

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 47 (1967-1968)  
**Heft:** 11

**Artikel:** Brecht und das englische Theater  
**Autor:** Esslin, Martin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-162037>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 21.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

andere Verhalten angesichts solcher Unstimmigkeiten wäre gewesen, die Frage aufzuwerfen, ob überhaupt die Herbeiführung der totalen Einfühlung noch wünschbar war. — Die Theorie des epischen Theaters stellte diese Frage» (S. 381). <sup>11</sup> Unter Übung verstand Stanislawski die Verwirklichung der Idee des Stückes. <sup>12</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, geschrieben ca. 1770—1777, veröffentlicht 1830. <sup>13</sup> Mindestens war ihm Diderot als Autor recht gut bekannt. Dafür zeugt die Anregung zu einer «Diderot-Gesellschaft für induktives Theater», welche auf internationaler Basis Erfahrungen austauschen sollte. (Siehe das 1937 in Svendborg entstandene Programm. S. 305 ff.) — In einem Vortrag von 1939 beruft er sich ausdrücklich auf Diderot: «Die revolutionäre bürgerliche Ästhetik, begründet von den großen Aufklärern *Diderot* und *Lessing*, definiert das Theater als eine Stätte der Unterhaltung und Belehrung» (S. 292). <sup>14</sup> Näheres vgl. vorläufig Reinhold Grimm, Nachwort zur deutschen Ausgabe des «Paradox» von Diderot (in Inselbücherei Nr. 820, Frankfurt 1964), nach welcher zitiert wurde. Die Frage der gegenseitigen Beziehung und der Beeinflussung Brechts bedarf noch der gründlichen Untersuchung. <sup>15</sup> Der Schauspielerin *Regine Lutz*, die Brecht 1948 in Zürich kennen lernte und sie dann nach Berlin engagierte, wo sie bis 1959 als Mitglied des Berliner Ensembles blieb, sei für wertvolle Informationen zum folgenden Abschnitt auch an dieser Stelle bestens gedankt. <sup>16</sup> Die Aufsätze «Die Spielleitung Brechts», von ihm selber für «Theaterarbeit» verfaßt, dem die folgenden Zitate entnommen sind, aber auch «Haltung des Probenleiters bei induktivem Vorgehen» (S. 420 ff.), dürfen durchaus als gültige Charakterisierung seiner Arbeitsweise angesehen werden. <sup>17</sup> Daher unter anderem auch Brechts Affinität zu Diderot, der sich ja seinerseits gegen Racine und Corneille mit ihrem pathetischen Stil wendet.

## Brecht und das englische Theater

MARTIN ESSLIN

Es ist gut möglich, daß künftige Historiker des englischen Theaters den Zeitraum von 1956 an als Ära Brechtschen Einflusses beschreiben. Sollte dem so sein, wäre dies eine Veranschaulichung des Merkwürdigen und der Ironie kultureller Ausstrahlung unter Völkern. Denn die Brechtsche Ära hat zwar viel Gerede und Diskussionen über Brecht und seinen *vermeintlichen* Standort, aber nur wenige gültige Brecht-Inszenierungen gezeitigt, wenig wahres Wissen über Brecht und deshalb wenig Anzeichen eines Einflusses von Brechts tatsächlichem Schaffen und Denken. Die «Brechtsche» Ära in England stand nicht unter der Ägide Brechts selbst, sondern unter der von mancherlei Gedanken und Ansichten über Brecht aus zweiter Hand, unter der Ägide eines Brecht-Bildes also, das aus Mißverständnissen und falschen

Auffassungen hervorging. Indessen, obwohl Kolumbus dachte, er sei in Asien gelandet, hatte er doch etwas entdeckt; und obwohl der Begriff der griechischen Tragödie, auf dem das Theater von Racine und Corneille fußte, vielleicht falsch war, steht der Wert ihres Werks außer Frage; und ob nun das Amalgam von Ideen und Nöten, welches in England als Brechtscher Einfluß bekannt wurde, eine wahrheitsgetreue Spiegelung seines Werks war oder nicht — schließlich ergaben sich daraus einige interessante Neuerungen, und das britische Theater wird nie mehr ganz dasselbe sein wie zuvor.

Überdies (und das gibt einen Begriff von der Unfähigkeit der englischen Kritiker, zum künstlerischen Fortschritt der englischen Bühne beizutragen) setzte sich dieser unleugbare Einfluß «Brechtscher» Gedanken durch trotz hartnäckiger und oft boshafter Angriffe auf Brecht von seiten einer starken Mehrheit der Theaterrezessenten in der Tages- und Wochenpresse. Diese gingen nicht nur über eine ganze Reihe englischer Brecht-Inszenierungen mit Verachtung hinweg (was allerdings in den meisten Fällen voll gerechtfertigt war), sondern brandmarkten Brecht selbst beharrlich als Schwindler und aufgeblasenes Idol von Grillenfängern und perversen Intellektuellen.

