

BOŘIVOJ SRBA

## ALFRED RADOK UND SEIN „SPIEL ÜBER LIEBE UND TOD“

(Zum Problem der lyrischen Subjektivierung  
des Wirklichkeitsbildes in einem Inszenierungswerk)

Das „Spiel über Liebe und Tod“ bildet einen der Teile des umfangreichen, zwölfteiligen Dramenzyklus, „Theater der Revolution“ genannt, in dem Romain Rolland — sich selbst mit einem Steinbrecher vergleichend, der dem Inneren eines Felsens mächtige Blöcke entreißt — am Beispiel der Geschichten aus der blutigen Großen Französischen Revolution die Schicksale seines Volkes und auch seiner einzelnen Angehörigen zu jenen Zeiten des Epochenwechsels aufklären und — wie er bereits im Jahre 1900 in seinen Bemerkungen zu Danton schrieb — die »Illiade der französischen Nation« sichtbar machen wollte.<sup>1</sup>

Es ging ihm bei keinem der diesen dramatischen Zyklus bildenden Dramen, also nicht einmal im Falle des „Spiels über Liebe und Tod“, um Darstellung der äußeren Schicksale Frankreichs und seines Volkes während der Revolution. Das wesentlichste Motiv seines langfristigen schöpferischen Interesses für die Problematik der Großen Französischen Revolution charakterisierte er in den erwähnten Bemerkungen: »Nie wurden die Türen des Gewissens mächtiger aus dem Türpfoster geschlagen. Nie wurde eine bessere Gelegenheit gegeben, tiefer in die Kluft der Seele zu blicken. Nie traten die unsichtbaren Götter und Ungeheuer, die die Geisteshöhlen bewohnen, sichtbarer aus der Finsternis der Nacht hinaus, als in jenem Augenblick, der durch seine Majestät und seinen Schrecken dem Blitz gleicht. Ich will nicht bloß ein Heldendrama einer vergangenen Epoche schreiben, sondern einen Beweis über die Macht und die Grenzen des Lebens bringen.«<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Rolland, R.: *Vorwort*, in: Rolland, R.: *Hra o lásce a smrti*, Praha 1949, S. 9.

<sup>2</sup> Rolland, R.: o. c., S. 9.

In diesem Sinne dramatisierte er auch in „Spiel über Liebe und Tod“ die „Geschichte“ der Großen Französischen Revolution nicht, sondern er blickte in diese „Geschichte“ hinein, zu ihrem menschlichem Element, wobei ihn weniger die äußeren Schicksale der durch den Wirbel des gesellschaftlichen und politischen Geschehens während der Revolution mitgerissenen Menschen, als eher deren innere Schicksale, der Zustand der Menschenseele in der gegebenen Epoche, interessieren.

Im Unterschied zu den meisten Dramen des Zyklus weist „Spiel über Liebe und Tod“ die Eigenschaften eines Kammerspiels aus. Auch in ihm wird freilich dargestellt, wie die Revolution als Fatum ins Leben aller gesellschaftlichen Schichten und auch der Einzelnen, der ganzen Nation eingreift — all die Haupthelden und mit ihnen auch einige Nebengestalten fallen ja dem jakobinischen Terror zur Opfer. Doch im Vordergrund der Aufmerksamkeit des Autors steht etwas anderes als die Revolution selbst: es ist im Grunde genommen eine klassische „Beziehungsintrige“ der bürgerlichen Dramatik, eine Intrige des Ehedreiecks, dessen drei Gipfel in diesem Falle ein älterer Ehemann, der berühmte Gelehrte und Politiker Jérôme der Courvoisier (Lavoisier), seine um viele Jahre jüngere schöne und gepflegte Frau Sofie und ihr jugendlicher, romantisch temperamentvoller Geliebter, Abgeordneter Claude Valée, bilden. Man könnte fast sagen, daß es sich in diesem Falle eher als um ein „Revolutionsdrama“, um ein klassisches intimes Familiendrama handelt, in dem das Bild der Zeit in den Hintergrund tritt, wenn es freilich die Tatsache nicht gäbe, daß der Kampf um die Klärung der Beziehungen zwischen den drei Ehe- und Geliebtenpartnern hier als ein Wettkampf der Helden um das Erhalten der moralischen Integrität und der persönlichen Identität vorgeführt wird, und zwar in einer Lage, wo alles im totalen moralischen Chaos zusammenbricht. Selbst die Tatsache, das die Köpfe der Helden unter der Guillotine auf dem Schafott als Köpfe „überführter Heimatsfeinde“ fallen, macht das Drama doch zu einem politischen, über die revolutionären Praktiken des Machtmißbrauchs aussagenden Drama.<sup>3</sup>

