

Ute Berns

Die englischsprachige Dramenwerkstatt im LCB 1964: Zirkulationen des Absurden

I.

In den Jahren nach dem Mauerbau wurden in der geteilten Stadt Berlin internationale literarische Beziehungen zu Autoren und Autorinnen im englischsprachigen Raum geknüpft. Der folgende Beitrag gilt diesen Initiativen im Bereich des Theaters. Dreh- und Angelpunkt ist dabei ein höchst bemerkenswertes und scharfumrissenes historisches Ereignis, das näher beleuchtet werden soll: Die englischsprachige Dramenwerkstatt im *Literarischen Colloquium Berlin* 1964. Dank einer Initiative des damals erst kürzlich gegründeten Literarischen Colloquiums wurden im Sommer 1964 junge, talentierte Dramatiker aus Großbritannien und den USA – James Saunders, Tom Stoppard, Derek Marlowe, Peter Bergman, Piers Paul Read und Tom P. Cullinan – in einer mehrmonatigen Schreibwerkstatt in Berlin (West) zusammengeführt und zum Dialog mit einer gleichzeitig tagenden deutschsprachigen Dramenwerkstatt angeregt. Doch damit nicht genug: die englischsprachige Werkstatt fand ihren Abschluss in einem ebenfalls englischsprachigen Theaterabend am Kurfürstendamm, bei dem eine für diesen Zweck aus London eingeladene Schauspieltruppe szenisches Material aus den Werkstattmonaten zur Aufführung brachte.¹

Zunächst sollen die wichtigsten Akteure benannt, die finanziellen Voraussetzungen aufgezeigt, die kulturpolitischen Zielsetzungen dargestellt und auch die Zufälle erwähnt werden, die diesem Ereignis seine Gestalt verliehen. Anschließend soll die Dramenwerkstatt des LCB genauer betrachtet und im kritischen Diskurs der frühen 1960er Jahre über das Theater situiert werden. Die Bezeichnung ‚Theater des Absurden‘ hat in diesem kritischen Diskurs ihren Ort und soll zur Rede von einer Theatermoderne nach dem Zweiten Weltkrieg ins Verhältnis gesetzt werden. Der Begriff des Theaters des Absurden kann so dazu dienen, die Ausrichtung der Dramenwerkstatt insbesondere im Hinblick auf den britischen Raum genauer zu verorten. Dadurch lässt sich die Einladungspolitik des LCB historisieren und etwas genauer konturieren. Hingewiesen werden soll zunächst auf zweierlei. Zum einen handelte es sich bei der Dramenwerkstatt im LCB nicht einfach um eine (west)deutsche Einladung, die Begegnungen und Austausch mit der anglophonen Welt herbeiführte, sondern um eine Initiative, die ihrerseits bereits durch diese anglophone Welt mitbestimmt wurde.

¹ Vgl. Anonym: Dramenschreiben, in: Walter Höllerer u. a. (Hrsg.): Autoren im Haus. Zwanzig Jahre Literarisches Colloquium Berlin, Berlin 1982, 47–50, hier: 47.

Zum zweiten, so werde ich argumentieren, ging es nicht darum, die Vielfalt der anglo-amerikanischen Theatermoderne einzufangen, sondern darum, mit dem Theater des Absurden ein spezifisches Segment dieses Theaterschaffens nach Berlin (West) zu holen. Im zweiten Teil des Aufsatzes werde ich mich den Werken und späteren Lebenswegen der eingeladenen Autoren zuwenden und dabei auch den Transformationen und Zirkulationen des Absurden nachspüren.

Wenden wir uns also zunächst den Rahmenbedingungen, Akteuren und Interessen zu, die das Ereignis prägen sollten. Wie Jutta Müller-Tamm in ihrem Beitrag dargelegt hat, war das institutionell unabhängige Literarische Colloquium Berlin wesentlich von dem Germanistikprofessor Walter Höllerer konzipiert worden, der das kulturelle Leben Berlins (West) für die zeitgenössische (internationale) Moderne öffnen wollte. Höllerer trug sein Konzept an den Direktor der amerikanischen Ford Foundation, Shepard Stone, heran, der sich hochinteressiert zeigte. Der Anglist Walter Hasenclever, bis dahin eng mit der Ford Foundation verbunden, wurde erster Direktor des LCB. Und der neu gegründeten Einrichtung wurde eine substanzielle finanzielle Förderung für die ersten drei Jahre zugesagt. Die Stiftung gehörte zum kulturpolitischen Netzwerk des *Congress for Cultural Freedom*, das strukturell eng mit der CIA verknüpft und dem Kampf gegen den Antiamerikanismus verpflichtet war. Dieses Netzwerk hatte sich vom grobschlächtigen Antikommunismus der 1950er Jahre abgewandt und war interessiert daran, auf linksliberale Strömungen zuzugehen; insbesondere „antitotalitäre Linksintellektuelle“ sollten für „liberale und proamerikanische Positionen gewonnen werden“.²

Eine zentrale Strategie dieser Annäherung, die in unterschiedlichen Projekten der Ford Foundation vorangetrieben wurde, bestand seit den 1950er Jahren im subventionierten Export modernistischer amerikanischer Kunst und Literatur. Oder allgemeiner und in den Worten Greg Barnhisels formuliert, „modernism itself became a weapon in what has become known as the Cultural Cold War“.³ Für diesen in vieler Hinsicht redefinierten Modernismus prägt Barnhisel den Begriff „*Cold War modernism*“.⁴ Sowohl mit Blick auf linke Intellektuelle in Europa, die ihre Verachtung für eine für schal und kommerziell befundene ‚Coca-Cola-Kultur‘ kundtaten, als auch mit Blick auf die Sowjetunion wurde eine Kunst profiliert, die sich nicht so sehr durch ihren Gegenstand, sondern ihren Stil auszeichnete. Die oft kollektivistischen oder utopischen Horizonte der Ursprünge dieser Kunst wurden abgeschattet und ihre bürgerlich-individualistischen Seiten betont. Auf diese Weise wurde, Barnhisel zufolge, eine

² Michael Peter Hehl: Berliner Netzwerke. Walter Höllerer, die Gruppe 47 und die Gründung des Literarischen Colloquiums Berlin, in: Achim Geisenhanslüke, Michael Peter Hehl (Hrsg.): *Poetik im Technischen Zeitalter. Walter Höllerer und die Entstehung des modernen Literaturbetriebs*, Bielefeld 2013, 155–189, hier: 164–165.

³ Greg Barnhisel: *Cold War Modernists. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*, New York 2015, 2.

⁴ Ebd., 1–24.

potenziell avantgardistische, oppositionelle Bewegung transformiert in einen Stil, dessen Herausforderungen zum Ausweis der Freiheit der Künstler:innen dienten, einen Stil, der selbst von den Institutionen, die Zielscheibe der Bewegung gewesen waren, risikolos affirmiert werden konnte. Seine vermeintlichen Zumutungen gerieten zum Emblem der Toleranz des Systems, in dem er existieren konnte. Ob und inwieweit diese auf Europa ausgerichtete kulturpolitische Strategie, die sich in den 1960er Jahren allmählich neu orientierte, aufging oder vielmehr, je nach Projekt und Kontext, eine Fülle von Widersprüchen generierte, ist eine ganz andere Frage, die ich hier nicht vertiefen kann.

Mit Blick auf das LCB liegt auf der Hand, dass nicht nur die geopolitische Lage und die Nähe zur linksliberalen Gruppe 47, vermittelt über Höllerer und Hans Werner Richter, die Attraktivität für die Ford Foundation ausmachten, sondern auch seine kulturpolitische Orientierung, die durch Höllerers „emphatisches Bekenntnis zur literarischen Moderne“ inspiriert war.⁵ Wir sollten daher festhalten: die anglophone Welt in Gestalt einer spezifisch ausgerichteten US-amerikanischen Kulturpolitik und Finanzhilfe bildete bereits einen zentralen Faktor für das Zustandekommen dieser Einladung in den anglophonen Raum. Damit ist keineswegs gesagt, dass die Konzeption des *Cold War modernism*, wie sie von den USA nach dem Zweiten Weltkrieg kulturpolitisch in Dienst genommen wurde, und Höllerers Verständnis der zeitgenössischen internationalen Moderne identisch wären, im Gegenteil. Vielmehr fällt auf, dass die Ford Foundation bei einem früheren Projekt Höllerers, einer internationalen Lesereihe, genau zwei Autoren von der Liste der Einzuladenden genommen hatte: Ezra Pound und Pablo Neruda.⁶ In beiden Fällen handelte es sich um Autoren, deren Werk schwer von den Bewegungen zu trennen war, denen sie sich verschrieben hatten – Pound dem Faschismus und Neruda dem Kommunismus. Rein formal oder stilistisch orientierte Diskussionen hätten hier selbst zum Eklat geführt.

Damit ist erst recht nicht gesagt – das sei hier unterstrichen –, dass diese Einladung des LCB zu einer englischsprachigen Dramenwerkstatt nicht in jeder Hinsicht ein Glücksfall war. Nach dem kulturellen Kahlschlag durch die Nationalsozialisten erhielt Berlin (West) die Möglichkeit, in einen fruchtbaren Austausch mit einer Gruppe begabter junger Künstler zu treten, die ihre Ideen und Arbeitsformen in die Stadt brachten. Und für die Künstler selbst bedeutete diese Einladung Zeit und Unterstützung, Wertschätzung und Inspiration. Sie gab ihnen die Möglichkeit, eigene Projekte und Ideen – im Austausch mit andern – auszuprobieren und weiterzuentwickeln.

⁵ Hehl (Anm. 2), 164; 168; 178–184.

⁶ Siehe Klaus Völker: Gruppenbild mit Keller. Literaturszene Berlin 1959–1965, in: Andreas Degen (Hrsg.): Szenen Berliner Literatur 1955–1965, Berlin 2011, 16–24, hier: 22.

II.

Die Dramenwerkstatt fand von Mai bis September 1964 in der frisch renovierten Villa des LCB am Wannsee statt. Hasenclever, der einen Leiter für die Veranstaltung zu gewinnen suchte, umreißt das Projekt zunächst in allgemeinen Zügen und wendet sich dann der Ausstattung zu:

„Literarisches Colloquium Berlin“ is intended to be an academy for creative writing. In a building right on the shore of the Wannsee which was donated to us by Berlin's administration, we plan to house, feed, instruct, and inspire [...] young people of proven literary promise and ability, and hope that they can be made to profit from the instruction as well as the atmosphere of the place. [...] We shall have to [sic!] our disposal a primitive experimental stage and (we hope) a mobile television studio for tryouts on the spot. We may be able to get the help of some young actors if and when we should need their help.⁷

Das Gesamtformat realisiert wichtige von Höllerer für das LCB formulierte Grundideen: Das Projekt bringt erfahrenere und weniger erfahrene Autoren zusammen (die potenziellen Leiter sollen nicht nur leidenschaftliche Lehrer sein, sondern auch erfolgreiche Stücke geschrieben haben) und der Sprung vom Text in andere Medien und Künste wird im Verweis auf Probebühne und TV-Aufnahme von Anfang an mitgedacht.⁸

Was die Zusammensetzung der Dramenwerkstatt angeht, so liegen zum konkreten Auswahlprozess lediglich Anhaltspunkte vor. Im Vorfeld kontaktierte Hasenclever Charles Marowitz und bat um die Empfehlung von jungen, vielversprechenden Autor:innen für ein internationales Colloquium.⁹ Marowitz war Amerikaner, aber seit 1956 höchst einflussreich in London tätig – als Dramatiker, Regisseur und Kritiker. Er war zudem Mitbegründer der einschlägigen Londoner Theaterzeitschrift *Encore* mit weitreichenden Beziehungen in die Theaterszene und weitem, transatlantischem Horizont. Ich weiß weder, ob Hasenclever Hinweise aus weiteren Quellen einholte, noch kenne ich die Liste von Marowitz' Empfehlungen, aus denen das LCB auswählte. Dem Archiv des LCB ist jedoch zu entnehmen, dass Einladungen für die potenzielle Leitung der Schreibwerkstatt an Harold Pinter und Edward Albee ergangen waren, aber nicht zum Erfolg geführt hatten. Der spätere Nobelpreisträger Pinter war seit der Uraufführung der *Birthday Party* 1956 zu einer absolut zentralen Figur der britischen

⁷ Brief von Walter Hasenclever an Edward Albee, 23. Dez. 1963, LCB Archiv. Dem Leiter des Workshops wird im selben Brief neben Kost und Logis eine monatliche Vergütung von 2500 DM in Aussicht gestellt. Allerdings behält sich das LCB dabei auch „a right to exploit the literature written at our place or in the immediate consequence of our gatherings“ vor; den Autoren werden zwanzig Prozent der Tantiemen in Aussicht gestellt. Ich bedanke mich bei Jutta Müller-Tamm, die mich an den Funden ihrer Archivarbeit hat teilhaben lassen.

