

Günther Klotz  
Alternativen  
im britischen Drama der Gegenwart

*Literatur und Gesellschaft*

Herausgegeben von der  
Akademie der Wissenschaften der DDR  
Zentralinstitut für Literaturgeschichte

Günther Klotz

Alternativen  
im britischen Drama  
der Gegenwart



Akademie-Verlag · Berlin

1978

Erschienen im Akademie-Verlag, 108 Berlin, Leipziger Str. 3-4

© Akademie-Verlag Berlin 1978

Lizenznummer: 202 · 100/187/78

Gesamtherstellung: IV/2/14 VEB Druckerei »Gottfried Wilhelm Leibniz«,

445 Gräfenhainichen/DDR · 5094

Bestellnummer: 753 429 6 (2150/62) · LSV 8056

Printed in GDR

DDR 6,— M

## Inhalt

Einführung . . . . .	7
Wandlungen in der Gesellschaft und im Theater . . . . .	13
Eine politische Kunst: Mode oder geschichtliche Bewegung?	13
Die Lage der Nation: Widersprüche und Kämpfe . . . . .	18
Das andere Theater: Traditionen und Neuerungen . . . . .	25
Neue thematische Akzente . . . . .	38
Leben und Kampf der Arbeiter: Cheeseman, Plater, McGrath und andere . . . . .	38
Die Gewalt und die Monopole: Hampton, die Ardens, McGrath und andere . . . . .	80
Rebellion und Revolution: Griffiths, Gooch, Hare und andere . . . . .	104
Neue dramaturgische Versuche . . . . .	129
Darstellen und Verkörpern: McGrath . . . . .	129
Die entzaubernde Parodie: Brenton, Hunt und andere . . . . .	139
Die Verwandlung der Zuschauer: Mitchell und andere . . . . .	155
Schlußbemerkung . . . . .	163
Anmerkungen . . . . .	168
Personenregister . . . . .	182



## Einführung

Sechs Jahre, nachdem ich *Individuum und Gesellschaft im englischen Drama der Gegenwart*. Arnold Wesker und Harold Pinter (Akademie-Verlag, Berlin 1972) untersuchte, hat sich die Szene erheblich gewandelt. In der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus verschob sich das Kräfteverhältnis in der Welt weiter zugunsten des Sozialismus. Die Konferenz von Helsinki über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa bezeugte die Veränderungen, die sich auf dem Kontinent vollzogen haben, und die politischen und sozialen Leistungen der sozialistischen Länder. In das Bewußtsein der noch unter kapitalistischen Verhältnissen lebenden Völker sind besonders der historische Sieg des vietnamesischen Volkes, die Siege der Völker von Laos und Kampuchea, der Sturz der faschistischen Regime in Griechenland und in Portugal und die Erringung der nationalen Unabhängigkeit von Guinea-Bissau, Moçambique und Angola gedrungen.

Unter diesem Eindruck und im Zusammenhang mit den innenpolitischen und sozialen Kämpfen formierten sich in Großbritannien antiimperialistische Kräfte eines weiten Spektrums von Anschauungen und Aktivitäten, in dem das gegenwärtige linke, progressive oder sozialistische Drama und die entsprechende Theaterarbeit als kräftige Farben leuchten. Die antiimperialistischen Haltungen haben sich ausgeprägt und zeigen vielfältigere Erscheinungsformen als im „Durchbruch“ der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre; die Kritik an den bestehenden Verhältnissen wurde genauer, sinnfälliger; das Verständnis der nationalen und internationalen Entwicklungen schlug sich in komplexeren Darstellungen der Lebensprobleme nieder; die Bewußtheit der gesellschaftlichen Funktion des Dramas, letztlich Veränderungen der Verhältnisse beziehungsweise der Überwindung oder Ablösung des gegenwärtigen Gesellschaftssystems zu dienen, ist, besonders seit 1968, gestiegen und wird oft mit Ungeduld