Die einzige Ausnahme unter diesen Kritikern und der einzige, dessen Verdienst — oder Fehler — es war, daß Brechts Name plötzlich geläufig wurde als Symbol der kulturellen Lage, mit dem man in Theaterkreisen und teilweise in der Öffentlichkeit rechnen mußte, war Kenneth Tynan. Tynan wurde 1954 Theaterkritiker am Londoner *Observer* und machte den Namen Brechts bald zu seiner Schutzmarke, zu seinem Wertmaßstab, zu einem Symbol, das bei der Rezension selbst einer überaus mediokren lokalen Darbietung als leuchtendes Gegenbeispiel zur Diskussion gestellt werden konnte, als Beispiel von Vortrefflichkeit im dramatischen Aufbau, in der Inszenierung, im ideologischen Engagement, in der Sorgfalt bei den Proben und in der Hingabe an das Ideal eines Theaters, das Kunst und nicht Unterhaltung nach Tisch war. Tynan wiederholte damit, ob bewußt und mit Absicht oder einfach aus Instinkt, den Wahlspruch, den Shaw in den neunziger Jahren brauchte, als er Ibsen zum Helden der Theaterrevolution seiner Zeit erhob. Es besteht kein Zweifel, daß Tynan durch Brechts eigene Inszenierungen, die er gesehen hatte, angeregt war. Doch da Tynans Deutschkenntnisse damals nicht weit reichten, war er nicht in der Lage, Brechts ersten und ausschlaggebenden Anspruch auf Größe wahrzunehmen: seine Meisterschaft in der deutschen Sprache, sein Format eines Dichters ersten Ranges. Dies führte unausweichlich zu einer gewissen Verzerrung des Brechtschen Bildes in englischen Augen: Er erschloß sich den Lesern des *Observer* vor allem als Dramatiker, der ideologisch auf seiten der Geldgeber stand, als großer Regisseur und als Beispiel der Leistungsfähigkeit, die ein Bühnenkünstler erreichen konnte, der wirkungsvoll und experimentierend im Rahmen einer vollständig staatlich subventionierten Institution arbeitete.

Hier berühren wir einen der wichtigsten Gründe, warum die Diskussion über Brecht zu diesem Zeitpunkt der britischen Theatergeschichte so umfassend und aufgeregt wurde: Dies waren die Jahre, die der Entscheidung vorangingen, ein staatlich subventioniertes National Theatre in England zu gründen. Seit mehr als einem halben Jahrhundert hatten die Gegner eines solchen Unternehmens sehr überzeugend argumentiert, daß staatlich subventionierte Theater — man brauchte ja nur die *Comédie Française* ins Auge zu fassen! — unvermeidlich künstlerisch unfruchtbare Gehege für dickbäuchige Hamlets und übers Klimakterium hinaus beamtete Julias mit pensionsberechtigten Verträgen auf Lebenszeit würden, die sich den Vorschriften von Staatsbeamten beugten, welche darauf bedacht seien, das Theater als Propagandamittel für überholte Ideen sehr suspekter Art zu gebrauchen. Diese Argumente konnten schließlich wirksam zum Schweigen gebracht werden, indem man auf das Berliner Ensemble hinwies, das von einem großen Künstler geführt wurde, sich aus jungen, tatkräftigen und dem Establishment abgeneigten Schauspielern und Schauspielerinnen zusammensetzte, völlig experimentell war, von neuen Ideen überfloß — und ganz und gar staatlich subventioniert war. So wurde Brecht der Brennpunkt, der Sammelruf der jungen Generation von Bühnenkünstlern, die eingesehen hatten, daß die Zukunft des Theaters, soweit es ernsthafter Vermittler von Ideen, Aufklärung und Schönheit war, von der Erkenntnis abhing, das Kommerzialsystem sei einfach nicht mehr fähig, die Basis für eine lebensfähige Schauspielkunst zu liefern.