⁸ Vgl. ebd., zu Höllerers Grundideen für das LCB s. Hehl (Anm. 2), 167.

⁹ Vgl. Hermione Lee: Tom Stoppard. A Life, London 2020, 108.

Theaterszene avanciert. Der spätere Pulitzer-Preisträger Edward Albee, der 1958 mit *Zoo Story* bekannt wurde, hatte eine ähnlich bedeutende Stellung in der amerikanischen Szene inne; zudem waren Albees ersten beiden Dramen in Berlin uraufgeführt worden, die *Zoo Story* im Doppel mit der deutschen Erstaufführung von Becketts *Krapp's Last Tape* am Schillertheater.¹⁰

Für die Leitungsposition gewonnen wurde der Dramatiker James Saunders. Seit der Produktion seines Stücks *Cinderella* (1949) waren bereits ein knappes Dutzend weitere, darunter zahlreiche experimentelle Einakter in und außerhalb von London zur Aufführung gekommen, und 1962 hatte *Next Time I'll Sing to You* den Weg nach New York gefunden. Martin Esslin hatte das Stück in der Zeitschrift *Theater heute* als „ein existentialistisches Problemstück mit einem an Beckett und Pirandello geschulten Stil“ bezeichnet und Saunders zum „vorgeschobensten Vortrupp der Avantgarde“ gezählt.¹¹ Mehrere seiner Stücke wurden in der Übersetzung von Hilde Spiel in Deutschland aufgeführt und vom Rowohlt Verlag herausgebracht.

Als englischsprachige Teilnehmende wurden zwei Autoren aus den USA und drei aus Großbritannien in Berlin versammelt. Im Programm für den die Dramenwerkstatt abschließenden Theaterabend wurden sie dem Publikum in den folgenden Zweizeilern vorgestellt:

Piers Paul Read: Born in in 1941, lives in Yorkshire, educated at Cambridge. He has been two years in Berlin, where he wrote his first novel. Tonight's play is one of a series of experimental pieces.

Derek Marlowe: Born in London, 1938, writes mainly for the theatre. His first play, produced at the Royal Court Theatre, London, won the Foyle Award for the best new play of 1961.

Peter Bergman: 1939, born in Cleveland, Ohio; graduate of Yale University, has had a number of musicals produced. He is presently working on a movie script.

Tom Stoppard: Born in 1937. Lives in London. A radio and television writer, with a play in the current season at the Thalia Theater, Hamburg. He is working on a full-length play of which tonight's is a part.

Tom Cullinan: Lives in Cleveland, Ohio, works in educational Television. A Ford Foundation Playwright in 1961, he has had several plays produced at American regional theatres. He has just completed his first novel.¹²

Für die jungen Künstler war die Einladung – in den Worten Stoppards – „an extraordinary perk“, ein außerordentlicher Bonus.¹³ Als jemand, der bei seinem ersten Besuch

¹⁰ Vgl. Barbara Lee Horn: Edward Albee. A Research and Production Sourcebook, Westport 2003, 78.

¹¹ Martin Esslin: Wohin geht das englische Theater, in: Theater heute 4 (August 1963) 27–33, hier: 30; zitiert nach Eckhard Auberlen: Die Nutzung des dramatischen Mediums in James Saunders' *Next Time I'll Sing to You*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 30 (1980), 191–210, hier: 191.

¹² Programmheft des LCB zur Aufführung „Colloquialisms“ durch das *Questors Theatre* im Forum-Theater Berlin am 4. und 5. September 1964; LCB Archiv.

¹³ Tom Stoppard: Foreword, in: Derek Marlowe: A Dandy in Aspic, London 2015, o. pag.; oder unter ders.: „Before We Were Famous: Tom Stoppard describes sharing a bedsit in Sixties London with Derek Marlowe“ (2015), in: The Spectator. Australia (20.05.2015). Online abgerufen am 30. April 2021 unter

in New York gerade noch bei Freunden auf dem Boden geschlafen hatte, schrieb er seinen Eltern aus Berlin: „I have fallen on my aristocratic feet [...]. I am better off here with someone to clean up after me, feed me 4 times a day ... and let me sit in the sun in the garden reading“.¹⁴ Bei Hermione Lee, Stoppards Biographin, lesen wir, die Schriftsteller:innen der Gruppe 47 seien „sehr avantgardistisch“ gewesen und hätten kaum Kontakt mit den „Angelsachsen“ gehabt.¹⁵ Die deutschsprachige Dramenwerkstatt, bestehend aus Peter Schneider, Richard Blank, Alf Poss und Peter O. Chotjewitz arbeitete und diskutierte mit Heiner Kipphardt, Gert Hofmann, Peter Rühmkorf und Gerhard Rühm.¹⁶ (Für den geringen Austausch zwischen den beiden Gruppen könnten auch sprachliche Barrieren eine Rolle gespielt haben.) Die Beziehung der englischsprachigen Gruppe zu ihrem künstlerischen Mentor, James Saunders, war dagegen intensiv und prägend. Vielleicht sogar zu intensiv: Stoppard zufolge hatte Saunders – in den Augen Hasenclevers „ein sehr vorsichtiger, ganz verhaltener Leiter“ – die Tendenz, die in Arbeit befindlichen Stücke so zu behandeln, als schriebe er sie alle selbst.¹⁷

Das englischsprachige szenische Material, das in den Sommermonaten 1964 in Berlin entstand und aufgeführt wurde, ist leider nicht mehr auffindbar. Es gibt jedoch aussagekräftige Anhaltspunkte für die Ausrichtung der Dramenwerkstatt, denn im LCB Archiv erhalten ist eine Bücherliste, die James Saunders vorab an Hasenclever mit der Bitte geschickt hatte, die genannten Werke als Lektürestoff für die Teilnehmer zugänglich zu machen. Es handelte sich um Stücke oder Stücksammlungen der Zeitgenossen Samuel Beckett, Arthur Kopit, Fernando Arabal, Jean Genet, Arthur Adamov sowie des großen Vorläufers der europäischen Theater-Avantgarde, Alfred Jarry. Versammelt wurde hier vor allem eine nicht-englischsprachige europäische Theatermoderne nach dem Zweiten Weltkrieg in englischer Übersetzung. Der Amerikaner Kopit hatte im Jahr zuvor mit seinem ersten, vielbeachteten Stück *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feelin' so Sad* seine Zugehörigkeit zur Theater-Avantgarde unter Beweis gestellt.

Die Lektüreliste für die Dramenwerkstatt nannte Autoren, die sich vom sogenannten *well-made play* lossagten und mit realistischen Darstellungskonventionen brachen. Sie stellten die Sprache bzw. den Dialog als das zentrale, verlässlich bedeutungstragende Bühnenelement in Frage. Sie bezogen sich zurück auf Strömungen wie den Surrealismus und Dadaismus sowie Artaud, sprich Referenzpunkte, die bereits

<https://www.spectator.com.au/2015/05/before-we-were-famous-tom-stoppard-describes-sharing-a-bedsit-in-sixties-london-with-derek-marlowe/>.

¹⁴ Lee (Anm. 9), 109.

¹⁵ Vgl. ebd., 110.

¹⁶ Vgl. Anonym: Dramenschreiben (Anm. 1), 47.

¹⁷ Hasenclever: Rosenkrantz und Gildenstern, geboren in Berlin ..., in: Programmheft zur deutschen Erstaufführung von *Rosenkrantz und Gildenstern sind tot*, Schiller-Theater, Heft 189, Berlin 1967/68; Lee (Anm. 9), 110.

die Theater-Avantgarde Anfang des Jahrhunderts inspiriert hatten – sei es in deren Experimenten mit dem poetischen oder Versdrama, mit mythisch-rituellen Formen oder Annäherungen an außereuropäische Traditionen. Auch die Traditionen des epischen Theaters wären hier zu nennen. Zugleich gewannen bei den zeitgenössischen, von Saunders empfohlenen Dramatikern Bezüge auf populäre Genres wie die Farce, *music hall* oder Revue-Traditionen ebenso an Bedeutung wie die Öffnung für andere Medien und Künste. Es mag erstaunen, dass auf Saunders' Leseliste der anglo-amerikanische Beitrag bis auf die Neuentdeckung Kopits nicht aufgeführt wird. Letzteres ließe sich jedoch damit erklären, dass die einschlägigen Texte Harold Pinters, Edward Albees oder des hier ebenfalls fehlenden Franzosen Ionescos als bekannt vorausgesetzt wurden. Zu nennen sind in diesem Kontext schließlich auch Saunders eigene Dramen, von denen der 1959 uraufgeführte Einakter *Alas, Poor Fred: A Duologue in the Style of Ionesco* das Vorbild sogar im Titel trägt.

Saunders Lektüreliste ruft jedoch auch in Erinnerung, dass die damalige Diskussion dieser vielfältigen, lebendigen Traditionen der Theatermoderne durch ein spezifisches Paradigma besonders geprägt wurde. Zusätzlich zu den Stücken und Stücksammlungen listete Saunders nämlich Martin Esslins Monographie *The Theatre of the Absurd* von 1961 (deutsche Übersetzung 1965) auf. Sie hat den damaligen Theaterdiskurs im anglophonen Raum in kaum zu überschätzender Weise geprägt und dominiert – John Calder bezeichnete sie später als „den wichtigsten Text zum Theater in den 1960er Jahren“.¹⁸ Tatsächlich wurde die Rede vom „Theater des Absurden“ so einflussreich, dass man glauben könnte, damit werde das gesamte moderne Nachkriegsdrama beschrieben. Doch das wäre vorschnell.

Esslin hatte die Entwicklungen im Drama der späten 1950er und frühen 1960er Jahre auf außerordentlich einflussreiche Weise historisch und philosophisch interpretiert. Dabei hatte er einen Nexus zwischen der historischen Erschütterung aller Ideologeme in der Nachkriegssituation, der philosophischen Strömung des Existentialismus und formalen, häufig antirationalistisch inspirierten Charakteristika der Theatermoderne postuliert. Den Begriff des Absurden definiert Esslin mit Ionesco wie folgt: „Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost“.¹⁹ Er weist darauf hin, dass die grundlegende Absurdität menschlicher Existenz auch den Kern der französischen Existenzphilosophie Sartres und Camus' bilde. Deren rational argumentierende Texte und stringent aufgebaute Theaterstücke erfassten das Absurde jedoch, Esslin zufolge, auf philosophische

¹⁸ John Calder: „Martin Esslin. Illuminating Writer und Radio Drama Producer“, in: Guardian (27.02.2002). Online abgerufen am 30. April 2021 unter <https://www.theguardian.com/news/2002/feb/27/guardianobituaries.booksobituaries>.

¹⁹ Eugene Ionesco: Dans les armes de la ville, in: Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean Louis Barrault 20 (October 1957), 2–5, hier: 2–3, zit. in: Martin Esslin: *Theatre of the Absurd*, London 2001, 23.