und Leidenschaft bekundet. Während Arnold Wesker, einer der „politischsten“ Dramatiker des Durchbruchs, in seinen theoretischen und propagandistischen Äußerungen jener Zeit nicht über allgemein aufklärerische Absichten und über den Wunsch hinausging, die Arbeiterklasse durch Kunst zu bilden, sie durch das spontane Kunsterlebnis klüger und besser zu machen und durch Entmystifizierung der von der Bourgeoisie verschleierte Ausbeutungsverhältnisse zu ermutigen, sprechen heute Dramatiker, Regisseure und Kritiker offen von einem politischen Theater, von einem sozialistischen, revolutionären. Wenn diese Beiwörter auch keineswegs auf sehr viele Verfasser von Stücken mit antiimperialistischen Tendenzen zutreffen, so gilt doch, was Simon Trussler, Theaterkritiker und Mitherausgeber der Zeitschrift *Theatre Quarterly*, mit Bezug auf den nun nach „Unground“ und „Fringe“ häufig verwendeten Begriff „alternatives“ Theater schreibt: „Alternative wozu? Zu einem Theater oder zu einer Gesellschaft? Die meisten Leute, die jetzt etwas mit dem alternativen Theater zu tun haben, hoffen, daß ihre Arbeit, wie wenig und wie indirekt auch immer, zu dem Bewußtsein beitragen wird, daß gesellschaftliche Veränderungen notwendig sind, ob sie nun allmählich und schrittweise oder radikal und gründlich vorgenommen werden.“<sup>1</sup>

Die nachfolgende Untersuchung hat es demzufolge im Vergleich zu der erwähnten älteren nicht nur mit neuen Stücken zu tun, sondern auch mit neuartigen Fragestellungen. Vorab seien in allgemeiner Form jene genannt, die die Ziele der Untersuchung charakterisieren. Obwohl es bei der Fülle der veröffentlichten und der sicher nicht zu unterschätzenden Anzahl ungedruckter Stücke aus zeitlicher Nahdistanz unmöglich ist, diesen Teil des neueren britischen Dramas ganz zu erfassen und überschauend darzustellen, soll doch versucht werden, Stufen seiner Entwicklung und den Beitrag einer Reihe bedeutender Dramatiker und Ensembles zu umreißen. Dabei interessiert, welche Wege sie beschreiten und wie sie ihre von demokratischen, sozialistischen oder revolutionären Ideen getragenen Abbilder, Karikaturen oder Neuentwürfe gesellschaftlicher Verhältnisse und Erscheinungen gestalten, und es interessiert, welche Beziehungen zwischen antiimperialistischer Haltung und künstlerischer Gestaltung herrschen. Mit der Beachtung der Dialektik von geschichtlicher Bewegung und künstlerischer Entwicklung, mit der Anerkennung des Primats des Inhalts und mit der Einbeziehung der gesellschaftlichen Funktion als literarhistorischem Kriterium soll bürgerlichen Darstel-

lungen und Kritiken begegnet werden, welche Formelemente wie Bühnenmetaphorik, Sprache und Stückstruktur verabsolutieren, um apologetische Werke hochzuspielen. Nach T. S. Eliot, Christopher Fry und Harold Pinter haben diese Kritiker nun Edward Bond als Aushängeschild „hoher Kunst“, als ihren bedeutendsten Dramatiker der Gegenwart gekürt; das Werk dieses die Grausamkeit fetischisierenden Irrationalisten soll an einer Stelle vergleichsweise herangezogen werden.