Diese Bewegung war ihrem Wesen entsprechend — der Opposition gegen rein kommerzielle Auffassung des Theaters und dem Beharren auf der Begründung öffentlicher finanzieller Unterstützung einer Kunst — von der Linken getragen. Brechts Stellung als kultureller Held des kommunistischen Ostdeutschland steigerte seine Anziehungskraft auf diese Kreise noch weiter — und verminderte dementsprechend seine Chancen, den künstlerisch und politisch rechten Flügel jemals zu befriedigen. 1956 war das *annus mirabilis* in der Entwicklung dieser linksgerichteten Bewegung. Es brachte im April die Eröffnung des Royal Court als einer Pflanzstätte für zornige junge Dramatiker und im späten August und frühen September das erste Gastspiel des Berliner Ensembles im Palace Theatre, Cambridge Circus. Es war ein tragisches Zusammentreffen, daß Brecht kurz vor der Eröffnungs vorstellung des Ensembles gestorben war; seine Anweisung an die Mitglieder der Truppe, leicht und nicht zu langsam zu spielen, um dem englischen Publikum zu gefallen, war eine seiner letzten öffentlichen Äußerungen.

Die Reaktion der Kritik auf die drei Inszenierungen, die das Ensemble nach London brachte (*Mutter Courage*, *Der kaukasische Kreidekreis* und eine Bearbeitung von Farquhars *Recruiting Officer — Pauken und Trompeten*) war im großen ganzen lau; die Wirkung auf die Leute vom Fach je-

doch umso nachhaltiger. Weil aber kaum jemand vom englischen Theater Deutsch kann, machte sich paradoixerweise diese Wirkung vor allem in jenen Gebieten geltend, die von der Sprachschanke nicht betroffen wurden: in Bühnenbild und Beleuchtung und im Gebrauch von Musik auf der Bühne. Tatsächlich kann man, was das Bühnenbild betrifft, getrost sagen, daß abgesehen von der vollkommen altmodischen Gesellschaftskomödie praktisch die ganze britische Bühnenbildnerei vom Werk der wichtigsten Brechtschen Bühnenbildner, Neher, Otto und von Appen, herkommt. Das Prinzipielle, das man von diesen Vorbildern lernte, war die Leichtigkeit des Aufbaus Brechtscher Bühnenbilder, ihre Anpassungsfähigkeit und Beweglichkeit (Sean Kennys ungeheuer erfolgreiches Bühnenbild für *Oliver!*, welches fast allein für den großen Erfolg eines sonst überaus mediokren Musicals verantwortlich war, ist ein gutes Beispiel dafür) und vor allem die glänzende Benutzung der Struktur verwendeter Materialien. John Bury, damals zusammen mit Joan Littlewood, heute erster Bühnenbildner der Royal Shakespeare Company, hat sich diese Kunst mit überaus eindrucksvollen und umwerfenden Ergebnissen angeeignet.

Die Nachahmung im Einsatz von Songs und Musik in Brechts Werk war in ihren Ergebnissen weniger glücklich. Ein Ansturm «sozial orientierter» Musicals mit etwas ernsterzunehmenden Partituren war im großen ganzen ohne bleibende Wirkung. John Osbornes *The World of Paul Slickey* (1959) war vielleicht das bemerkenswerteste — und das unglücklichste. Joan Littlewood erreichte das Höchstmaß an Erfolg in dieser Richtung (*Make me an Offer*, Text von Wolf Mankowitz; *Fings ain't what they used t'be*, Text von Frank Norman); sie ist auch verantwortlich für das unseres Erachtens einzige gute Werk, das der Brechtschen Bühnenmusik in England zur fraglichen Zeit verpflichtet war: Brendan Behans *The Hostage* (1959) mit seinen vielen Parallelen zur *Dreigroschenoper*.

Weit schwieriger ist es, den Einfluß Brechtscher Theorie und Bühnenpraxis auf Regisseure und Schauspieler zu verfolgen. Wie soll man beschreiben, welche Elemente bei Brecht ein Regisseur *mißverstand* und dann in seinem Werk anwandte? Brechts theoretische Schriften waren größtenteils unzugänglich bis zur Veröffentlichung von John Willetts Auswahl 1964, und vorher mußten sich jene Regisseure, die nicht Deutsch konnten (die große Mehrheit), darüber, was Brecht gesagt hatte, auf Darstellungen aus zweiter Hand verlassen. Und sogar obwohl nach 1959 (als die Bücher von Willett und mir selbst erschienen) eine Anzahl eingehender Arbeiten über Brechts Ideen erreichbar waren, gab es unzählige Möglichkeiten für Mißverständnisse. Und tatsächlich: Weder die kritischen Darstellungen noch die Texte selbst konnten wirklich brauchbar eingesetzt werden, wenn man keine genaue Kenntnis des deutschen Theaters zu Brechts Zeit besaß, *gegen* welches er in seinen theoretischen Schriften auftrat. Brechts dauerndes Be-