Was die Form anbelangt, geht es im Falle dieses Spiels um eine Tragödie mit klassischen Parametern, was den Stil betrifft, um ein Spiel einer im Prinzip realistischen Faktura, die am ehesten zu der Linie des psychologischen Realismus einzuordnen wäre. Geschrieben ist es konsequent nach den Aristotelischen Prinzipien der Orts-, Zeit- und Handlungseinheit (die zwölf in das dramatische Millieu eines bürgerlichen Salons situierten Szenen spielen sich ohne Unterbrechung in einem zusammenhängenden Fluß als ein einziger Akt ab, über einem bloßen „historischen Bild aus der Vergangenheit“ stehen sie durch Pathos seiner Geste eines Protests gegen den Terror der revolutionären Diktatur, weiter durch die Reinheit der Form, welche das Stück erstens den antiken, zweitens den klassizistischen Tragödien nahe stellt, und schließlich durch die dichterische Sprache, die sich, laut Autor, bemüht, »die Farbe des Stils, in den jene Leidenschaften verhüllt waren« zu evozieren.

---

<sup>3</sup> Rolland, R.: o. c.

Auf keinen Fall haben wir da mit einem dichterischen Drama jenes lyrischen Typus zu tun, welcher das Interessenobjekt und ein Programmprodukt des poetischen Theaters wäre: der Autor des Werkes als ein schöpferisches Objekt bleibt konsequent hinter dem Bild der Lebenspraxis der Menschen aus der Zeit der Großen Französischen Revolution, die er geschaffen hat, verborgen.

Radok wurde für dieses Werk vor allem durch dessen Thematik und durch die Art der Ideeninterpretierung der Revolution gewonnen. Es zeugt davon auch in der indirekt auf die oben angeführten Aussagen Rollands über die Gesamtabsicht des „Theaters der Revolution“ hingewiesen wird: »„Spiel über Liebe und Tod“ wurde durch zwei gegensätzliche Lagen seines Inhalts berühmt«, schreibt Radok im Jahre 1969. »Eine davon ist „die historische Entwicklung der Ereignisse“, die der Autor bejaht. Er kann nicht anders, denn der Verstand erkennt die Notwendigkeit an. Gleichzeitig bewundert der Autor die Dinge, die wahrscheinlich den Menschen zum Menschen machen, und diese stimmen oft nicht damit überein, was man die „geschichtliche Entwicklung der Ereignisse“ nennt. Der Autor neigt sich in Bewunderung vor dem Sinn solch zarter Begriffe wie „das Recht“, „die Gerechtigkeit“, „die Liebe“, „das Opfer“. Im Prinzip sind dies „Bewußtseinsdinge“, die man in sich selbst findet. Und in uns selbst finden wir auch die zwei gegensätzlichen Lagen dieses Dramas.«<sup>4</sup>

Radok blieb aber nicht nur bei einer passiven Interpretation dieser Gedankenproblematik des Werkes. Mit der Absicht, seiner Inszenierung vom „Spiel über Liebe und Tod“ die Bedeutung des aktuellen politischen Theaters zu verleihen, konzipierte er es nicht als ein historisches Bild, sondern als eine dichterische Parabel des Menschenschicksals in der zeitgenössischen Welt.