Ein Augenmerk soll der Tatsache gelten, daß – besonders seit 1968 – in antiimperialistischen Stücken die Kritik am Bestehenden immer deutlicher mit dem Bestreben verknüpft ist, positive Ideale zu bekunden und gesellschaftlich konstruktive Impulse zu geben. Hatten Dramatiker des Durchbruchs wie Wesker, Arden, Delaney und Behan die Klassenverhältnisse zwar zur Schau gestellt, so brachten sie doch nicht die Avantgarde der Arbeiterklasse auf die Bühne. In den letzten acht Jahren entstanden nun Stücke, in denen revolutionäre Führer wie Wat Tyler, James Connolly, William Gallacher und John Maclean sowie eine ganze Reihe fiktiver Revolutionäre und „Revolutionsmacher“ auftreten und eine gesellschaftliche Alternative gefordert wird. Damit tritt in dieser Literaturgattung und im Theater eine Verschiebung des Kräfteverhältnisses zwischen der Kultur der Bourgeoisie und den sich unter kapitalistischen Verhältnissen entwickelnden Elementen einer demokratischen und sozialistischen Kultur zutage, die sich auf die wirksamer werdende Dialektik zwischen nonkonformistischer Gesellschaftskritik und künstlerischer Formierung der Potenzen gründet, welche die geschichtsbildende politische Kraft kennzeichnen. „So betrachtet nun William Gaskill das alternative Theater als den Hauptstrom.“<sup>2</sup> Wenn der bedeutende Regisseur, der das etablierte Theater verließ, um sich der progressiven Joint Stock Theatre Group anzuschließen, recht hat – und es spricht alles dafür, wie die folgende Abhandlung bekräftigen will, daß das antiimperialistische Drama die Entwicklung des Genres bestimmt –, dann wird hier, auf einem Teilgebiet der gesellschaftlichen Entwicklung, jener allgemeine Prozeß markiert, in dem die antiimperialistischen und sozialistischen Kräfte in der Übergangsepoche vom Kapitalismus zum Sozialismus die führende Rolle übernehmen.

Die gegenwärtige Entwicklung des britischen Dramas ist im Augenblick von hier aus nicht in ihrer ganzen Differenziertheit zu überblicken. Im folgenden müssen deshalb viele Momente der Theatergeschichte außer acht bleiben, da ein großer Teil der Zeugnisse nicht

beigebracht werden konnte und der eigene Augenschein begrenzt war. Bei der gebotenen Konzentration auf die Dramentexte als sichere Forschungsunterlagen konnten auch einige mit dem Thema unmittelbar zusammenhängende Probleme nicht bzw. nicht gründlich untersucht werden. Es handelt sich hierbei um Fragen wie das Verhältnis von theoretisch-dramaturgischen Vorstellungen (es gibt kaum „Konzeptionen“) zur praktischen Theaterarbeit sowie die Beziehungen zwischen dem antiimperialistischen und sozialistischen Drama zur Politik der Kommunistischen Partei Großbritanniens. Im Vergleich zu den Kommunistischen Parteien Frankreichs und Italiens ist die britische relativ schwach und stellt in der Kulturpolitik keine national wirksame oder die vorhandenen Aktivitäten verbindende und konzentrierende Kraft dar. In *The Game's a Bogey* (1974)<sup>3\*</sup> läßt einer der fähigsten Dramatiker, der Marxist John McGrath, den Schauspieler Bill Paterson aus der Rolle John Macleans heraustreten und die historischen politischen Kämpfe kommentieren; in dieser Rede sagt Bill P.: „Damals, wie heute, wurde dieses radikale Land von einem Haufen ratlos herumstolpernder Reaktionäre in Whitehall regiert. Damals, wie heute, war die schottische Arbeiterklasse der Londoner Führung weit voraus.“<sup>4</sup> Es erhebt sich die Frage, ob diese Äußerung über das Verhältnis von zentraler politischer Führung zur Führung der praktischen lokalen politischen Kämpfe nicht eine Entsprechung im Verhältnis von zentraler kulturpolitischer Tätigkeit und dem individuellen Wirken des Dramatikers und Ensembleleiters findet. Die Literaturgeschichte bedarf hier der Hilfe der Historiker.

Dennoch lohnt es, die literarische Entwicklung mit literaturkritischen und literaturhistorischen Methoden zu erhellen. Angesichts der Tatsache, daß in vielen neuen Stücken gerade die Zusammenhänge individueller und gesellschaftlicher, nationaler und internationaler Vorgänge und die Komplexität der Lebensprobleme herausgestellt werden und daß neue dramaturgische Versuche an das Bestreben geknüpft sind, diese Zusammenhänge und diese Komplexität im Miterleben verständlich zu machen, erscheint es schwierig, den Erfordernissen einer zergliedernden Darstellung gerecht zu werden. Obwohl „alles zusammenhängt“, sollen zunächst drei inhaltliche Aspekte im Vordergrund stehen, und zwar das Aufgreifen von (oft lokal begrenzten) Traditionen des Klassenkampfes, die neue Darstellung von

\* Als Lesehilfe wurden die Ziffern, die auf Sachanmerkungen hinweisen, durch einen Stern gekennzeichnet.