harren auf Gefühlskälte in der Darstellung, auf Hemmung des seelischen Identifikationsprozesses zwischen Schauspieler und dargestelltem Charakter, läßt sich auf den vorherrschenden deutschen Darstellungsstil zurückführen, welcher den höchsten Eindruck von Gefühlsintensität hervorzurufen suchte, indem hysterischen Ausbrüchen, Anfällen unbeherrschten Brüllens und unartikulierten Schmerzes gefrönt wurde. Diese Orgien stimmlicher Ausschweifung und apoplektischen Auf-die-Brust-Schlagens waren im englischen Theater seit Kean und vielleicht Irving nicht mehr vorgekommen. Da also der englische Darstellungsstil sowieso schon kühler und mehr im Sinne Brechts war als derjenige von Brechts eigener Truppe, sind die meisten seiner Polemiken gegen den schwerfälligen deutschen Stil (und auf diesen bezieht sich letzten Endes sein Beharren auf Nichtidentifikation und Verfremdung) vollkommen unanwendbar auf englische Verhältnisse. Einige Regisseure, die das nicht wußten und dachten, daß Brecht den gegenwärtig vorherrschenden Stil sowohl Englands wie Deutschlands angreife, machten verzweifelte Versuche, ihre Schauspieler noch weiter abzukühlen. Das führte beispielsweise bei William Gaskills Inszenierung der *Mutter Courage* im National Theatre (1965) zu einer Wirkung, die nichts anderes war als eine Verharmlosung des Stücks und der Charaktere. Diese wilden und ungestümen Figuren, die Vitalität auswittern sollten, Rabelaissche Freßlust, Geilheit und Gemeinheit, erschienen abgekühlt zu flüsternden Zwergen und blutlosen Gespenstern — eine Wirkung, welche umso unheimlicher wurde, als die äußere Form der Inszenierung (Bühnenbild und Beleuchtung) peinlich genau, ja fast photographisch der Berliner Inszenierung nachgebildet war, so daß man glaubte, ein Stück zu sehen, das von krassen Dilettanten gespielt werde, welche Szenen ihres Lebens aufführten, nachdem sie sich in leblose Marionetten verwandelt hatten. Andererseits zeichnete William Gaskill auch für die meines Erachtens erfolgreichste Brecht-Inszenierung dieses Zeitabschnitts: Farquhars *Recruiting Officer* (für die Wahl des Stücks war offensichtlich bestimmt geworden, daß das Ensemble Brechts Bearbeitung eben dieses Stückes 1956 nach London gebracht hatte) im National Theatre im Dezember 1963. Hier boten Robert Stephens, Colin Blakely und Laurence Olivier schauspielerische Leistungen von Überlebensgröße, die doch auch ironisch distanziert waren, und die Bühnenausstattung von René Allio (Planchons glänzender Brecht-Bühnenbildner, der von Lyon kam) war von triumphaler Leichtigkeit und Beweglichkeit (und erinnerte sehr an von Appens Bühnenbild für *Pauken und Trompeten*). Aber damals, 1963, war die Übersetzung von Brechts theoretischen Schriften noch nicht erschienen, und Gaskill hatte vielleicht die Neuigkeit noch nicht gehört, es sei nötig, die Leidenschaft seiner Schauspieler abzukühlen! Peter Brook, der Begabteste der jungen Generation britischer Regisseure, hat sich noch nicht an Brecht versucht. Doch er hat sich Brechts Theorien vielleicht am konsequentesten,

erfolgreichsten und organischsten angeeignet. Man sagt oft über Brooks berühmte Lear-Inszenierung mit Paul Scofield, sie habe den Standpunkt Jan Kotts, welcher Lear im Lichte Becketts sieht, übernommen. Das stimmt zwar durchaus, betrifft jedoch eher die Textinterpretation als die tatsächliche Bühnentechnik, welche ausgesprochen an Brecht erinnerte sowohl in der Ausstattung (ein Hintergrund von glänzendem Kupfer — wie im *Galileo* des Berliner Ensembles) als auch in der Darstellung: unheroisch, entspannt, frei von Rasereien und Schwülstigkeiten. Brooks *Marat/Sade*, welcher im allgemeinen als Verkörperung von Artauds Ideen aufgefaßt wird, zeigt ebenfalls den klaren und fruchtbaren Einfluß von Brecht (der natürlich einen entscheidenden Einfluß auf den Verfasser, Peter Weiß, ausgeübt hatte) im Einsatz von Musik, kinderreimartigen Versen und des Vortrags und in den vielfältigen Verfremdungseffekten, die durch die Voraussetzung erzeugt werden, daß historische Ereignisse von Insassen einer Irrenanstalt dargestellt werden.

