gespenstische Rückkehr der Gewalterfahrungen, die Teil des 20. Jahrhunderts und damit Teil unserer kollektiven Identität sind. In der fragmentarischen Wiederholung des Echos wird zudem deutlich, dass das eigene Wort von einem fremden Wort begleitet wird, wodurch Pinter auf die Zweistimmigkeit der Rede Rebeccas hinweist. Warum aber bleibt das letzte Echo aus und herrscht nur eine lange Stille bis das Licht erlischt? Charles Grimes hat diesen Ausfall des erwarteten Echos in seiner subtilen Studie zu Pinters Stück als Hinweis auf die Abwesenheit, das Verschwinden der Sprache gedeutet. »This empty space, characterized as void of language, is a site in which genocide (and its legacy) challenge our trust in meaning and articulation.«⁵¹ Im finalen Punkt der Handlung, wo die Figur Rebecca und die reale Geschichte ununterscheidbar verschwimmen, verschwindet letztendlich die Sprache als Medium der Aufklärung und des Wissens vollständig. Das Echo als körperloses Gegenüber kann diesen Effekt des Ausbleibens der Sprache vor diesem Ereignis erst zur Darstellung bringen. Es zeigt eine Leere an, an deren Stelle eine Antwort stehen sollte, die wir jedoch immer schuldig bleiben werden.

In einer letzten Wendung möchte ich kurz auf das Echo eingehen, dass Pinters Stück und besonders Rebeccas Monolog am Ende auflöst hat. Wie bereits dargelegt, wurde der zeitliche und räumliche Index des Zeugnisses von Bessie K. gelöscht. Nur noch ungefähr ist zu erraten, dass der Holocaust den Hintergrund bildet. Dieser Effekt, dass der Zuschauer als Zeuge des Theaterstücks unweigerlich an den Holocaust, an die Gewalterfahrungen des 20. Jahrhunderts denkt, ohne dass er solche selbst erlebt haben muss, selbst ohne zu wissen, dass es sich tatsächlich um ein Zeugnis einer Holocaustüberlebenden handelt – dieser Effekt zeigt, wie tief sich der Holocaust in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat. Aber gerade weil sich Pinter beinahe wortwörtlich auf Bessie K.s Zeugnis bezieht, kann man sich des Endrucks nicht erwehren, dass hier eine ethische Grenze überschritten ist. Bei meinen

Recherchen bin ich auf Youtube, wo sich auch Bessie K.s Interview findet, auf zwei kurze Clips von zwei Schauspielerinnen gestoßen, die sich eben diese Szene gewählt haben.⁵²

Beide Clips verzichten auf das Echo, dass bei Pinter die Zitation selbst-reflexiv ausstellte, und konzentrieren sich stattdessen allein auf das Pathos der Szene. Bessie K.s Erfahrung ist hier sowohl anwesend wie abwesend. Die Wirkung, die das Pathos ihrer Worte hat, ist den Inszenierungen anzusehen – eine Wirkung, die bis an die Grenzen einer unerträglichen Peinlichkeit reicht, einer Scham. Bessie K.s Worte zirkulieren in der Literatur, im Theater, im Internet als gespenstische Zeugen und beklemmende Fragen bleiben angesichts solcher Reinszenierungen von Überlebendenzeugnissen zurück. Werden die Zuschauer des Theaterstücks, die Zuschauer vor ihren Bildschirmen, während sie diese Inszenierungen sehen, zu tertiären Zeugen? Was können sie bezeugen? Können diese Zitate die Reihe der sekundären Zeugen über die Grenze der Zeitgenossenschaft fortsetzen? Weist die Kette dieser Überlieferung nicht einen Bruch auf, in den nicht nur die Technik, sondern das individuelle Imaginäre jedes Zuschauers mit einfließt? Welche Erinnerung – wenn überhaupt – wird auf diese Weise für die Zukunft gesichert?

52 Die beiden Clips finden sich unter diesen links: <https://www.youtube.com/watch?v=KxrNJr26oE8>, <https://www.youtube.com/watch?v=kRnLHsZdPS4> (Zuletzt aufgerufen: 29.11.2015).

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1975), *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main.
- Bachtin, Michael (1979), *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt am Main.
- Felman, Shoshana/Laub, Dori (1992), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York/London.
- Grimes, Charles (2005), *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*, Madison/Teaneck.
- Hartman, Geoffrey, »Zeugenschaft und Leiden auf Distanz«, in: ders./Aleida Assmann, *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz.
- Hollander, John (1984), *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkley/Los Angeles.
- Langer, Lawrence L. (1993), *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven [1991].
- Langer, Lawrence L. (1996), *Admitting the Holocaust. Collected Essays*, New Haven/London.
- Langer, Lawrence L. (1998), *Preempting the Holocaust*, New Haven/London.
- Männlein-Robert, Irmgard (2007), *Stimme, Bild und Schrift*, Heidelberg.
- Naso, P. Ovidius (2010), *Metamorphosen*, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart.
- Pinter, Harold (1993), »Ashes to Ashes«, in: ders., *Plays* 4, London, S. 389–434.
- Pinter, Harold (1998), *Various Voices, Prose, Poetry, Politics 1948–1998*, London.
- Schulze, Sebastian (2015), *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*, Paderborn.