Wesenszügen des Imperialismus und die Einbeziehung der Revolutionsthematik. Im zweiten Teil liegt der Akzent auf dem Verhältnis zwischen Wegen der dramaturgischen Distanzierung der Zuschauer oder ihrer Einbeziehung in das Bühnengeschehen und der gesellschaftlichen Funktion der Stücke. Eine solche Anlage der Untersuchung schließt die biographische Behandlung der Autoren als Prinzip aus; sie soll jedoch so elastisch gehandhabt werden, daß Biographisches nicht total entfällt, auch wenn die Werke einzelner Autoren unter thematischen Gesichtspunkten in mehreren Kapiteln betrachtet werden. Da die Kenntnis der neueren Stücke bei den meisten Lesern nicht vorausgesetzt werden kann, soll zugleich über die wichtigsten ausreichend informiert werden.

Daß dies hier möglich ist, verdanke ich vornehmlich der Hilfe Clive Barkers; auch wäre das Buch ohne die Gespräche mit ihm nicht so geworden, wie es ist.



## Wandlungen in der Gesellschaft und im Theater

### *Eine politische Kunst: Mode oder geschichtliche Bewegung?*

Es ist kaum ein Jahrzehnt her, daß der britische Premierminister Wilson, wie seine Amtskollegen der westlichen Länder, seinem Volk noch in Aussicht stellte, das kapitalistische Gesellschaftssystem könne seine Probleme durch Reformen und durch ein vermeintlich allgemeines Maßhalten lösen. Gegen Ende seiner ersten Amtszeit (Oktober 1964 bis Juni 1970) mußte er wie seine Nachfolger (der Konservative Heath Juni 1970 bis Februar 1974, Wilson Februar 1974 bis April 1976, danach sein Parteifreund Callaghan) öffentlich zugeben, daß „die Welt“ (gemeint waren die kapitalistischen Länder) von einer tiefen Krise erschüttert werde. Es sind nur wenige Jahrzehnte her, daß dieser angeblich noch „heilbaren“ Welt die führenden bürgerlichen Dramatiker Englands wie T. S. Eliot, Christopher Fry, Noël Coward und ihre Anhänger unter den Kritikern verkündeten, die hohe Kunst des Dramas und Theaters habe mit solch niedrigen Dingen wie Politik nichts zu tun. Heutige britische Dramatiker, die sich im Gegensatz zum etablierten, kommerzialisierten bürgerlichen Theater an die Volksmassen wenden und die, selbst nach Aussagen bürgerlicher Kritiker, das interessanteste, lebensvollste und anregendste Theater auf den Britischen Inseln machen, kommen, sobald sie sich über ihr Schaffen äußern, sehr schnell auf ihre Intentionen als politische zu sprechen. Albert Hunt – Dramatiker, Dozent am Bradford Regional College of Art, Leiter und Regisseur der Bradford Art College Theatre Group – bekennt sich zum politischen Theater<sup>5</sup> und zu der Absicht, die Menschen zu Subjekten der Geschichte zu machen; über die Arbeit mit dem von seiner Theatertruppe kollektiv verfertigten Stück *John Ford's Cuban Missile Crisis* (1970) schreibt er: „Wir wollten einen kühlen Blick auf die Absurdität einer Situation werfen, die jedermann als normal hinnimmt. Aber wir wollten das nicht tun, indem wir eine Predigt halten oder das Publikum mit erhobenem Zeigefinger warnen, sondern mit Spaß. Wir