Joan Littlewoods und Peter Brooks Arbeit an Stücken anderer Verfasser muß, im ganzen gesehen, als das positivste Ergebnis des Brechtschen Einflusses auf die Kunst der Regie in England betrachtet werden. Hingegen hat kaum eines von Brechts eigenen Stücken eine ganz befriedigende Aufführung erfahren: Joan Littlewoods früher Versuch mit *Mutter Courage* (Barnstaple, Juni 1955) war eine Katastrophe, vor allem weil die Mittel der Theatre-Workshop-Truppe so spärlich waren, daß nicht einmal die Musik wiedergegeben werden konnte und also die Songs (ein wichtiges Element) wegfallen mußten, und auch weil Joan Littlewood selbst die Titelrolle zu spielen hatte, eine unmögliche Belastung für den Regisseur eines so komplizierten Stücks. Die *Dreigroschenoper*, die Sam Wanamaker in der Blitzstein-Version inszenierte (Frühling 1956), war ein allzu bequemer Versuch, dieses strenge Werk in ein verzuckertes Musical zu verwandeln. George Devines *Guter Mensch von Sezuan* (Herbst 1956) mit Peggy Ashcroft in der Hauptrolle ging auch daneben, vor allem weil ihm der echt Brechtsche Stil fehlte und es als ziemlich larmoyantes Melodrama in Erscheinung trat. Aber die Aufführung hatte ihre Höhepunkte: Ich erinnere an Esmé Percy, wie er, sehr in Brechts Geist, als einer der Götter ein prächtiges Lager aufschlug (es muß eine seiner letzten Rollen gewesen sein, er starb im nächsten Sommer), und John Osborne, der verschiedene kleinere Rollen nebeneinander spielte. Die Royal-Shakespeare-Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises* im Aldwych (März 1962) kam dem Erfolg viel näher; Hugh Griffith gab unter William Gaskills hingebungsvoller Regie eine prachtvolle Interpretation des Azdak, und Patsy Byrne als Grusche war bewegend, doch führte das Weglassen der Musik Dessaus und deren Ersetzung durch eine weit gefälligere Partitur zu einem Anflug von Sentimentalität, was Brechts Absichten vollkommen widerspricht. Gaskills Inszenierung von *Baal* im Phoenix Theatre (Februar 1963) lieferte eine eindrucksvolle Illustration des Unsinns des

angelsächsischen Star-Systems. Daß das Stück aufgeführt werden sollte, war Peter O'Toole's Idee, denn er wollte die Titelrolle spielen. Und so mußte es Peter O'Toole sein, obwohl ein Baal, der wie ein junger Gott aussieht (auch wenn er etwas unrasiert ist), den Zeilen widerspricht, die darauf hinweisen, daß er ein Ungeheuer an Häßlichkeit ist, während Ekart, den Brecht als Jüngling von engelhafter Erscheinung beschreibt, um des Gegensatzes willen von Harry Andrews gespielt werden mußte, einem ausgezeichneten Darsteller schwerfälliger und häßlicher Rauhbeine. Fügt man noch eine Übersetzung hinzu, welche alle Verse (die in diesem Stück Brechts wichtiger sind als in jedem anderen) in schnarrende und unverständliche Prosa verwandelte, bekommt man einen Begriff vom Mißlingen dieser merkwürdigen Inszenierung. Eine unmögliche Übersetzung besiegelte auch das Schicksal von *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* im Mermaid (Juni 1963) trotz Frank Dunlops geistreicher Inszenierung und einer ausgezeichneten Wiedergabe von Eislers Musik unter Alexander Goehr. Da der Übersetzer versäumt hatte, die Hauptsache des Stücks wiederzugeben — nämlich die Tatsache, daß die Tschechen eine spezifisch Schweyksche Sprache sprechen —, mußten die Schauspieler zu einer Vielzahl von Lokalakzenten Zuflucht nehmen, was den Sachverhalt vollkommen durcheinanderbrachte: Bernard Miles, ein ausgezeichneter Komiker, machte Schweyk zu einem Bauernlümmel aus dem Westen Englands, während einige der andern Tschechen Standard-Englisch sprachen und die SS-Leute Cockney. Einen sichereren Weg, Brechts Gedanken über den Klassenkampf zu verdrehen, hätte es nicht gegeben. Ein früherer Versuch des Mermaid Theatre mit Brecht, *Galileo*, mit Miles in der Titelrolle (Juni 1960), war etwas erfolgreicher gewesen, obwohl die Mermaid-Schauspieler sich mehrheitlich als ungeeignet für ihre Aufgaben erwiesen, und Miles selbst, ein feiner Komiker, der sich danach sehnt, Hamlet zu spielen, die letzte tragische Haltung mangelte, obwohl er eine überaus geschickte und schöne Deutung der Rolle lieferte. Doch in diesem Fall überwand das Stück selbst triumphal die Handikaps von Darstellung und Inszenierung und zeigte sich als bewegende und zum Denken anregende *Erzählung* — das heißt, als episches Theater im echten Sinn.