Weise. Das Theater des Absurden dagegen „goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the *form* in which these are expressed“ (Hervorhebung U. B.).²⁰ Oder, wie er griffig formuliert: „The Theatre of the Absurd has renounced arguing *about* the absurdity of the human condition; it merely *presents* it“.²¹ Auf diese Weise verknüpfte Esslin ein breites Formenspektrum der zeitgenössischen Theatermoderne fest mit einer weltanschaulichen, existenzphilosophischen Perspektive. Dabei stellte er als wichtigstes Merkmal die „radical devaluation of language“ heraus und reihte das Theater des Absurden zugleich in jene „anti-literary movements“ ein, die er auch in der abstrakten Malerei und dem *nouveau roman* wiedererkannte.²² Sofern im Absurden Theater überhaupt etwas zur Darstellung käme, so der Autor, seien es die Konfrontation mit dem Verlust aller Gewissheiten und die Parodie eines Lebens und Theaters in *bad faith*.²³ Saunders, als Leiter der Dramenwerkstatt, beließ es nicht beim Hinweis auf die Lektüre von Esslins Monographie: Esslin selbst wurde eingeladen und war für einige Tage zu Gast bei den jungen Dramatikern im LCB.²⁴

Viele Dramatiker sahen sich durch Esslins Begrifflichkeit inspiriert, manche sahen ihr Werk eher kolonisiert. Wichtiger als diese Einzelstimmen erscheint jedoch, wie der Begriff des Theaters des Absurden in der Theaterlandschaft sowie dem zeitgenössischen Theaterdiskurs situiert wurde; auch aus diesem Grund soll er hier nicht durch die Rede von der Spät- oder Postmoderne, bzw. dem Postdramatischen ersetzt werden. Die folgenden Ausführungen beziehen sich vornehmlich auf Großbritannien.

III.

Anders als die heterogene Theaterlandschaft Berlins, die durch die politische Zerteilung der Stadt noch einmal rigoros überformt wurde, stellte sich die britische Metropole, was das Theaterleben in den frühen 1960er Jahren anging, als dreigeteilte dar. Da waren zum ersten die kommerziellen West-End-Theater in den Händen weniger Großunternehmer, die sich mit ihren leichten Komödien, Kriminalstücken und Klassikerinszenierungen mit Starbesetzungen zunehmend in der Konkurrenz zum Fernsehen wiederfanden. Zweitens zu nennen sind das 1963 gegründete *National Theatre* (zunächst im *Old Vic Theatre*) sowie die für unseren Zusammenhang wichtigere, junge *English Stage Company*, die in Chelsea ins *Royal Court Theatre* eingezogen war. Sie stand unter der Leitung von George Devine, widmete sich dem neuen zeitgenössischen Drama und kam zunehmend in den Genuss steigender Zuwendungen des *Arts Council*.

²⁰ Ebd., 24.

²¹ Ebd., 25.

²² Ebd., 26.

²³ Vgl. ebd., 400–401.

²⁴ Vgl. Anonym: Dramenschreiben (Anm. 1).

Und drittens ist neben den kommerziell orientierten Theatern im Londoner West End und dem *Royal Court* in Chelsea der von Joan Littlewood und Ian McGoll gegründete *Theatre Workshop*, seit 1953 beheimatet im *Theatre Royal Stratford East*, im Osten der städtischen Theaterlandschaft einzutragen.

Der kommerziellen Orientierung der West-End-Theater und dem Starkult um einzelne Schauspieler:innen setzte die *English Stage Company* von Anfang an ihr Konzept eines ‚Writers‘ Theatre‘ entgegen, das einzelne Dramatiker:innen und ihr Schreiben auch über Fehlschläge hinweg förderte. Zeitgenössische nicht-britische Autor:innen nahmen ebenfalls einen festen Platz in den Spielplänen ein. Das Theater des Absurden wurde weitgehend mit der Experimentierfreude und der Offenheit für neue Texte am *Royal Court Theatre* assoziiert, auch wenn Uraufführungen oft auf kleineren Bühnen stattfanden. Zu unterstreichen ist aber, dass das Theater des Absurden keineswegs die einzige vom *Royal Court* geförderte Spielart der zeitgenössischen Theatermoderne war.²⁵

Zum besseren Verständnis sei kurz in Erinnerung gerufen: Mitte der 1950er Jahre verdankte sich der Anbruch der britischen Theatermoderne der Nachkriegszeit einigen eng beieinander liegenden Ereignissen. Dabei handelte es sich um die englische Erstaufführung von Samuel Becketts *Waiting for Godot* (1955) – das Modell des Absurden Theaters schlechthin – und die Uraufführung von Harold Pinters *Birthday Party* (1958), die schnell als britische Spielart des Absurden rezipiert wurde. Zum zweiten zu nennen ist die Premiere von John Osborne’s *Look Back in Anger* (1956) am *Royal Court Theatre*, die eine Sensation auslöste und, medienvermittelt, die Generation der ‚Angry Young Men‘ ausrief. Wenig später wurde dieser heterosexuell und maskulin konturierte Zorn durch Sheilagh Delaneys *A Taste of Honey*, produziert unter Leitung von Joan Littlewood, politisch und formal herausgefordert. Dieser sozialrealistische Aspekt der Modernisierung erinnert daran, dass auf den britischen Inseln auch die Theatermoderne um 1900 stark durch Bernhard Shaw bestimmt und so durch realistische Darstellungsformen mitgeprägt wurde.²⁶ Und schließlich muss das Gastspiel von Brechts *Berliner Ensemble* im Jahr 1956 als weichenstellendes Bühnenereignis genannt werden. Die Aufführung des *Berliner Ensembles*, die zwei Wochen nach Brechts Tod stattfand, wurde von den meisten Zuschauern zwar sprachlich nicht verstanden, erwies sich in

²⁵ Zur Entwicklung des britischen Nachkriegstheaters siehe Baz Kershaw (Hrsg.): *The Cambridge History of British Theatre*. Bd. 3: Since 1895, Cambridge 2004, 291–411; David Ian Rabey: *English Drama Since 1940*, London 2003; Dominic Shellard: *British Theatre Since the War*, New Haven 1999 sowie David Pattie: *Modern British Playwriting. The 1950s*, London 2012; Steve Nicholson: *Modern British Playwriting. The 1960s*, London 2012. Vgl. auch Philip Roberts: *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, Cambridge 1999; im Jahr 1958 wurde dort die erste „Writers‘ Group“ ins Leben gerufen: 63.

²⁶ Siehe Christopher Innes: *Modern British Drama 1890–1990*, Cambridge 1992, 15–55.

der Folge aber als bahnbrechend sowohl für die britische Brechtrezeption als auch für die Bühnensprache des britischen Theaters in dieser zweiten Theatermoderne.²⁷

Das *Royal Court* versuchte, diese zeitgleiche Vielstimmigkeit abzubilden und George Devine formulierte explizit: „So I took a kind of dialectic and educative attitude towards the thing. From the audience's point of view it is not so easy because ... one minute it is Beckett, the next minute it is Osborne, the next Arden, then Jellicoe, then Brecht ...“.²⁸ Mit anderen Worten: Das Theater des Absurden steht hier neben den neuen Stimmen der Arbeiterklasse (Osborne, Wesker, Delaney), neben dem situationistischen, surrealen Feminismus von Ann Jellicoe, neben Stücken von John Arden, die sich sowohl auf das Theater der Grausamkeit als auch auf das epische Theater bezogen, und schließlich dem epischen Theater Brechts und seinen Nachfolger:innen. *Das Royal Court Theatre* stand für die *Diversität* der britischen Theatermoderne.

In der Wahrnehmung des *Theatre Workshop* im Osten der Stadt galt jedoch das *Royal Court Theatre* bereits als Teil des Establishments, das sich an einer wachsenden Mittelschicht orientierte. Beim *Theatre Workshop* bezog man sich auf „Brecht, Stanislavsky, Meyerhold (a name more or less unknown on the British stage at the time), Jacques Dalcroze's Eurhythmics, Laban's movement work, *commedia dell' arte*, Piscator, Eisenstein, Vakhtangov und Toller“.²⁹ Von der Verehrung des Dramatikers wollte man hier nichts wissen; vielmehr stand der Gedanke des Theaterkollektivs im Vordergrund. Es wurde improvisiert und Skripte, denen ohne diese kollektive künstlerische Arbeit kein Erfolg beschieden gewesen wäre, wurden radikal umgeschrieben, wenn sie der Gruppe interessant schienen. Dabei sind Meilensteine der Theatermoderne entstanden, von Shelagh Delaney's schon erwähntem Stück *A Taste of Honey* (die Industrielandschaft der Schwarz-Weiß-Verfilmung durch Tony Richardson ging ein in die *New Wave* des britischen Kinos) über Dramen des Iren Brendan Behan bis hin zur Revue, 1963, *Oh What a Lovely War* (später kongenial verfilmt von Richard Attenborough). Dieses kollaborative und ensemble-orientierte, avancierte politische Theater lag jedoch nicht im Trend einer Zeit, die den Autor verehrte. McGoll und Littlewoods *Theatre Workshop* wurde vom *Arts Council* vergleichsweise sträflich vernachlässigt. Nichtsdestotrotz wurden die im *Theatre Workshop* kultivierten Produktionsformen ebenso wie dessen herausragende kulturelle Diversität zu einem bedeutenden Bezugspunkt für die Entwicklungen des britischen Dramas der 1970er Jahre.³⁰

Die Position des Theaters des Absurden in dieser Landschaft wurde immer wieder neu kalibriert. Ende der 1950er Jahre forderte einer der wichtigsten und scharfzüngigsten Londoner Kritiker, Kenneth Tynan, in einer sich über Wochen hinziehenden

²⁷ Siehe auch Pattie (Anm. 25) bes. 27–73 und Angaben unter Anm. 20.

²⁸ Roberts (Anm. 25), 56–57.

²⁹ Pattie (Anm. 25), 65.

³⁰ Rabey (Anm. 25), 40–42; Pattie (Anm. 25), 64–68; Derek Paget: Case Study. Theatre Workshop's *O What a Lovely War*, in: Kershaw (Anm. 25), 397–411.

Kontroverse Eugene Ionesco heraus, indem er ihn öffentlich als „founder and headmaster of ,l'école du strip-tease intellectuel, moral et social“ bezeichnete. Tynan warf ihm und den Dramatikern des Absurden, deren Leistungen er zunächst mit großer Bewunderung anerkannt hatte, öffentlich vor, sie seien an sozialen Belangen der Menschheit uninteressiert, zutiefst unpolitisch und letztlich reaktionär. Ionesco nahm den Handschuh auf, verwies auf die künstlerische Aufgabe eine unaussprechbare Realität darzustellen und verwahrte sich gegen linken Konformismus.³¹ Derartige Grenzziehungen wurden nicht erst von der späteren Literatur- und Theaterwissenschaft in Frage gestellt, sondern auf andere Weise bereits durch Martin Esslin. Er wies darauf hin, dass das Absurde Theater in Osteuropa, unter dem Radar der Zensur in Polen und der Tschechoslowakei, sehr wohl als widerständiges politisches gelesen wurde und hob die politische Dimension des Absurden in den Dramen von Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz und Václav Havel hervor.³²

Als sich das LCB Anfang der 1960er Jahre auf die Suche für seine Dramenwerkstatt begab, wurden die Grenzen zwischen den drei gerade beschriebenen Londoner Theaterstätten zunehmend durchlässiger. Erfolgreiche Produktionen des *Royal Court* und selbst des *Theatre Workshop* wanderten ins *West-End*. In diesem Sinne bezeichnet Derek Paget die Übernahme von *Oh What A Lovely War* des *Theatre Workshop* in das *Wyndham Theatre* des West End im Jahr 1963 als Meilenstein im britischen Theater. Nachdem in der Zwischenkriegszeit eine offen politische, europäische Theatertradition von einer zutiefst konservativen britischen Kultur konsequent auf Abstand gehalten worden sei, lasse sich nun konstatieren, „a theatrical methodology that had been thirty years in the making had finally arrived in the cultural mainstream“. ³³ Nicht nur Inszenierungen begannen zu zirkulieren, auch Autoren wechselten vom *Theatre Workshop* im Osten der Stadt an das *Royal Court Theatre* im Westen und ganze Produktionen reisten über den Atlantik. Die Stücke selbst fanden ebenfalls zu neuen Mischungen der Ausdrucksformen, denn die verstärkte Politisierung der Theaterlandschaft in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre deutete sich bereits an. Den im Umfeld der Berliner Dramenwerkstatt entstandenen Texten ist dies, wie gleich zu zeigen sein wird, durchaus anzumerken.

Dennoch kann gerade die schematisierte Darstellung den Blick auf die englischsprachige Dramenwerkstatt am Wannsee schärfen. Festzuhalten wäre zunächst: im LCB stand das Theater nicht, wie etwa im *Theatre Workshop*, als Ensemble und Künstler-Kollektiv vor Augen. Die Zusammenführung von Dramatikern, offenbar der LCB Werkstatt ‚Prosaschreiben‘ nachempfunden,³⁴ erinnert eher an die autorzentrierten *writers groups* des *Royal Court Theatre*. Die programmatische Pluralität des *Royal*

³¹ Dominic Shellard: Kenneth Tynan. A Life, Yale 2003, 223–224.