wünschten, die Menschen würden nach der Aufführung nicht nur ein bißchen bewußter und besser informiert sein, sondern auch dem Leben gegenüber aufgeschlossener und befähigter, die Welt, die wir gezeigt haben, zu lenken. Mit anderen Worten, wir wollten die Menschen durch das Theater aufrichten und nicht niederdrücken.“<sup>6</sup> John McGrath differenziert in seiner Vorbemerkung *Über die Situation* zu seinem Stück *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* (1973) zwischen der in Großbritannien oft sozialdemokratischen (Labour) Verwendung des Begriffs Sozialismus und seinem marxistisch-leninistischen Inhalt bzw. dem realen Sozialismus der Übergangsepoche: „Die Bevölkerung des (schottischen – G. K.) Hochlands ist sich der Tragödie ihrer Vergangenheit höchst bewußt. In wachsendem Maße wird sie sich der heutigen Herausforderungen bewußt. Da sich der Prozeß des Entscheidens unpersönlich und weit entfernt von ihrem Leben abspielt, mögen einige dahin gelangt sein, ihre Zukunft als etwas von ihnen Unbeeinflußbares, etwas Vorherbestimmtes anzusehen. Dieses Stück versucht zu zeigen, warum sich die Tragödien der Vergangenheit ereigneten: weil die Kräfte des Kapitalismus stärker waren als die Organisation des Volkes. Es versucht zu zeigen, daß die Zukunft nicht vorherbestimmt ist, daß es Alternativen gibt und es die moralische Verpflichtung jedes einzelnen ist, für die Alternative zu kämpfen und zu agitieren, die der Bevölkerung des Hochlands nutzen wird und nicht den multinationalen Konzernen, die auf Profit aus sind. Ein passives Hinnehmen bedeutet, die Herrschaft über die Zukunft zu verlieren. Der Sozialismus und die planmäßige Erschließung des Reichtums der Natur zum Wohle der gesamten Menschheit, das ist die Alternative, nach der dieses Stück ruft. Nicht der ‚Sozialismus‘, der vom Kapitalismus nur Zugeständnisse erbettelt, sondern jener, der jeden einzelnen in die Gestaltung der Zukunft einbezieht, die er herbeiwünscht, der den Fortschritt am Glück der Menschen und nicht an den Dividenden der Aktionäre mißt, der Sinne und Herzen befreit und nicht versklavt. Einige werden einwenden, daß diese Art von Sozialismus noch nie verwirklicht wurde; das ist nicht wahr, doch selbst wenn das stimmte, wäre es kein Grund, nicht dafür zu kämpfen.“<sup>7</sup>

Weitere Belege für die politische Pointierung des dramatischen Schaffens und für das politische Selbstverständnis der Autoren ließen sich anführen, wobei individuelle Unterschiede sichtbar würden, die jedoch am Wesen ihrer antiimperialistischen Haltung keine Abstriche machen; so bejaht Trevor Griffiths zwar das politische Theater, sagt

aber: „An einem propagandistischen Theater bin ich nicht wirklich interessiert“<sup>8</sup>, während David Edgar sich zu den „Revolutionären im Theater“ und „Revolutionären, die sich mit Propaganda befassen“<sup>9\*</sup>, zählt. Die für die Erhaltung der bestehenden Gesellschaftsordnung eintretenden bürgerlichen Literaturkritiker und Kunstwissenschaftler sind natürlich nach wie vor bestrebt, die Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit abzustreiten oder verzerrt darzustellen. Da im britischen Drama die gesellschaftliche Funktion der Kunst seit dem Durchbruch wieder offensichtlich wurde und da etwa seit der gleichen Zeit, der Mitte der fünfziger Jahre, die Bedeutung des Dichters Brecht mit seinen der gesellschaftlichen Wirklichkeit zugewandten und politischen Stücken für die Literatur- und Theatergeschichte nicht mehr zu leugnen ist, suchen bürgerliche Fachleute andere Formen der Erklärung und Bewertung des Dramas und seiner Beziehungen zur Wirklichkeit. Einer der bekanntesten und (als Chef der Hörspielabteilung der BBC und Mitglied verschiedener einschlägiger Gremien und Herausgeberkollegien) einflußreichsten Kritiker, Martin Esslin, verneint diese Beziehung völlig und behauptet, daß literarische Strömungen in linearen Bewegungen einander ablösen: „Zu jeder beliebigen Zeit tragen die Manuskripte, die Produzenten (oder Regisseure – G. K.) und Verlegern eingereicht werden, deutlich die Merkmale der herrschenden Mode. Daran ist nichts Schändliches: der Lauf der Mode in der Kunst wie auch in der Bekleidung ist einer der Mechanismen der Gesellschaft, durch die Veränderungen in Grundhaltungen in allen Schichten verbreitet werden.“<sup>10</sup>