Tony Richardson, der erfolgreichste der neuen Regisseure, die Royal Court hervorgebracht hat, versuchte sich an Brecht im Sommer 1964 in einer Inszenierung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*. Was die gänzliche Unfähigkeit des Regisseurs betrifft, den Text zu verstehen, übertraf diese Aufführung alles Vorhergehende: denn Richardson merkte einfach nicht, daß die Stellen in heroischen Blankversen eine *Parodie* auf Shakespeare, Schiller und Goethe sind. Die Inszenierung, die von Kalamitäten umringt war — Vanessa Redgrave, welche die Johanna spielen sollte, fiel im letzten Augenblick aus und wurde ersetzt durch Siobhan McKenna —, brachte die meisten Londoner Kritiker (welche nicht willens scheinen, etwas über ein Stück zu

lesen, das sie sehen, und sich deshalb auf das verlassen müssen, was ihnen bei der Aufführung vermittelt wird) zur Überzeugung, Brecht sei letzten Endes nichts weiter als eine Schrulle und ein Schwindel. Dies führte zu einer «Laßt-uns-Brecht-loswerden!»-Bewegung unter ihnen, welche noch gestärkt wurde durch Gaskills *Mutter Courage* im National Theatre im Frühling 1965 und endlich in Triumphgescrei ausbrach am Tag nach Michel St. Denis' *Puntila* im Aldwych, 15. Juli 1965. Ganz zu Unrecht, denn diese Inszenierung entsprach im großen ganzen, obwohl sie ihre Fehler hatte, Brechts Intentio-nen. Das geschah vielleicht zu sehr: Denn was diesmal die Kritiker wirklich verärgerte, war weit eher der propagandistische Inhalt, die kommunistische Tendenz des Stücks als irgendwelche Unzulänglichkeit der Aufführung. Daß ihnen dies als etwas Neues, Unerwartetes aufgefallen war, gibt einen Begriff ihrer Ahnungslosigkeit über Brecht nach so vielen Jahren intensiver Beschäf-tigung mit ihm. Auf jeden Fall schien Brechts Ende in England schließlich gekommen.

Aber dann brach, mit echt Brechtschem Anflug ironischer Parodoxie, die ganze Anti-Brecht-Bewegung in ein paar Wochen zusammen. Am 9. August 1965 eröffnete das Berliner Ensemble seine zweite Spielzeit in London im National Theatre mit *Arturo Ui* — einem von Brechts am meisten propagan-distischen Stücken — und die Kritiker begannen von der Präzision, Leiden-schaftlichkeit, akrobatischen Tapferkeit und überhaupt allgemeinen Vor-trefflichkeit zu schwärmen. Da keiner von ihnen Deutsch kann, konnten sie erfreulicherweise nicht davon abgebracht werden durch den tatsächlichen Inhalt dieses Stücks und derjenigen, die ihm folgten (Brechts Bearbeitung des *Coriolanus*, *Die Dreigroschenoper*, *Die Tage der Commune* und, in einer be-sonderen Privataufführung für Theaterleute, die Atelier-Inszenierung des Ensembles, Auszüge aus *Mahagonny*, das sie fälschlicherweise *Kleines Mahagonny* betitelten, was in Wirklichkeit ein ganz anderes Werk ist). Und so ergibt sich als Wahrspruch und endgültige Zusammenfassung über Brecht selbst in England: Er ist erfolgreich, wenn man ihn nur sieht, ohne seine Worte zu vernehmen; versteht man seine Texte, ist er eine totale Kata-strophe.

Tatsächlich war die einzige ganz befriedigende und erfolgreiche Brecht-Inszenierung in allen diesen Jahren die Aufführung von *Happy End* (zuerst beim Edinburg-Festival 1964 auf die Bühne gebracht, übernommen ins Royal Court im Frühling 1965), welches Michael Geliot mit Hilfe des Tra-verse Theatre inszenierte. Hier war es einem Regisseur, der mit dem Original-text vertraut war und der bei der Übersetzung die Hand im Spiel hatte, ge-lungen, die Stimmung der späten zwanziger Jahre in Berlin wiederzugeben, wobei noch der Zauber hinzutrat, den diese von der Patina des Heimwehs überzogene Zeit bekommen hat. Allerdings muß man bedenken, daß es ein Stück ist, welches Brecht nie völlig anerkannte, vor allem weil es eine Brot-

arbeit war, die er in der Eile zusammengestellt hatte, um sich den Erfolg der *Dreigroschenoper* zunutze zu machen, und daß es bestimmt das harmloseste und am meisten kommerziellen Erwägungen verpflichtete Werk Brechts ist. Daher konnten sich sogar die Londoner Kritiker für seinen Reiz erwärmen.