³² Esslin (Anm. 19), 316–326.

³³ Paget (Anm. 30), 397.

³⁴ Johanna Bohley: „Prosaschreiben“. Eine neoavantgardistische Berliner Schreibwerkstatt und ihre Rezeption, in: Degen (Anm. 6), 107–117.

Court Repertoires wurde allerdings nicht erkennbar angestrebt. Vielmehr verkürzte das Paradigma des Theaters des Absurden die anglophone Theatermoderne in zweierlei Hinsicht. Der jenseits des Kanals unternommene, sozialrealistische Versuch, mit den Stücken von Osborne, Wesker und Delaney Stimmen der Arbeiterklasse Gehör zu verschaffen (und dabei dramaturgisch und institutionell neue Wege zu gehen), wurde ebenso wenig sichtbar wie die zeitgleich stattfindende, anglophone Aneignung des epischen Theaters oder Präsenz einer osteuropäisch bzw. russisch inspirierten Theatermoderne im *Theatre Workshop*.

Das Konkurrenzverhältnis zwischen West- und Ostberlin wurde damit vertieft. Der Fokus auf das Theater des Absurden am LCB stellte jene Strömungen in den Vordergrund, die im Ostteil der Stadt verdrängt und zensiert wurden. In der DDR wurde erst in den 1980er Jahren der Kampf um die Verlegung von Becketts Texten ernsthaft geführt, von Aufführungen ganz zu schweigen.³⁵ Komplementär scheint die Ausrichtung der Westberliner Dramenwerkstatt das anglophone an Brecht orientierte Theater auszusparen. Damit affirmierte sie zugleich die paradoxen innerdeutschen Verhältnisse. Denn die Dramenwerkstatt befand sich in der BRD, was den jenseits der Mauer in Ostberlin tätigen Dramatiker anging, in bester Gesellschaft – „Bertolt Brecht [...], der einzige deutsche Autor von Weltgeltung dieser Zeit, wird als Kommunist von den westdeutschen Bühnen bis in die 60er Jahre boykottiert“.³⁶

Die Aufführung der Ergebnisse der Dramenwerkstatt in Berlin (West) war ein durchaus beachtetes Ereignis und großer Erfolg. Vermittelt durch Saunders kamen fünf Schauspieler der *Questors*, einer 1929 gegründeten Amateurtheatergruppe mit festem Spielort, die es heute noch gibt, ins LCB.³⁷ Der Werkstatt-Charakter blieb maßgebend: Die Autoren waren aufgefordert, Texte auszusuchen, deren Verkörperung auf der Bühne ihren Arbeitsprozess unterstützen würde. Die englischsprachige Aufführung fand im *Forum-Theater* am Kurfürstendamm statt. Der Abend erhielt den Titel „Colloquialisms“ – Redensarten. Neben den Kurzdarstellungen der Autoren zeigt das Programm, dass alle bis auf Saunders einen Text zur Aufführung brachten:

Read „Scenes from the Class War“
 Marlowe „How Disaster Struck the Harvest“
 Bergman „The Difference“
 Stoppard „Guildenstern & Rosencrantz“
 Cullinan „The Sentinel“
 Saundersmarlowestoppardreadbergmancullinan „Consequences“³⁸

³⁵ Jochanan Trilse-Finkelstein: Beckett in der DDR, in: Barbara Korte u. a. (Hrsg.): Britische Literatur in der DDR, Würzburg 2008, 101–107.

³⁶ Wolfgang Beutin u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 2001, 604.

³⁷ Vgl. die Homepage der *Questors*, online abgerufen am 30. April 2021 unter <http://www.questors.org.uk/page.aspx?page=551>.

³⁸ Vgl. Programmheft des LCB zur Aufführung *Colloquialisms* (Anm. 12).

Der Name des Autors der letzten Szene verweist auf eine gemeinsame Autorschaft, vielleicht sogar einen gemeinsamen Schreibprozess. Stoppard übernahm als einziger selbst die Regie.

In den Annalen des LCB wird festgehalten, dass die Berliner Presse regen Anteil nahm. Ein Rezensent (J. H.) in der Zeitung *Die Welt* stellt fest, hier sei doch weit mehr geboten worden, als eine „blasse Theaterübung“ und hebt die „scharf geschnittenen Dialoge“ hervor.³⁹ Marianne Uchtmann im *Spandauer Volksblatt* lobt die Originalität der „Bühnensexperimente“, in denen die Dramatiker den „theatralischen Nerv der Gegenwart piesacken“ und „in den Lücken des *epischen*, des *absurden* und des *Psycho-Theaters* stochern“; „frisch-freche Einakter“ seien dabei herausgekommen.⁴⁰ Dieser Kommentar ist insofern interessant, als diese Rezensentin klarerweise ein breiteres Spektrum an Darstellungsformen wahrnimmt. Selbst in der *Times* findet das *Literarische Colloquium* Erwähnung. Dort schreibt Charles Marowitz, „one of the biggest boosts to English creative writing is now administered in a German city and financed by American capital“.⁴¹ Der Text erwähnt nicht nur Martin Esslin, sondern auch Günther Grass (die *Blechtrommel* war bereits übersetzt) und Peter Weiss als Beiträger zu den Werkstatt-Gesprächen. (Weiss' Stück *Marat/Sade* war im selben Jahr an den faszinierten Peter Brooks gegangen, der es später mit der *Royal Shakespeare Company* fulminant inszenierte und für eine Verfilmung adaptierte.)

Die Beiträger zur Dramenwerkstatt und ihr weiteres Schaffen sollen nun genauer vorgestellt werden. Drei von ihnen, Peter Bergman, James Saunders und Tom Stoppard, haben ihre Namen weiterhin mit dem Theater verbunden. Ihnen werde ich mich zuerst zuwenden. Anschließend werde ich Derek Marlowe, Piers Paul Read und Peter Cullinan vorstellen. Die drei Briten – Stoppard, Marlowe und Read – blieben ihr Leben lang befreundet. Aber für die Darstellung dieser sechs Einzelbiographien hilft dies kaum weiter. Verfolgt werden hier vielmehr Spuren der LCB-Werkstatt – Weiterführungen oder Transformationen des dort verhandelten Absurden Theaters in späteren Texten bzw. deren Rezeption, sowie das Aufblitzen der Stadt Berlin und ihrer politischen Herausforderungen in Folgetexten. Die Erfahrung der Stadt hatte eine eigene Intensität. So erwähnt Lee, dass Stoppard nicht an einer von Berlin aus organisierten Fahrt nach Prag teilnahm. Das British Council hatte mitgeteilt, es könne sein, dass man ihn, dessen Eltern aus der Tschechoslowakei geflohen waren, beim Grenzübertritt für drei Jahre in die tschechische Armee einziehe. Lee fährt fort:

[They] were alert to the atmosphere of Berlin. The Wall had only recently been built; people trying to get across from East Berlin were frequently shot at or killed. They saw Russian soldiers, young kids, in West Berlin, and went through all the red tape of going through Checkpoint Charlie when they visited East Berlin. They were aware of the military police, of ‚people being spied on‘. They

39 J. H.: „Rezension zu *Colloquialisms*“, in: *Die Welt* (07.09.1964).

40 Marianne Uchtmann: „Rezension zu *Colloquialisms*“, in: *Spandauer Volksblatt* (06.09.1964).

41 [Charles Marowitz]: „Helping Playwrites Get Ideas“, in: *The Times* (11.09.1964), 16.

had to carry proof of identity. Le Carré's *The Spy Who Came In from the Cold* had come out the year before.⁴²

Ich werde auch mit Blick auf die Stadt versuchen, motivische Verbindungen zwischen einzelnen Werken aufzugreifen und kontrastiv zu erhellen und sich wandelnde kritische Perspektiven auf die Biographien anzudeuten. Das Ergebnis bleibt mindestens so kontingent wie die ursprüngliche Einladung just dieser Autoren ins LCB.

IV.

Peter Paul Bergman arbeitete nach seinem Aufenthalt in der Dramenwerkstatt in Berlin beim Satireprogramm *Not so much a programme, more a way of life* der BBC in London. Die Spekulation, dass die Werkstatt des LCB als Sprungbrett dorthin diene, liegt insofern nahe, als Martin Esslin, der die jungen Talente am Wannsee ausführlich kennenlernte, damals noch keine Professur an der Stanford University, sondern die Leitung der Abteilung „Radio Drama“ bei der BBC innehatte. Nach seiner Rückkehr in die USA initiierte Bergman dort die Radio Talkshow *Radio Free Oz* beim KPFK, einem Zuhörerfinanzierten Radiosender im Norden Hollywoods, der den Süden Kaliforniens bespielte. Jeder, der in der Welt der Kultur wichtig war und in Los Angeles verweilte, wurde als Gast eingeladen, von Rockband-Größen bis zu Andy Warhol. Beim Sender KPFK traf Bergman auf Phil Austin, David Ossman und später Phil Proctor, mit denen er das *Firesign Theatre* gründete. Die Mitglieder der Gruppe traten regelmäßig in Bergmans Radiosendung auf, wo sie improvisierend über die Stränge schlugen und in fiktiven Rollen dem Publikum nicht selten als „echte Gäste“ präsentiert wurden. Das *Firesign Theatre* nennt die britische surrealistische *Goon Show* – „that madness and the ability to go anywhere and do anything and yet sustain those funny characters“ – als wichtigen Einfluss auf ihren eigenen Stil in den 1960er Jahren.⁴³ Die *Goon Show* bestand aus Spike Milligan, Peter Sellers und Harry Secombe; Bergman und Spike Milligan hatten sich in London kennengelernt. Der erfolgreiche Auftritt des *Firesign Theatre* während eines „Love-in“ vor 40 000 Menschen 1967 in Los Angeles – Bergman hatte den Begriff „Love-in“ in seiner Sendung geprägt und zu dem Ereignis eingeladen – führte die Gruppe zu einem größeren Radiosender und dem ersten Plattenvertrag mit *Columbia Records*, dem viele weitere folgen sollten.⁴⁴

⁴² Lee (Anm. 9), 110–111.

⁴³ Philipp Austin, Peter Bergman u. a.: Under the Influence of the Goons, in: *Firezine* 1/4 (1997/98). Online abgerufen am 30. April 2021 unter http://www.firezine.net/issue4/fz4_13.htm.

⁴⁴ Vgl. den vorzüglich recherchierten Wikipedia Artikel „Firesign Theatre“, online abgerufen am 30. April 2021 unter https://en.wikipedia.org/wiki/The_Firesign_Theatre.