Gerade das muß bestritten werden: daß die literarische Entwicklung sich in der bloßen Abfolge von Modeströmungen – wie nach Esslin etwa der des Brechtschen epischen Theaters und der des absurden Theaters – erschöpft und daß jede Mode, was zu ihrer Eigenart als Mode gehört, keine andere neben sich duldet, das Feld beherrscht. Um eine solche Behauptung für das Drama nach 1956 zu untermauern, muß man von der inhaltlichen Substanz und der gesellschaftlichen Funktion der Werke abstrahieren, wie das John Russell Brown in *Theatre Language* tut. In dieser Analyse der Bühnensprache, worunter Brown „die Beherrschung der Bühnenwirklichkeit durch Worte, Handlungen und die Zeit“<sup>11</sup> versteht, werden von formalen Gesichtspunkten her bei Anerkennung individueller Schreib- und Denkweisen so unterschiedliche Werke wie die von Arden, Osborne, Pinter und Wesker unter den einen Hut gebracht, den der Einfluß Becketts<sup>12</sup> bildet; daß dabei dann Pinter als der wichtigste und

am ausführlichsten zu behandelnde Autor hingestellt wird,<sup>13</sup> beweist, daß formalistische Betrachtungsweisen absichtlich oder ohne Bedenken der Konsequenz auf die Apologie irrationalistischer Auffassungen hinauslaufen können.

Zunächst einmal muß diese Theorie einsträngiger Entwicklung verworfen werden. Als das existentialistische Versdrama im englischen bürgerlichen Theater Mode war, in den vierziger und beginnenden fünfziger Jahren, da schrieb der bedeutendste Dramatiker der Britischen Inseln dieses Jahrhunderts, Sean O'Casey, *The Star Turns Red* (1940), *Red Roses for Me* (1942) und *The Bishop's Bonfire* (1955); die extreme Divergenz zwischen Pinter und Wesker wurde in der einführend genannten Studie beleuchtet, die zwischen Bond und David Hare (und anderen) wird aufgezeigt werden. Das Subsumieren der antiimperialistischen und progressiven Werke unter formal determinierte Modeströmungen soll doch nur verschleiern, daß es eine fortschrittliche Theaterliteratur gibt, die gesellschaftlich engagiert und auf eine sozialistische Zukunft gerichtet ist. Ebenso wie bürgerliche Ideologen die Existenz antagonistischer Klassen und des Klassenkampfes bestreiten, wollen sie auch nicht wahrhaben, daß es diese zweite Klasse mit ihrer zweiten Kultur gibt, die sich in ständiger Auseinandersetzung mit der bürgerlichen entwickelt. Die Politisierung im britischen Drama ist also nicht die Frage einer im Augenblick herrschenden Mode. In der sich in vielen neuen Stücken artikulierenden wachsenden Bewußtheit der gesellschaftlichen Vorgänge äußern sich die in einer langen und vielschichtigen proletarischen und Volkstradition stehenden Bemühungen, mit der Entfaltung der Elemente der demokratischen und sozialistischen Kultur gesellschaftliche Veränderungen vorbereiten zu helfen.

Die Esslinsche Theorie vom „Lauf der Mode“ in der Kunst versucht aber nicht nur den Klassencharakter und die Reflexion der gesellschaftlichen Widersprüche zu leugnen. Sie suggeriert, daß der Fortgang der Kunst in dem unerklärlichen und unbeeinflussbaren Wechsel von Moden, also letztlich aus sich selbst heraus geschieht. Die Mode der „Politisierung“ sei also gekommen, und sie werde wieder vergehen, weil die nächste Strömung sie ablösen werde. Nun fallen im Drama, einem Genre der Kunstliteratur und damit einem Medium ideologisch geprägter Erfahrungs- und Vorstellungsinhalte, nicht „Modeströmungen“ vom Himmel. Ernstzunehmende Literaturhistoriker negieren heute nicht mehr den Zusammenhang zwischen dem Durchbruch im Drama der späten fünfziger Jahre und der