So viel über Brechts Wirkung auf die Bühnentechnik. Bleibt die Frage von Brechts Einfluß auf die Dramatiker. Auch hier ist seine Wirkung eher breit und oberflächlich als tief gewesen. Die neue Garde von Dramatikern mußte Kenneth Tynan als ihren Propheten anerkennen, und so war sie wohl oder übel mit dem Vorbild Brechts belastet, ungeachtet der Tatsache, daß die meisten ihren Anfangserfolg einer streng naturalistischen — und deshalb un-Brechtschen — Schreibweise verdankten. Da dieser größtenteils autobiographische Stil zwangsläufig, ja gesetzmäßig dazu führte, daß der Erfolg weiterer Stücke immer schwächer wurde, fühlten sich John Osborne und Arnold Wesker bald von den Möglichkeiten der epischen Form angesprochen. Wesker brauchte einige verschwommene Brechtsche Erzählelemente in *Chips with Everything* (1962), kühner in *Their Very Own and Golden City* (geschrieben 1964, erste Londoner Aufführung 1966), wo ein soziales Thema — der Bau von Städten, die sowohl schön wie im Besitz der Arbeiter sein sollen — in einer Folge von Vor- und Rückblenden mit Raffung der Zeitabfolge und andern epischen Mitteln dargestellt wird. Das läuft letzten Endes auf nichts weiter als den filmischen Gebrauch von Montage und Schnitt hinaus. Doch ich bin überzeugt, daß solche Techniken ohne das Beispiel Brechts von den Autoren nicht so geschickt angewendet und vom Publikum nicht so bereitwillig akzeptiert worden wären.

Osborne ging beträchtlich weiter im Einsatz Brechtscher Mittel als Wesker, nicht nur insofern, als er ein satirisches Musical schrieb (*Paul Slickey*), sondern vor allem, indem er sich historischen Themen zuwandte. Sowohl *Luther* (1961) wie *A Patriot for Me* (1965) wollen epische Dramen in Brechtschem Rahmen und Brechtscher Technik sein. In *Luther* ist eine oberflächliche Einwirkung der *Mutter Courage* teilweise peinlich offensichtlich in der katastrophal schlecht geschriebenen Szene (III. Akt, 2. Szene) des Bauernkrieges, welche mit einer langen Erzählung eines unbekannten Ritters gegenüber einem Gemälde beginnt, das «eine kleine Handkarre, ... daneben, als blutige Masse, den Leichnam eines Bauern» zeigt. Hier ist Brechts Konzeption zwar gegenwärtig, aber als eine Art Lichtbildervortrag, der durch Scharaden illustriert wird, mißverstanden. Dieses Mißlingen Osbornes ist jedoch klein im Vergleich zu dem weitaus fundamentaleren Fehler, den er im *Luther* beginnt, nämlich, zu meinen, man könne sich auf ein großes historisches Stück einlassen ohne tiefes Verständnis für den sozialen, kulturellen und politischen Hintergrund der Zeit. *Luther* ist in Wahrheit alles andere als episches Theater — es ist ein Versuch, persönliche psychologische Probleme in die oberflächliche Tracht eines historischen Dramas einzukleiden. Das-

selbe gilt von *A Patriot for Me*, ein besseres Stück als *Luther*, aber als ernsthafte Darstellung der verfallenden österreichisch-ungarischen Monarchie oder Analyse verfallender Monarchien im allgemeinen (mit Anwendung auf das gegenwärtige Britannien) ebenso unzulänglich. Osbornes Verständnis für den Hintergrund ist so unzureichend, seine Unfähigkeit, irgendwelches Wissen, das er sich angeeignet haben mag, darzustellen, so vollkommen, daß wir eine Wiener Operette ohne Musik vorgesetzt bekommen. Und doch, wenn Osborne den tatsächlichen Gegenstand des Stücks diskutiert, das Problem der Homosexualität in der heutigen englischen Gesellschaft, erhebt er sich zu beträchtlichen Höhen der Beredsamkeit. Sein Fehler war der Versuch, den Stoff in einer «Brechtischen» Form zu behandeln.

Ein weit erfolgreicheres historisches Stück ist Robert Bolts *A Man for All Seasons* (1960). Hier sind Sir Thomas Mores Zeit und Probleme mit Einsicht und beträchtlichem Wissen um ihren Hintergrund dargestellt. Doch wieder steht die Technik des «epischen Dramas», welche der Autor ganz unverhüllt übernommen hat, nur oberflächlich mit der Brechtschen Theorie in Verbindung. Es gibt einen Erzähler, den «Durchschnittsbürger», der das Stück erörtert und auch in verschiedenen Rollen als gewöhnliches Volk erscheint, das im Anblick der Leiden des Helden passiv bleibt. Die Geschichte wird als historisches Musterbeispiel mit Anwendung auf die Gegenwart erzählt, aber eigentlich ist das nicht mehr — und nicht weniger — als das traditionelle englische Historienstück mit moralischer Erbauung und patriotischem Abendrot, John Drinkwater oder Clemence Dane auf modern gemacht.