Der Titel des ersten Albums lautete *Waiting for the Electrician or Someone Like Him* und spielt auf den Titel *Waiting for Godot* an, der ebenfalls auf eine Figur unklarer Identität verweist. Es heißt, er sei ursprünglich für ein Filmskript vorgesehen gewesen, das Bergman 1965 nicht mehr weiterverfolgt habe, und es liegt nahe, dass es das Filmskript war, an dem er, laut eingangs zitierter LCB-Programmnotiz, 1964 am Wannsee gearbeitet hatte. Die so betitelte längere Szene wird durch eine kafkaeske und zugleich surrealistisch aus dem Ruder laufende Grenzkontrolle eröffnet, bei der Fotos aus Pässen gerissen, „Zonen“ verhandelt, Geldsummen in einer nicht vorhandenen Währung verlangt und drei türkische Vokabeln gelernt werden; es wird russisch gesprochen, die Figur P., die inzwischen als Gefangener erscheint, findet sich im Berliner Eispalast, auch Winterpalast genannt, wieder, wo die eislaufenden „Gnockwurst Brothers! Hans and Yoni!“ sich erst schlagen, dann beschießen und schließlich einen Luft- und Bombenkrieg entfesseln. Zusammen mit anderen internationalen Gefangenen entkommt P. knapp den Lynchversuchen der Massen, und als ihm schließlich, nackt im rasenden Taxi sitzend, der Durchbruch durch die Grenzschraken gelingt, wird ihm eröffnet, er habe nun die Seite im Buch umgeschlagen und es gebe die nächsten Vokabeln zu lernen.⁴⁵ Die anarchische, inter- und metatextuelle Komik, die allein das Skript versprüht, lässt sich nur schwer vermitteln. Doch die Grundsituation an der Grenze, Berlin-Bezüge sowie deutsche Eigennamen und verballhornte Wörter machen die Szene nicht zuletzt als kreative künstlerische Transformation von in Berlin gewonnen Eindrücken lesbar. Eine Rezension in der Zeitschrift *Rolling Stone* bezeichnete das *Firesign Theatre* als

the funniest team in America today, combining elements of W C Fields, James Joyce, Lord Buckley, contemporary television and Thirties radio, scrambling it all up in a collective consciousness that defies description, and then spewing it out in a free-form half-hour epic presentation of sheer insanity ... Their timing is dynamite, their dialog kaleidoscopic, and their satire is, so to speak, acidic. *Waiting for the Electrician* ... a masterpiece of paranoia.⁴⁶

Zur Frage, warum sich dieses begnadete Team ausgerechnet das Radio bzw. die Schallplatte als Medium ausgesucht hatte, führt Peter Savatte aus, „they found the arena of the recorded arts to offer the most freedom of creative control without censorship, since the public is quite free to purchase records at will for private listening at home“.⁴⁷ Das *Firesign Theatre* revolutionierte nicht nur das Spektrum der Klang- und Geräuscherzeugung für dieses Medium in den USA, sondern rief auch als Sprachkunst

⁴⁵ Philip Austin, Peter Bergman u. a.: *Waiting for the Electrician or Someone Like Him*, in: dies.: *The Firesign Big Book of Plays*, San Francisco 1973, 25–34, hier: 24–29.

⁴⁶ Dave Marsh, Greil Marcus: Art. „The Firesign Theatre“, in: Dave Marsh, John Swenson (Hrsg.): *The New Rolling Stone Record Guide*, New York 1983, 175–176.

⁴⁷ Peter Savatte: A Straight, Forward Look at the Firesign Theatre, in: Austin, Bergman u. a., *The Firesign Big Book of Plays* (Anm. 45), 13–14, hier: 13.

Bewunderung hervor. Die Texte fanden den Weg in Seminare zur zeitgenössischen amerikanischen Literatur oder inspirierten neue Kursbezeichnungen wie „Electronic Subcultures“. ⁴⁸ Der ursprüngliche Improvisationsstil wich immer präziseren Skripten und Soundeffekten, die jedoch weiterhin aus einer kollektiven Schreibwerkstatt hervorgingen. (Sie ruft den Autoren-Sammelnamen auf dem LCB-Programm in Erinnerung.) Unter dem Titel „Who Is Us Anyway“ beschreibt Philipp Austin den Schreibprozess als radikal gemeinschaftlichen Schreibkampf: „Every word goes through four heads for approval [...]. Grown men leave the room when we fight with each other. [...]. Therefore there are considerable areas of chance in our work since no overall motive is possible“. ⁴⁹ Unter dem Motto „Chance becomes the motive“, erscheint dieser Produktionsprozess als ein eigener Generator des Absurden. ⁵⁰

Nach diesem Album verlieren sich die Spuren der LCB Werkstatt, und seien sie noch so spekulativ, im Schaffen Bergmans. Aber das *Firesign Theatre* erlebte eine steile Karriere mit Live-Performances an Universitäten, Auftritten im Radio oder Fernsehen und vor allem durch die Produktion zahlreicher weiterer Platten und CDs mit Titeln wie *How Can You Be in Two Places at Once When You're Not Anywhere at All* (1969), *Don't Crush that Dwarf, Hand Me the Pliers* (1970) oder *Everything You Know is Wrong* (1974). Die 1970er Jahre zeigten die Gruppe auf dem Höhepunkt ihres Ruhms, sie zerfiel insgesamt zweimal, und Bergman trat in anderen Besetzungen auf, aber das *Firesign Theatre* fand wieder zusammen – bis zum Jahr 2012, in dem Peter Bergman starb. Auch heute gibt es noch eine lebendige Fangemeinde und im Netz viel zu hören. Im Jahr 2012 machten zwei der früheren Mitglieder noch einmal unveröffentlichtes Material zugänglich, für das die Website mit den folgenden, auch hier interessanten Worten wirbt:

The iconic comic voices of the counter-culture generation, Firesign chronicled pop, politics, media and technology in a tense one listener called „the Future Inevitable“. The Firesign Theatre has been compared to Kurt Vonnegut, Ken Kesey and Bob Dylan in their original use of language and to the surrealists in their psychedelic story-telling methods, including the time-and-space altering concept of „channel-switching“. The original albums, intricately produced in multi-track recording, were designed for multiple listenings and meanings – an Audio Theater of the Absurd. ⁵¹

Medienwechsel, die in der Dramenwerkstatt des LCB am Wannsee bereits mitgedacht wurden, haben sich im Schaffen Bergmans und des *Firesign Theatre* in den USA immer wieder und auf unterschiedliche Weise vollzogen und schließlich ein „Audio Theatre of the Absurd“ für eine ganze Generation geprägt.

⁴⁸ Ebd., 13–14.

⁴⁹ Austin, Bergman u. a., *The Firesign Book of Plays* (Anm. 45), 16.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Homepage des *Firesign Theatre*, online abgerufen am 30. April 2021 unter <http://www.firesigntheatre.com>.

James Saunders, der Leiter der Dramenwerkstatt, erlebte seinen Durchbruch, wie eingangs dargestellt, mit *Next Time I'll Sing to You* im englischsprachigen Raum in dem Jahr, bevor er nach Berlin eingeladen wurde. Das Stück fokussiert das Leben eines Eremiten, (einer historischen Figur namens Jimmy Mason), der jedoch nie auftritt. In einem Stück-im-Stück versuchen Schauspieler:innen zu ergründen, warum sich der Eremit in die Einsamkeit zurückgezogen hat. Die Spielebenen werden durchbrochen, die Frage, was über einen anderen gewusst wird, oder überhaupt gewusst werden kann, rückt in den Vordergrund. Auch das Publikum wird einbezogen in ein ebenso absurd-komisches wie philosophisches Metatheater, in dem schließlich die Einsamkeit jeder Existenz aufscheint.⁵² Das Stück etablierte Saunders auf beiden Seiten des Atlantiks als einschlägigen Vertreter des Theaters des Absurden.

Saunders hatte bis dahin vor allem Einakter geschrieben und für deren Produktion in Großbritannien spielte das Amateurtheater der *Questors* eine wichtige Rolle. Nach *Next Time I'll Sing to You* folgten einige Erfolge auf größeren Bühnen, darunter *A Scent of Flowers* und *Neighbours*. Ende der 1960er Jahre entstanden stärker sozialkritische Dramen (z. B. *The Borage Pigeon Affair*, 1970), die deutlich weniger Anklang fanden. Mit *Bodies* (1977), einem Stück über zwei Ehepaare, das mit Edward Albees *Wer hat Angst vor Virginia Woolf* verglichen wurde, kehrte Saunders stilistisch und thematisch zu seiner früheren Schaffensphase zurück; als „intellectual and dramatic nourishment“ wurde das Stück auch in New York gut aufgenommen.⁵³ Danach entstand eine enge Verbindung zum *Orange Tree Theatre* in Richmond, einer freien Bühne, die weitere von Saunders ca. 35 Stücken uraufführte. Erfolgreiche Bühnenadaptionen wie *The Travails of Sancho Panza* für das *National Theatre*, *Hans Kohlhaas* für das *Greenwich Theatre* oder *Redevelopment* (Adaption einer Vorlage von Václav Havel) für das *Richmond Theatre* kamen hinzu; auch für Rundfunk und Fernsehen entstanden Texte und Drehbücher.

Aus dem wissenschaftlichen Diskurs ist Saunders inzwischen fast herausgefallen. David Pattie notiert in der Studie *Modern British Playwriting: the 1950s*, dass zu Beginn der zweiten britischen Theatermoderne deutlich mehr talentierte Dramatiker tätig waren, als die Theater zu der Zeit integrieren konnten, zumal die späteren zahlreichen Touring Companies und geförderten Arts Centres noch nicht gegründet waren: „None of the dramatists of the late 1950s – Bernard Kops, David Cregan, James Saunders, Keith Johnstone, Christopher Logue, Barry Reckford, et al. managed to sustain a long career, partly because the infrastructure couldn't support them“.⁵⁴ Dies ist der einzige Satz, der zu Saunders fällt, und in Steve Nicholsons Folgeband, *Modern British*

⁵² Vgl. Edward Auberlein: Die Nutzung des dramatischen Mediums in James Saunders' *Next Time I'll Sing to You*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 30 (1980), 191–210.

⁵³ Mel Gussov: „Stage. James Saunders's *Bodies* at the Long Wharf“, in: The New York Times (05.04.1981).

⁵⁴ Pattie (Anm. 25), 73.

Playwriting: The 1960s taucht sein Name überhaupt nicht mehr auf. Wenn man die einschlägige englischsprachige Bibliographie der *Modern Language Association* konsultiert, fällt weiterhin auf, dass die Aufsätze, die sich ausschließlich Saunders' Stücken widmen, alle von deutschen Wissenschaftler:innen stammen.

Dies ist kein Zufall. Die deutsche Erstaufführung von *Next Time I'll Sing to You – Ein Eremit wird entdeckt* – fand 1963 im Berliner *Schillertheater* statt und wurde in den nächsten zwölf Jahren 44 Mal auf deutschen Bühnen inszeniert, so häufig wie kein anderes von Saunders' Stücken.⁵⁵ Auch *A Scent of Flowers – Ein Duft von Blumen* – war höchst erfolgreich. Schauplatz ist die kirchliche Beerdigung eines jungen Mädchens, das Selbstmord begangen hat. In das Ritual mischen sich Erinnerungen der Toten und ihre fiktiven Dialoge mit den Anwesenden. Es entsteht ein komplexes *memory play*, das auch Raum für soziale Kritik eröffnet. Das Drama wurde im *Schlosspark-Theater* in Berlin erstaufgeführt und „zu einem der Erfolgsstücke der Theatersaison 64/65“ mit weiteren 31 Aufführungen.⁵⁶ Zugleich wurde das Stück Gegenstand einer hochkarätigen Kritiker-Kontroverse. Ernst Wendt hatte es in *Theater heute* unter dem Titel „Die Moderne und die Ersatz-Moderne“ verrissen, weil es „Jux und Philosophiererei modisch durcheinanderschüttelt“.⁵⁷ Darauf folgte in einem späteren Heft Joachim Kaisers Artikel „Eine Lanze für Saunders' Kitsch“, in dem es heißt: „Die Gebrochenheit der Form und Darbietung trumpft ja gar nicht avantgardistisch auf [...] der formale Pfiff, die surreale Undeutlichkeit, sind eine Art Glasur, durch welche ein für sich genommen allzu direkter Gegenstand ästhetisch haltbar gemacht wird“.⁵⁸

Nach den Erfolgen dieser beiden abendfüllenden Dramen wurde auch eine Reihe von Einaktern in Deutschland gespielt – vier davon mit Erstaufführungen am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und weiteren Inszenierungen an über zwanzig Bühnen. Selbst eine Uraufführung (*Opus*) fand in Hamburg statt, und die Bühnenbearbeitungen von klassischen und zeitgenössischen Texten fanden ebenfalls großen Anklang. Zudem sind sieben deutsche Fernsehproduktionen entstanden, bei denen es sich nicht um Synchronfassungen britischer Sendungen handelt, sondern um Produktionen mit deutschen Regisseur:innen und Schauspieler:innen.

Ein bemerkenswerter Fund bei der Re-Lektüre von Saunders' Stücken ist aus heutiger Perspektive ausgerechnet der Einakter *Neighbours* aus dem Jahr 1964, der mit großer Wahrscheinlichkeit in der Dramenwerkstatt des LCB entstanden ist. Das Stück behandelt die Beziehung von einer weißen Frau und einem schwarzen Mann, die

⁵⁵ Hanspeter Dörfel: James Saunders. *A Scent of Flowers*, in: Klaus-Dieter Fehlse, Nobert H. Platz (Hrsg.): *Das zeitgenössische englische Drama. Einführung, Interpretation, Dokumentation*, Frankfurt 1975, 199–217, hier: 199.

⁵⁶ Ebd., 200.