politischen Gärung jener Zeit in Großbritannien, die gekennzeichnet war vom Aufkommen einer heterogenen, aber breiten oppositionellen Volksbewegung; sie äußerte sich in den Streiks von 1955, den machtvollsten seit 1932, in den Protestaktionen gegen den militärischen Überfall auf Ägypten 1956, im Feldzug für atomare Abrüstung, ins Leben gerufen 1957, den Ostermärschen (seit 1958) und vielen anderen Aktivitäten. Die neuen, Ende der sechziger Jahre einsetzenden Tendenzen im britischen Drama werden bereits jetzt von dem englischen Theaterkritiker Peter Ansorge, trotz einiger unhaltbarer Bewertungen, mit dem politischen Geschehen der Zeit in Verbindung gebracht. „Die Ereignisse vom Mai 1968 in Paris werden, wenn es um die englischen Studenten geht, selten erwähnt. In zunehmendem Maße kann das Jahr 1968 jedoch als Wasserscheide in unserer Theatergeschichte, wenn nicht gar in der politischen Geschichte, ausgemacht werden.“<sup>14</sup>

Wenn dieser Zusammenhang hier auch nur in bezug auf Einzelvorgänge erwähnt wird, so weist Ansorge damit symptomatisch auf die von ihm ausgesparte tiefere Wahrheit, die der geschichtlichen Bewegung der Übergangsepoche, in der das britische antiimperialistische Drama eine wichtige Rolle übernommen hat. Der Zusammenhang der gesellschaftlichen Wirklichkeit mit dem Drama ist also nicht jener zwischen Objekt und Illustration oder zwischen „Hintergrund“ und seinem Phantasiegebilde. Er ist vielmehr Teil des geschichtlichen Prozesses, in dem auf den Bühnen der Theater und der Nichttheater Wirklichkeit widergespiegelt und zugleich verändert wird, in dem das Drama selbst zum Medium der gesellschaftlichen Veränderung, zum bewegenden Moment des Prozesses wird. Die Entwicklung des Dramas mit ihren kleinen Sprüngen und Knotenpunkten ist deshalb nur aus dem Bezug zur gesellschaftlichen Entwicklung mit ihren Widersprüchen zu begreifen. Dabei unterliegt das Drama zugleich den spezifischen Traditionen, Konventionen und Entwicklungsmöglichkeiten des Genres, die von ihren spezifischen Existenzbedingungen, den Theaterverhältnissen, abhängen. So schließen die neueren progressiven Dramatiker nicht nur an die volkstümlichen Theatertraditionen, an die Lebenden Zeitungen, die Music Hall, Agitprop und die besten Werke des Durchbruchs an, sondern auch an die Kämpfe der Agitprop, des Theatre Workshop und des Centre 42 gegen die kapitalistischen Theaterverhältnisse. Diese speziellen, teilweise persönlichen Beziehungen der gegenwärtigen Dramatiker zu diesen Traditionen sind bisher kaum belegt und erforscht; sie können

auch im folgenden leider nur berührt werden. Der ihr Schaffen bestimmende und in ihrem Wirken angezielte geschichtliche Prozeß der Gegenwart muß freilich in den Wesenszügen charakterisiert werden.

### *Die Lage der Nation: Widersprüche und Kämpfe*

In der gegenwärtigen Phase der welthistorischen Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus haben die Sowjetunion und die anderen sozialistischen Länder die Politik der friedlichen Koexistenz durchgesetzt. Dieser Wandel schafft günstige Voraussetzungen auch für den von der Arbeiterklasse der kapitalistischen Länder geführten Kampf gegen die Monopolbourgeoisie und das herrschende Gesellschaftssystem; doch die Reaktion sucht verzweifelt Auswege, die sich nur gegen die Interessen des Volkes richten können.