Dann gibt es auch, im andern Extrem, eine unverblümte Brecht-Imitation — Ideologie, Form, Technik und alles —, die im Fall des begabten Schriftstellers Christopher Logue (welcher eine gewisse Zeit beim Berliner Ensemble verbrachte, um seine Methoden zu studieren) bemerkenswert ist: Das Musical *The Lilywhite Boys* (wo er Mitautor war) erreichte einige Erfolg im Royal Court, litt aber darunter, daß es eher ein Flickwerk aus Brecht als ein zwar von ihm beeinflußtes, aber originales Werk war.

Weit fruchtbarere Beispiele einer Inspiration durch das epische Theater liefern zwei Stücke, die, als Peter Hall entschied, die Royal Shakespeare Company werde unter seiner Leitung nicht nur Shakespeare spielen, das direkte Ergebnis seiner Überzeugung sind, die Zukunft des zeitgenössischen Dramas sei das großformatige poetische und epische Stück. Sowohl John Whitings *The Devils* (1961) wie Peter Shaffers *The Royal Hunt of the Sun* (1964) wurden auf Peter Halls Vorschlag geschrieben (obwohl Shaffers Stück möglicherweise mit Hilfe des National Theatre entstanden war). *The Devils* setzt den erzählenden Darstellungsstil und die bewegliche, nicht-realistische Bühnenausstattung glänzend ein und geht mit historischen Tatsachen in aufklärender Weise um. *The Royal Hunt of the Sun* diskutiert ebenfalls ein um-

fassendes Problem — den Gegensatz zwischen Totalitarismus und Laisser-faire-Gesellschaftsordnungen — und macht bittere Feststellungen in Glau-bensdingen, und dies in einem echt epischen Stil. Was ihm jedoch fehlt, ist die letzte Weihe der Dichtung: die Sprache ist wirkungsvoll, hat aber einen Beigeschmack von bombastischen Stellen in einer Ansprache ans Volk.

Der treuste Gefolgsmann Brechts — oder zumindest von Brechts ent-scheidender Haltung — ist ohne Zweifel John Arden. Arden hat oft von seiner Bewunderung für Brecht gesprochen, aber betont, daß er sich eines direkten Einflusses nicht bewußt sei. Es handelt sich bei ihm eher um eine verwandte dichterische Begabung, die gleichen Vorbildern in einer wei-ter entfernten Tradition folgt — im elisabethanischen Drama, Volkslied und Volkstheater aller Art. Doch ob der Brechtsche Einfluß direkt verfolgbar ist oder nicht, die Tatsache, daß er zur Zeit der ersten dramatischen Ver-suche Ardens in der Luft lag, ist sicher nicht ohne Bedeutung. Die Verket-tung von Szenen durch Songs in *Live Like Pigs*, das Vorkommen von Volks-liedern in *Sergeant Musgrave's Dance*, die Masken in *Happy Haven* (nicht lange, nachdem das Berliner Ensemble bei seinem Auftreten im *Kaukasi-schen Kreidekreis* 1956 höchst effektvoll Masken verwendet hatte), der ge-samte Aufbau, die ganze Technik von *The Workhouse Donkey* (mit einem Erzähler und reichlichen musikalischen Zwischenspielen), die Parabeltechnik von *Armstrong's Last Goodnight*, all dies zeigt eine tiefe und unverfälschte Verwandtschaft mit Brechtschen Vorstellungen. Arden steht, was seine per-sönliche politische Meinung betrifft, links, doch in seinen Stücken ist er streng neutral, sowohl moralisch wie politisch. In dieser Hinsicht weicht er von Brecht ab. Doch Arden ist, wie Brecht, ein Dichter ersten Ranges, für den das Drama ein Träger der spezifischen Poesie der Bühne ist. Insoweit hat er sich einverlebt, was meines Erachtens das überwältigend wichtige Beispiel ist, das Brecht liefert: Daß das Drama für den Dichter von Format ein Mittel ist, daß die Beschaffenheit dieses besonderen Typs poetischer Sprache und Phantasie alle theoretischen Regeln, Kunstgriffe und Kniffe, ja sogar Engagement und Ideologie, an Bedeutung übertrifft und daß nur so das wahrhaft große Drama zustandekommt.