⁵⁷ Ernst Wendt: *Die Moderne und die Ersatz-Moderne*, in: *Theater heute* 4 (April 1965), 14–17, hier: 16, zitiert nach Auberlein (Anm. 52), 191.

⁵⁸ Joachim Kaiser: *Eine Lanze für Saunders' Kitsch*, in: *Theater heute* 8 (1965), 43–46, hier: 44, zitiert nach Dörfel (Anm. 55), 213.

sich als Nachbarn kennenlernen. Von Anfang an verhindert die einbrechende Metakommunikation, dass die Alltagsituation „Besuch eines Nachbarn“, hier eines schwarzen Mannes bei einer weißen Frau, Alltäglichkeit aufkommen lässt: „Man: There aren't any rules, you see. Not for me. I mean, I have to play it by ear, you understand me? / Woman: Play what? / Man: Me. The way I act. There aren't any rules, you see. [...] Woman: I am not sure I know what we're talking about any more“.⁵⁹ Im weiteren Verlauf werden Sprachspiele zu Machtspielen, die rassistische und genderspezifische Wahrnehmungsstrukturen offenlegen. Dabei wird die vermeintlich liberale Toleranz der weißen Frau Stück für Stück abgetragen. Zugleich tritt der systemische Charakter der Verstrickungen beider Figuren in ihre Vorannahmen hervor, so dass Selbst- und Fremdbestimmung im Sprechhandeln ununterscheidbar werden. Der Einakter wurde noch 1964 von den *Questors* und 1965 am *Deutschen Schauspielhaus* in Hamburg aufgeführt.

Für den deutschsprachigen Raum – einige von Saunders Stücken wurden in ca. ein Dutzend Sprachen übersetzt – ist jedenfalls Hans-Peter Dörfels Bilanz zuzustimmen, der 1975 angesichts von 200 Saunders-Premieren an deutschen Bühnen schreibt: „Saunders wurde dem deutschen Theaterpublikum bekannter als dem britischen oder gar dem amerikanischen, bei dem seine Stücke insgesamt wenig Widerhall gefunden haben“.⁶⁰ Über die Gründe kann nur spekuliert werden. Zum einen wäre zu vermuten, dass es in Großbritannien, verglichen mit der deutschen Theaterlandschaft, sehr viel weniger Möglichkeiten gab, kommerziell riskante Stücke aufwendig und professionell zu produzieren, da die öffentlichen Subventionsstrukturen zu diesem Zeitpunkt ungleich schwächer ausgeprägt waren. Zum zweiten wäre denkbar, dass experimentelle, mit dem Theater des Absurden assoziierte modernistische Formen für das Selbstverständnis der deutschen Theaterschaffenden und ihr Publikum, die den Anschluss an eine europäische Theatermoderne suchten, bedeutsamer war als in Großbritannien. Diese Formen wurden dort unter anderem in einen Modernisierungsschub inkludiert, der ebenso wie zum Beginn des Jahrhunderts auch realistischen Formen und seit neuem dem epischen Theater hohe Bedeutung beimaß.

Der dritte Autor, der mit dem Theater verbunden blieb, ist Tom Stoppard. Er wurde einer der erfolgreichsten britischen Dramatiker der Nachkriegszeit und dieser Erfolg ist untrennbar mit seinem Aufenthalt am Literarischen Colloquium Berlin verbunden. Seine frühe Biographie enthält unglaubliche Wendungen, die ich nur andeuten kann. Der Autor wurde in Zlín, in der Tschechoslowakei als Tomas Stráussler geboren. Die Familie konnte kurz vor dem Zweiten Weltkrieg nach Indonesien entkommen, und die Mutter und die Kinder wurden von dort nach Indien evakuiert. Der Vater und Arzt, Eugen Stráussler, schloss sich in Indonesien dem internationalen Freiwilligen-corps der Britischen Streitkräfte an und kam bei der Invasion der Japaner ums Leben.

⁵⁹ James Saunders: *Neighbours and Other Plays*, London 1968, 11–12.

⁶⁰ Dörfel (Anm. 55), 200.

Im indischen Darjeeling ging Tomas Sträussler zur Schule. Seine Mutter heiratete den britischen Major Kenneth Stoppard und die Familie wurde schließlich in Bristol ansässig. Die Mutter teilte den Kindern nicht mit, dass sie und ihr Mann jüdischer Abstammung waren und der größte Teil ihrer Verwandtschaft von den Deutschen ermordet worden war. Durch die Kontaktaufnahme eines bis dahin unbekannten Verwandten nach dem Mauerfall wurde Stoppard über diesen Teil der Vergangenheit seiner Eltern aufgeklärt.⁶¹

Stoppard arbeitete nach der Schule als Journalist in Bristol und wechselte dann als Theaterkritiker für die Zeitschrift *Scene* nach London. Dort rezensierte er mehr als hundert Premieren von Shakespeare bis Beckett und schrieb gleichzeitig Radio- und Fernsehstücke. Sein in der LCB-Programmnotiz erwähntes Drama am Hamburger *Thalia Theater* 1964 war bereits 1963 als Fernsehspiel *A Walk on Water* gesendet worden, aber die Hamburger Produktion war die erste professionelle Bühnenszenierung eines seiner Stücke. Es lief vier Jahre später in London unter dem neuen Titel *Enter a Free Man* und die Euphorie der Kritik hielt sich in Grenzen. Tom Stoppards eigentliche Visitenkarte als Dramatiker entstand erst im Rahmen der Dramenwerkstatt. Der Titel seiner am Kurfürstendamm aufgeführten Szene, „Guildenstern und Rosencrantz“, verweist bereits auf das Stück, das ihm zu Weltruhm verhelfen sollte. Die Shakespeare-Persiflage (Skriptumfang ca. zwölf Seiten) zeigt einen fiktiven Dialog zweier Nebenfiguren aus Shakespeares *Hamlet*, Rosencrantz und Guildenstern, auf der Überfahrt nach England. Sie begleiten Prinz Hamlet, der von seinem Vater geschickt wird, und tragen einen Brief des Königs von Dänemark an King Lear, den König von England bei sich. Nach der Berliner Aufführung der Szene schrieb Stoppard den Text um. Er verlegte den Haupthandlungsort an den Hof in Elsinor und strich die Figur des King Lear. Nur Fragmente des Shakespearetextes wurden im Blankvers übernommen. Der Dialog von Rosencrantz und Guildenstern erscheint jetzt in Prosa.⁶² So wird Shakespeares *Hamlet* neu erzählt und kommentiert aus der Perspektive seiner beiden Jugendfreunde, die niemand im Stück, sie selbst eingeschlossen, auseinanderhalten kann. Unübersehbare Bezugspunkte für deren Sprachspiele, Sinnfragen und schiere Komik sind die Figuren Vladimir und Estragon aus Becketts *Waiting For Godot*.

Eine studentische Produktion dieser Fassung beim Theaterfestival in Edinburgh wurde von der Kritik gepriesen, Kenneth Tynan, zu dem Zeitpunkt künstlerischer Leiter des *National Theatre*, forderte das Manuskript an, und im Jahr 1967 wurde der erst 29-jährige Thomas Stoppard zum jüngsten am renommierten *National Theatre* aufgeführten Dramatiker.⁶³ Harold Hobson nannte die Premiere in der *Sunday Times* „the

⁶¹ Siehe Lee (Anm. 9).

⁶² Zur Genese des Stücks vgl. ebd., 109 und 111–113.

⁶³ Paul Delany: „They Both Add up to Me“. The Logic of Tom Stoppard's Dialogic Comedy, in: Mary Luckhurst (Hrsg.): *A Companion to Modern British And Irish Drama. 1800–2005*, Oxford 2006, 279–288, hier: 279.

most important event in the British professional theatre of the last nine years“ – das heißt seit der Premiere von Harold Pinters *The Birthday Party*.⁶⁴ Die Produktion ging an den Broadway und ein bis dahin unbekannter Autor gewann den *Evening Standard Award* in London und den *Tony Award* für das beste Stück in New York. Zu diesem Zeitpunkt konnte Stoppard auf die ihn überall begleitende Frage der Kritiker „What is it about?“ bereits mit einem entspannten Wortspiel antworten „It is about to make me very rich“. ⁶⁵ Das *Questors Theatre* feierte das zehnjährige Bestehen seiner neuen Spielstätte im Jahr 1974 mit einer Inszenierung von *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, bei der an die Berliner Aufführung des ersten Textentwurfs erinnert wird. Das Stück kehrte in London zuletzt 2017 unter der Regie von David Levenaux auf seine erste große Bühne im *Old Vic Theatre* zurück, diesmal mit Joshua McGuire und Daniel Radcliffe als Rosencrantz und Guildenstern. Im Jahr 1990 kam es zum Medienwechsel: Der Autor schrieb selbst das Drehbuch und übernahm zum ersten Mal eine Filmregie. In den Hauptrollen zu sehen sind Tim Roth, Richard Dreyfuss und Gary Oldman. Der Film gewann, damals eine Überraschung, den Goldenen Löwen beim Festival in Venedig. Kritiker:innen würdigen sein Spiel mit dem *auteur* und die selbstreflexive Appropriation des Mediums „Theater“ im Film.⁶⁶

Joseph Duncan weist darauf hin, dass Stoppard zwar die Charakterisierung seiner Figuren an die Protagonisten in *Waiting for Godot* anlehne, sie sich jedoch in einer anderen Ausgangslage befänden. So warteten Stoppards Figuren nicht auf eine Botschaft: sie haben bereits einen Ruf erhalten, den Ruf an den Hof.⁶⁷ Dort müssen sie sich nicht nur die Zeit vertreiben, sondern auch fragen, was genau der Fall ist, was um sie herum in großem Tempo geschieht und was von ihnen verlangt wird. Auf Guildensterns Frage, „who decides?“ antwortet der Schauspieler „(switching off his smile): *Decides? It is written*“. ⁶⁸ Diese Problematisierung von Freiheit und Handlungsmacht verleihen den Dialogen dieses Metatheaters ihre Spitze. Daran schließt sich auch die Frage an, wie es um die Verantwortung von Rosencrantz und Guildenstern steht, die sowohl bei Shakespeare als auch bei Stoppard dem König als Spione dienen. Stoppard verschärft diese Situation dadurch, dass seine Protagonisten auf dem Schiff den ihnen mitgegebenen

⁶⁴ Rezension von Harold Hobson in: Sunday Times (16.04.1967), 47, zitiert nach Delaney (Anm. 63).

⁶⁵ Stephen Schiff: „Full Stoppard, in: Vanity Fair 52/5“ (1989), zitiert nach Neil Sammells: The Early Stage Plays, in: Katherine E. Kelly (Hrsg.): The Cambridge Companion to Tom Stoppard, Cambridge 2002, 104–119, hier: 104.

⁶⁶ Siehe Elizabeth Rivlin: „A Tom Stoppard Film“. Agency and Adaptation in *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, in: Barton Palmer, William R. Bray (Hrsg.): Modern British Drama on Screen, Cambridge 2013, 236–257; Lia M. Hotchkiss: The Cinematic Appropriation of Theatre. Introjection and Incorporation in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, in: Quarterly Review of Film and Video 17/2 (2000), 161–186.

⁶⁷ Joseph E. Duncan: Godot Comes. Rosenkrantz and Guildenstern Are Dead, in: Ariel 12/4 (1981), 57–70, hier: 59–60.

⁶⁸ Tom Stoppard: *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, London 1984, 60.

versiegelten Brief an den König von England aufbrechen und von diesem Zeitpunkt an wissen, dass sie Hamlets Todesurteil bei sich tragen.