Über die Situation in Großbritannien berichtete Jack Ashton, Mitglied des Politischen Komitees und des Exekutivkomitees der Kommunistischen Partei Großbritanniens, in seiner Rede auf dem IX. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands:

„Wir in Großbritannien stehen inmitten eines schwierigen und komplizierten politischen Kampfes. Die Labourregierung, beherrscht von rechten Labourführern, verfolgt eine Politik, die darauf gerichtet ist, die Lasten der ökonomischen Krise auf die Schultern der Werktätigen abzuwälzen, und sie versucht, im Interesse der großen Monopole aus der Krise herauszukommen. Die Labourregierung senkt bewußt den Lebensstandard der Werktätigen und läßt zu, daß bei sinkenden Löhnen die Preise und Profite steigen. Sie hat eine rigorose Kürzung der öffentlichen Ausgaben vorgenommen, die zu sehr kritischen Entwicklungen im Bildungs- und Gesundheitswesen und im Wohnungsbau führten. Das geht einher mit der Verarmung der Rentner und anderer Schichten der Bevölkerung, die an der oder unter der Armutsgrenze leben müssen. Vor allem aber hat die Politik der Regierung zu einer Arbeitslosigkeit geführt, die heute eineinhalb Millionen Werktätige erfaßt hat und für deren Abbau es keine Anzeichen gibt.

Den Beitritt Großbritanniens zur EWG ausnutzend, setzen die großen internationalen Monopole und das britische Finanzkapital jene Politik fort, die der britischen Industrie dringend benötigte Investitionen vorenthält, und legen ihr Geld in anderen EWG-Staaten oder anderen Teilen der Welt an, wo sie sich höhere Profite durch größere Ausbeutung ausrechnen. Die gesamte britische Wirtschaft ist

mit einer tiefgreifenden Krise konfrontiert, die Kürzungen im Schiffbau, dem Eisenbahnwesen, dem Automobilbau, der Stahl- und Elektroindustrie sowie der Textilindustrie vorsieht.

Auf diese Weise, wie schon so oft in unserem Land, haben die Kapitalisten sich als echte Verräter der Interessen des britischen Volkes entlarvt. Wie schon so oft in der Geschichte, versuchen sie von ihrem Verrat mit Hilfe des Antisowjetismus abzulenken.

Obgleich es den rechten Gewerkschaftsführern und der Labourregierung zeitweilig gelungen ist, Teile der Arbeiterklasse zu verwirren und irrezuführen hinsichtlich des Charakters der wirtschaftlichen Situation und der Politik, die erforderlich ist, um Großbritannien aus der Krise zu führen, gibt es Anzeichen dafür, daß immer breitere Teile der Arbeiterklasse begreifen, daß sie betrogen wurden. Das findet bereits seinen Ausdruck in Massenaktionen gegen die Arbeitslosigkeit und für das Recht auf Arbeit.“<sup>15</sup>

Die allgemeine Krise des Kapitalismus hat auch in Großbritannien immer mehr Gebiete des gesellschaftlichen Lebens erfaßt. Währungskrise und Inflation sind nach der letzten zyklischen Wirtschaftskrise, die 1969 von den USA ausging und Anfang der siebziger Jahre auf Westeuropa übergriff, nicht mehr abgeflaut. Da die parlamentarische Gruppe der Labourpartei vom rechten Flügel beherrscht wird und auf Grund der letzten knappen Wahlsiege keine der beiden großen Parteien ohne Hilfe der anderen regieren kann, ist es praktisch auch zu einer Verfassungskrise gekommen. In dem Hin und Her um den Beitritt zur EWG stimmten schließlich die Regierung und einige Labourabgeordnete gemeinsam mit den Torys gegen die Interessen der Arbeiterschaft und vieler Mitglieder der Labourpartei.

Einen Brennpunkt der Klassenauseinandersetzungen des letzten Jahrzehnts bildeten die Rechte der Gewerkschaften, insbesondere das Streikrecht. Bereits Wilson versuchte in seiner ersten Amtsperiode, die in hundertfünfzig Jahren harten Kampfes errungenen Rechte der Gewerkschaften und ihrer Betriebsräte zu beschneiden, doch die Arbeiter, die Gewerkschaftsfunktionäre (der Dachorganisationen) und die eigenen Parteifreunde ließen es nicht zu. Gleich nach Übernahme der Regierung übte der Konservative Heath einen rigorosen Druck auf die Gewerkschaften aus und verabschiedete das Industrial Relations Act. Am 8. Dezember 1970 streikten 700 000 Arbeiter, und am 21. Februar 1971 protestierten 200 000 Demonstranten im Londoner Hyde Park dagegen. Als im Juli 1972 einige Betriebsräte wegen Widerstands gegen das Antigewerkschaftsgesetz eingekerkert wur-