Anders als die meisten von Saunders' hochexperimentellen Einaktern wendet sich *Rosencrantz and Guildenstern* an ein belesenes und unterhaltungsorientiertes West-End Publikum, das seinen Shakespeare ebenso kennt wie den modernen Klassiker Beckett. In der Shakespeare-Adaption wird dieses Publikum in ein hochvergnügendes Spiel von Wiedererkennung und Variation gelockt, immer neu überrascht und an die Grenzen des Genres und des Mediums geführt. Zunächst sah die Kritik hierin vor allem das Theater des Absurden und eine Spielart des Existentialismus, später eine spielerische Postmoderne. Zur Situierung des Textes in der zeitgenössischen Theaterlandschaft heißt es bei John Bull: „That Stoppard should draw from an historically classic text and ally it with a play already established as a classic of the contemporary avant-garde is a perfect example of the way in which the mainstream reconfigures itself in order to survive“.⁶⁹

Nachfolgende Dramen Stoppards rücken das philosophisch-dialektische Spiel noch stärker in den Vordergrund, doch die Brechung erfolgt dabei nicht länger durch Beckett'sche Formen, sondern vor allem mit Hilfe der Farce. Häufig stehen Figuren im Zentrum, die auf einem Außenseiterposten kämpfen, wie etwa der Philosophieprofessor in *Jumpers* (1972), der religiösen Glauben und Grundwerte gegen die Akrobatik der ihn längst überholenden Logischen Positivisten verteidigt und mit einem früheren Musicalstar verheiratet ist. Das Stück *Travesties* (1973) führt insofern zurück zu den Quellen des Absurden, als es den Dadaisten Tristan Tzara, den Modernisten James Joyce, und den Revolutionär Lenin, die tatsächlich 1917 zeitgleich in Zürich verweilten, aufeinandertreffen lässt. In späteren Dramen wie *Hapgood* (1988) oder *Arcadia* (1993) werden Metaphysik, Mathematik und Quantenphysik thematisch.

Zur Blütezeit des linksgerichteten und im Kontext des Vietnamkrieges anti-amerikanischen politischen Dramas in Großbritannien wandte sich Stoppard in eine andere Richtung und schrieb Stücke über Dissidenten und Menschenrechtsverletzungen im Ostblock, knüpfte Kontakte und unternahm Reisen dorthin. *Every Good Boy Deserves Favour* (1977) galt dem Psychoterror gegen Dissidenten in einem sowjetischen Irrenhaus; die Musik dazu schrieb André Previn und es kam zu einer Aufführung mit vollem Symphonieorchester in der *Royal Festival Hall*. In *Professional Foul* geht es um einen Cambridge Professor, der angesichts der Situation eines Dissidenten in Prag vor Grundsatzentscheidungen gestellt wird. Die Konstellation, in der sich das Individuum gegen Mehrheitsüberzeugungen stellt, ist aus früheren Stücken bekannt, mit dem Unterschied, dass dieses Individuum – seine Rechte und Redefreiheit – nun hinter dem Eisernen Vorhang ausgemacht wird. Stoppard übersetzte und adaptierte Stücke osteuropäischer Dramatiker und es entstand eine Freundschaft mit Václav Havel, der

⁶⁹ John Bull: The Establishment of Mainstream Theatre. 1946–1979, in: Kershaw (Anm. 25), 326–348, hier: 339.

zu der Zeit inhaftiert war. Seiner Biographin zufolge spielte Stoppard mit dem Gedanken einer „autobiography in a parallel world“, in der seine jüdischen Eltern mit den Kindern nach dem Krieg in das kommunistische Prag zurückkehrten.⁷⁰ Die neunstündige und mit Auszeichnungen überschüttete Trilogie *The Coast of Utopia* aus dem Jahr 2002 schließlich widmet sich dem Gedankengut der russischen Revolution, weitgehend anhand von exilierten Figuren. Ein komplexer, figurenreicher Plot verbindet in nicht-linearer Gestaltung Elemente des *history play*, *play of ideas* und *memory play* mit sparsam eingewebten, surrealen Momenten. Wiederum wird eine humanistische Position stark gemacht, welche die Rechte des Individuums gegen alle kollektivistischen Anmaßungen in Schutz nimmt.

Nach dem Geschmack mancher Kritiker fällt in Stoppards Dramen die Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv häufig etwas zu einfach aus. Mit Bezug auf E. P. Thompson spricht Neill Sammells von „Cold War Calvinism“ – dabei erscheine die Prämisse des Kalten Krieges unhintergebar, woraus stark reduzierte Binaritäten von „gut“ und „böse“, „den Verdammten“ und „den Geretteten“ entstünden. Auch die sozialkritische Radikalität des von Stoppard bewunderten und immer wieder aufgerufenen Sprachvirtuosen Oscar Wilde wird ihm abgesprochen.⁷¹ Stoppards früherer Freund und Mentor, James Saunders, sieht biographische Gründe für dessen Zurückhaltung und Dankbarkeit gegenüber Großbritannien und kommentiert: „Probably the most damaging thing that could be said about him is that he’s made no enemies“.⁷²

Im Januar des Jahres 2020 wurde Stoppards Stück *Leopoldstadt* uraufgeführt, das der 82-Jährige sein vermutlich letztes nennt. Darin widmet er sich der Geschichte des jüdischen Viertels in Wien von 1899 bis zum Holocaust. Sprachliches Spiel und formale Virtuosität sind völlig zurückgedrängt. Im Zentrum steht ein Porträt jüdischen Lebens in der Geschichte einer weitverzweigten jüdischen Familie, die detailreich, fast linear und über mehrere Generationen hinweg erzählt wird. *Leopoldstadt* gilt den Kritiker:innen als Stoppards persönlichstes Werk. Wie Ben Brantley in der *New York Times* bemerkt, kreist es um die Fragen „Do you remember? Don’t you remember? Can’t you remember? Why can’t you remember?“, die sich von den Figuren ablösen, an die Zuschauer und letztlich die Welt richten.⁷³

⁷⁰ Lee (Anm. 9), 13.

⁷¹ Sammells (Anm. 65), 117–118.

⁷² Ebd.

⁷³ Ben Brantley: Review. „In ‚Leopoldstadt‘, Tom Stoppard Reckons With His Jewish Roots“, in: *The New York Times* (12.02.2020). Online abgerufen am 30. April 2021 unter <https://www.nytimes.com/2020/02/12/theater/leopoldstadt-review-tom-stoppard.html>.

V.

Die folgenden drei Teilnehmer an der Dramenwerkstatt des LCB haben sich ihren Namen vornehmlich als Romanautoren gemacht, daher werde ich mich hier kürzer fassen. Der Londoner Derek Marlowe schrieb vor seinem Berlinaufenthalt zwei Bühnenadaptionen (nach Vorlagen von Maxim Gorki und Leonid Andreyev; eine wird in der LCB-Programmnotiz erwähnt) und zwei Theaterstücke, einschließlich des in Berlin aufgeführten.⁷⁴ Im Anschluss an die Dramenwerkstatt im LCB zogen Stoppard, Marlowe und Read gemeinsam in eine Wohnung in London. Stoppard erinnert sich: „It was *Dandy in Aspic*, written in four weeks in a flat he shared with me and Piers Paul Read just off the Vauxhall Bridge in 1965 that changed Derek's Life.“ Als der Freund vom Plan eines Spionage-Romans erzählt habe, seien sie skeptisch gewesen – war Le Carrés Meisterwerk nicht veröffentlicht und dieser Zug längst abgefahren? Stoppard führt weiter aus: „But [...] when Derek told me the basic premise for his novel (a spy with two identities who is ordered to kill his other self) I thought: now, that is an absolutely brilliant idea“. Der angesehene Gollancz-Verlag akzeptierte das Script, Marlowe verkaufte die Filmrechte – und war der erste der drei, dem nicht nur Anerkennung, sondern auch ökonomischer Erfolg zuteil wurde.⁷⁵

Die erste Hälfte von *Dandy in Aspic* spielt in Großbritannien, die zweite in Berlin, und der Protagonist, Eberlin, trägt die deutsche Stadt von Anfang an im Namen. Der Doppelagent arbeitet als Attentäter für den KGB und ist zunächst nur als Schreibtischpersonal beim MI5 beschäftigt. Er wird von den Briten beauftragt, einen russischen Attentäter, der den britischen Geheimdienst behindert, aufzuspüren und unschädlich zu machen. Der Protagonist hat im Laufe seiner Karriere seine politischen Überzeugungen verloren und die amoralischen Methoden der beiden Geheimdienste unterscheiden sich im Roman kaum. Geblieben sind bestenfalls prekäre persönliche Loyalitäten, aber selbst die lassen sich nicht einlösen, sondern führen unbeabsichtigt zur Gefährdung derer, die man schützen will. Eberlins nostalgischer Wunsch, sich in Russland auf dem Land zur Ruhe zu setzen, bleibt reine Phantasie. In eleganten Beschreibungen verdichtet sich die Atmosphäre in den Berlin-Szenen, deren Wahrnehmung zugleich die Figur charakterisiert – „West Berlin jarred his sense of finesse, and to him, ironically, the only aesthetic construction since the war was the beige ribbon of the Wall“.⁷⁶ Aber auch absurd getarnte Panzer im Grunewald, das ausführlich beschriebene Berliner Nachtleben oder ein Autorennen auf der Avus tragen zu den Berlin-Eindrücken bei. Das Scheitern von Eberlins Versuch, gegen den Willen seiner russischen Vorgesetzten in den Ostteil der Stadt zurückzukehren, wird insbesondere in der Verfilmung von 1966

⁷⁴ Eine Werk-Dokumentation findet sich in: Anonym: Derek Marlowe, in: Jay P. Pederson u. a. (Hrsg.): *St. James Guide to Crime and Mystery Writers*, Detroit 1996, 691–692.

⁷⁵ Stoppard (Anm. 13).

⁷⁶ Derek Marlowe: *A Dandy in Aspic*, London 2015, 109.

an der Mauer und hochdramatisch in Szene gesetzt – unter der Regie von Anthony Mann und mit Laurence Harvey, Tom Courtenay sowie Mia Farrow in den Hauptrollen.

Während Stoppard die Rolle von Rosencrantz und Guildenstern als Spione bzw. Verräter und die Frage nach ihren Handlungsoptionen auf dem Schiff akzentuiert, wiewohl diese Optionen metadramatisch, qua Shakespeare-Vorlage, negiert werden, steht Marlowes Held sein rasant abnehmender Handlungsspielraum zwischen zwei Geheimdiensten klar und konkret vor Augen. Dem distanzierten Erzählton und der Sicht des Protagonisten auf eine absurde Welt kann dies jedoch bis zum Schluss nichts anhaben, im Gegenteil. Als die Ereignisse eskalieren, konstatiert Eberlein lakonisch „Then it happened, like an absurd farce“.⁷⁷ Über den *Dandy in Aspic* hinaus habe ich keine Spuren des LCB oder des Ortes Berlin entdecken können. Bis auf eine Biographie und eine größere Zahl von Drehbüchern bleiben die meisten von Marlowes weiteren Publikationen dem Genre des Kriminal- und Spionageromans treu.

Piers Paul Read ist Sohn des Dichters und Kunstkritikers Sir Herbert Read und der Musikerin Margaret Read, die deutsche Vorfahren hatte und zum Katholizismus konvertiert war. Read wurde in von Benediktinermönchen geleiteten Internaten erzogen, hatte in Cambridge Geschichte studiert und machte Karriere als Romanschriftsteller und Sachbuchautor. Der Einakter, der im Kontext des LCB aufgeführt wurde, blieb sein einziges Bühnenstück, doch es folgten einige Drehbücher für britische Fernsehsender. Ein in unserem Zusammenhang interessantes Fundstück gibt es allerdings auch in Deutschland. Read war Ko-Autor des von SFB und ARD produzierten Fernsehspiels *Verbrechen mit Vorbedacht*, das 1967 zur besten Sendezeit ausgestrahlt wurde.⁷⁸ Es adaptiert eine Vorlage des polnischen Autors Witold Gombrowicz, seit 1939 in Argentinien lebend, den Esslin zu den Vorläufern des Theaters des Absurden zählt.⁷⁹ Lilienthal und Read verfassten ein Drehbuch, in dem Konventionen des Fernseh-Krimis zerspielt werden. Diese Zirkulation des Absurden ins Fernsehen schlug Wellen. In *Bild und Funk* war zu lesen: „Alle Register des absurden Theaters und des surrealistischen Films wurden gezogen. Regisseur und Drehbuchautor waren offenbar mit Eifer bestrebt, die keineswegs realistische Vorlage so ‚aufzuarbeiten‘, dass sie für die Mehrzahl der Zuschauer völlig ungenießbar wurde“. In der *Hörzu* findet sich dagegen zum selben Ereignis folgender Leserbrief: „Die ausgezeichnete Arbeit Peter Lilienthals zeigt, was der deutsche Film leisten kann. An Bunuels Meisterwerk „Viridiana“ erinnernd, ist der schwierige Erzähler Gombrowicz kongenial ins Bild gesetzt worden“. Vor diesem Hintergrund erscheint schließlich der Leitartikel dieser

⁷⁷ Ebd., 242.

⁷⁸ Er wird selten mitgenannt, doch zur Mitarbeit am Drehbuch vgl. International Movie Database, online abgerufen am 30. April 2021 unter https://www.imdb.com/title/tt0062435/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers/ und die Angaben auf Reads Website, online abgerufen am 30. April 2021 unter <http://www.pierspaulread.co.uk/other.htm#plays>.

⁷⁹ Esslin (Anm. 19), 393–395.

Hörzu-Ausgabe besonders aufschlussreich: „Ist es nicht paradox, dass einerseits vom ‚lang entbehrten großen Fernsehspiel‘ die Rede ist, wenn andererseits neun von zehn Zuschauern von seinem Genuss ausgeschlossen sind? Wird da nicht das *publizistische Grundprinzip des Fernsehens* missachtet?“ (Hervorhebung U. B.). Die Kontroverse zeigt, dass sich diese mit dem Theater des Absurden assoziierte internationale Produktion kaum in den Fernseh-Mainstream einfügen ließ. Während das Theater des Absurden auf den Bühnen zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine etablierte Erwartungshaltung traf, trieb die Ästhetik dieses Fernsehspiels das noch junge Medium des deutschen Fernsehens in die Sinnfrage.⁸⁰

Read lebte vor der Dramenwerkstatt, dies geht aus der erwähnten Programmnотiz hervor, bereits seit zwei Jahren in Berlin und hatte dort seinen ersten Roman geschrieben – *Game in Heaven with Tussy Marx* (1966). Drei Figuren – der zeitgenössische ironische britische Erzähler, die jüngste, sozialrevolutionäre Tochter von Karl Marx und eine Herzogin schauen vom Himmel herab und diskutieren über eine Welt, in der orientierungslose Menschen nach Sinn und einer Leitfigur rufen. Diesem formal avantgardistischen, fast handlungslosen Roman folgte dann derjenige, dem Reads Berlinaufenthalt eingeschrieben ist wie keinem zweitem – *The Junkers* (1968). Er spielt im Berlin Anfang der 1960er Jahre – in den Cafés, am Schlachtensee, an der Mauer – mit kurzen Aufenthalten in Ostberlin, wo die Hauptfiguren unter anderem Brechts *Dreigroschenoper* anschauen. Der namenlose Protagonist, ein junger Diplomat, ist politischer Berater des Kommandeurs der britischen Besatzungsmacht. Er ist stolz auf seinen britischen Sinn für „fair play“, zugleich selbstbezogen genussorientiert, und verliebt sich in eine Frau namens Suzi Strepper. Er wird beauftragt, die politische Vergangenheit Karl von Rummelsbergs, eines Junkers aus Pommern, heute Polen, zu recherchieren. Von Rummelsberg hatte sich der SS angeschlossen, lebte inzwischen wieder in Berlin und nahm Einfluss auf die Vertriebenen-Verbände. Ebenfalls ins Blickfeld rücken dessen Brüder, von denen der hedonistische Helmut im Krieg im diplomatischen Dienst in Japan das Weite gesucht hatte, während der andere, Edward, aus christlicher Überzeugung Kommunist geworden war und russische Truppen gegen die Deutschen geführt hatte. Wie sich allmählich herausstellt, ist auch die Geschichte Suzis, der Geliebten des Erzählers, mit der der Brüder von Rummelsberg verbunden. Der Roman wechselt zwischen dem heterodiegetisch erzählten, faktenreichen Genre des diplomatischen Dossiers und der autodiegetischen Perspektive eines unzuverlässigen Erzählers.⁸¹ Dessen Beziehung zu Suzi führt dazu, dass er seinen Vorgesetzten sowie dem im letzten Teil des Romans ausführlich portraitierten Shepard Stone Teile

⁸⁰ Kritiken zitiert nach: Anonym: Verbrechen mit Vorbedacht, online abgerufen am 30. April 2021 auf *Die Krimihomepage* unter <http://krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/1967-verbrechenmitvorbedacht.htm>.

⁸¹ Vgl. Teresa Bela: Narrative Technique in the Early Novels of Piers Paul Read, in: *British and American Studies* 14 (2008), 161–170, hier: 162–163.

seiner Recherchen verheimlicht. So fragt sich schließlich auch dieser Protagonist, auf wessen Seite er steht – „was I a traitor?“⁸² Die Kritik lobte diese ersten beiden Romane hoch und bedachte *The Junkers* mit dem *Sir Geoffrey Faber Memorial Prize*.

Während der Ausdruck „Verräter“ für Marlowes Doppelagenten, dem seine ideologische Festigung längst abhandengekommen ist, gleichsam zur Berufsbezeichnung gehört, bindet Read ihn zurück in ein zutiefst moralisches Universum. Auch wenn Gut und Böse historisch eng miteinander verwoben sind und sich Figuren in Schuld verstricken, die das Gute wollen – der christliche Idealismus Edwards versieht den Roman mit einem unüberhörbaren Grundton. Im Folgeroman *The Monk* gewinnt diese religiöse Orientierung in der Figur eines überzeugten Christen Gestalt. Mit ihrer Hilfe werden in der permissiven Gesellschaft der *Swinging Sixties* die Reformversuche der katholischen Kirche nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil kritisch ausgeleuchtet. Die christliche Orientierung bleibt bestimmend für das weitere Werk und geht einher mit zunehmend konventionellen Erzählformen. Neben Gesellschaftsromanen wie *The Professor's Daughter*, *The Married Man* und *The Misogynist* – das Ironiepotenzial des letzten Titels gilt als strittig – folgten historische Romane mit Schauplätzen in Frankreich, Polen, Russland, den Vereinigten Staaten, Italien und nach der Wende ein zweites Mal Berlin (*A Patriot in Berlin*, 1995).

Im Jahr 2015 nannte der konservative *National Review* Paul Read „one of the great writers of our time“, im selben Atemzug mit Alexander Solschenizyn und Saul Bellow. Der Rezensent lobt seine Romane dafür, dass sie den „distractions and dissipations of contemporary consciousness“ eine „centripetal moral imagination“ entgegensetzten, die sich auf ein klassisches, jüdisch-christliches Fundament stütze.⁸³ Andere Kritiker äußern sich ungleich verhaltener, was die Bedeutung und Reichweite seiner 17 Romane angeht, die meist unter dem Stichwort „English Catholic Novel“ rubriziert werden.⁸⁴ Einem breiteren Publikum bekannt ist Read im Biographie-, Geschichts- und Sachbuchbereich – *Alive: The Story of the Andes Survivors* über einen Flugzeugabsturz 1974 und *Ablaze: The Story of Chernobyl* waren internationale Bestseller. Drei seiner Romane und die Reportage *Alive* wurden verfilmt.

Das spätere Werk des Amerikaners Thomas Cullinan aus Cleveland, mit irisch-katholischem Hintergrund, lässt sich zwar ebenfalls mit der Berliner Dramenwerkstatt in Verbindung bringen, aber die Spur verliert sich rasch. Dessen ungeachtet könnte der Autor auch in Deutschland dem einen oder der anderen bekannt sein. Cullinan verfasste eine Reihe von Theaterstücken, die in seiner Heimatstadt Cleveland aufgeführt

⁸² Piers Paul Read: *The Junkers*, Aylesbury 1975, 215.

⁸³ Michael D. Aeschliman: „Reading Piers Paul Read“, in: *National Review* (12.12.2015). Online abgerufen am 30. April 2021 unter <https://www.nationalreview.com/2015/12/piers-paul-read-moral-imagination/>.

⁸⁴ Vgl. Marian E. Crowe: *Aiming at Heaven, Getting the Earth. The English Catholic Novel Today*, Plymouth 2007, 285–380.

wurden, wobei *Mrs Lincoln* (1968), das einer wahren Begebenheit im Leben von Mrs Lincoln gilt, auch auf anderen Bühnen nachgespielt wurde. Er schrieb wöchentliche Wissenschaftssendungen für die Reihe *Breakthrough* eines lokalen Fernsehsenders und ist vor allem für seine Romane bekannt.⁸⁵ Zu ihnen zählen *The Beguiled* (1966), *The Besieged* (1970) und *The Eighth Sacrament* (1977). Sie spielen in den USA, zwei davon im amerikanischen Bürgerkrieg, zum Teil an historischen Schauplätzen. Sie fallen in das Genre des Southern Gothic, des Schauerromans mit Südstaaten-Flair, und sind mit Elementen des religiös überformten Psychothrillers versetzt.

Wenn wir uns auf die Programmnotiz des LCB verlassen, dann ist es höchstwahrscheinlich Cullinans erster und mit Abstand erfolgreichster Roman, *Beguiled*, der in Berlin entstand. In *Beguiled* findet die Schülerin eines Mädcheninternats im ländlichen Mississippi während des Bürgerkriegs einen verwundeten Soldaten im Wald. Er wird im Internat gepflegt, die sexualisierten Beziehungen zu einzelnen Frauen differenzieren sich aus, doch diese wenden sich schließlich gegen ihn und töten ihn. Die psychologisch dichte Romanvorlage lebt von der Multiperspektivität der Narration. Zu Don Siegels Verfilmung von 1971, die um Clint Eastwood in der Rolle des Soldaten kreist, schrieb Vincent Canby in der *New York Times*, wer nicht schon Fan dieses Regisseurs sei, für den sei der Film ein „sensationalist, misogynistic nightmare“.⁸⁶ Im Jahr 2017 wurde Cullinans Roman ein zweites Mal verfilmt, diesmal in der Regie von Sophia Coppola, mit Nicole Kidman und Colin Farrell in den Hauptrollen. Das Remake nimmt die Perspektive der Frauen ein. Der Film feierte beim Festival in Cannes Premiere und Coppola erhielt dort den Preis für die beste Regie – es war das zweite Mal überhaupt, dass diese Auszeichnung an eine Frau vergeben wurde.

Die englischsprachige Dramenwerkstatt im *Literarischen Colloquium* 1964 in Berlin (West) war durch ihren geographischen und historischen Ort in besonderem Maße ausgezeichnet. Die Zumutung der geteilten Stadt Berlin, in der jeder Aufenthalt einer un/freiwilligen weltanschaulichen Positionierung auf dieser oder jener Seite der Mauer gleichzukommen schien, und die ästhetisch-philosophischen Positionen des Theaters des Absurden, das sich jeder Form der umstandslosen Selbstpositionierung widersetzte, erzeugten ein produktives Spannungsfeld. Das Theater des Absurden hat sich daran, wie auch andernorts, weiter ausdifferenziert, wobei die von Esslin vorgenommene enge Verknüpfung zwischen postdramatischen Formen und Existenzphilosophie allmählich die Plausibilität verliert, die sie vielleicht einmal hatte, während sich die Auseinandersetzungen der späteren 1960er Jahre bereits erahnen lassen.

Schaut man vom Filmpreis für Sophia Coppola zurück, so schärft dies den Blick dafür, dass ausschließlich junge Männer ins LCB geladen wurden. Auch die Schranken

⁸⁵ Vgl. Dennis Dooley: „Thomas P. Cullinan, Novelist and Playwright, 1919–1995“. Online abgerufen am 30. April 2021 unter http://clevelandartsprize.org/awardees/thomas_cullinan.html.

⁸⁶ Vincent Canby: „Clint Eastwood Is Star Of Siegel's *The Beguiled*“, in: *The New York Times* (01.04.1971).

zwischen Schwarzen und Weißen, die das Nachbarschaftsverhältnis in Saunders' *Neighbours* durchziehen, setzten sich in den Kulturinstitutionen fort. Dessen ungeachtet hat diese kreative Dramenwerkstatt große und gefeierte, ebenso wie weniger beachtete, aber nicht weniger interessante Spuren hinterlassen und Energien freigesetzt, die zirkulier(t)en – im Theater-Ereignis „Colloquialisms“ in der Stadt Berlin, als Inspiration im Leben und Werk der eingeladenen Künstler und in den unterschiedlichsten Medien, vom Theater, Film und Fernsehen, über Schallplatten und Rundfunk bis hin zum Roman – in Literaturen der Welt.