Das Durchdenken der erwähnten kontroversen Eigenschaften des Werkes brachte Radok auf die Idee, das Stück nicht als ein Bild aus dem Leben bloß im ersten Plan, sondern als ein „Spiel im Spiel“, „Theater im Theater“ zu spielen: er nahm sich vor, die Inszenierung als eine Vorstellung zu Zeiten der Großen Französischen Revolution, konkret im Jahre des Falls Dantons, im Jahre 1794 zu gestalten. Als eine Vorstellung, welche sich die die revolutionären Kräfte repräsentierenden Zuschauer von den Amateurschauspielern, die wiederum Repräsentanten der ehemaligen Gesellschaft sind, spielen lassen.

Gleichzeitig dramatisierte er hier die Beziehung „Zuschauer — Schauspieler“. Während er seine „Zuschauer“ als mehr oder weniger freie Menschen auftreten ließ, waren seine „Schauspieler“ Gefangene, von dem revolutionären Tribunal zum Tode unter der Guillotine verurteilt, von ihrem Wege zu der Hinrichtungsstätte mit einem Spiel zu unterhalten, welches eine quasi Rekonstruktion ihrer Verbrechen gegen die Revolution und die Heimat sein soll.

Die angeführte Beschreibung erfaßt aber nur teilweise die Art, auf welche Radok die Inszenierung zu konzipieren beabsichtigte. Vollständig zu beschreiben, was sich auf der Bühne bei seiner Aufführung abspielte, entzieht sich großenmaßen den Möglichkeiten der wörtlichen Ausdrucksweise. Der Besucher

<sup>4</sup> Radok, A.: *Hra o lásce a smrti* (Spiel über Liebe und Tod), in: Rolland, R.: *Hra o lásce a smrti*. Praha 1969, S. 7.

der Vorstellung wurde mit einer ganz unüblichen, vielschichtigen Theaterkonvenz konfrontiert. Radok verfolgte das Ziel — wie er zugibt — »zwei Zeiten zu verbinden um den Zuschauer aufzuklären: die mit unseren Augen gesehene heutige und die gestrige, gesehen mit Augen Romain Rollands«<sup>5</sup>.

Radok behandelte also das Werk Rollands nicht auf die im Theater übliche Art, also als Regisseur, der auf der Bühne „den Text interpretieren“, d. h. durch Inszenierungsmittel die thematischen Elemente des Werkes möglichst treu im Geiste des vom Autor Geschriebenen vergegenständlichen will. Er bemühte sich um eine ganz originelle und selbstständige Vermittlung der Thematik des Werkes, um solch eine Vermittlung, die die inneren Dimensionen der Vorlage vielfach überschritten hätte. Dies berechtigt uns auch, im Falle Radoks Inszenierung von „Spiel über Liebe und Tod“ von ihm als vom Mitverfasser zu sprechen — der Autorenanteil des Regisseurs war hier nicht nur gleichwertig wie der Autorenanteil Rollands, sondern sogar größer.

Analog wie E. F. Burian bei den Szenarios seiner poetisch stilisierten Inszenierungen, baute auch Radok das Inszenierungsszenario von „Spiel über Liebe und Tod“ mit einer Montage-Methode auf (in dieser Richtung nützte er auch seine bei der Arbeit an Filmstudien und in der Laterna Magica gesammelten Erfahrungen aus).

Durch die oben beschriebene Dramaturgie- und Regiekonzeption der Inszenierung wurde in der Aufführung das Spiel von Rolland nur zu einem Teil eines höheren Ganzen. Das Spiel war nämlich nicht das einzige literarische Material, welches in der Inszenierung auftrat. Obwohl Radok diesen Text im Prinzip ohne Änderungen (er griff durch keine wesentliche Striche ein, im großen Ausmaß behielt er auch die ursprünglichen Dialoge und die Sprache des Werkes überhaupt) und auch in einer relativen Vollständigkeit übernahm (zum Bestandteile der Inszenierung machte er sogar auch die szenischen Bemerkungen technischen Charakters), stellte die Arbeit Rollands überwiegend nur eine Textbasis von jenem „Spiel im Spiel“ dar, welches hier von „Schauspielern“ für unterhaltungslustige „Zuschauer“ gespielt wurde.

Außer dem „Spiel über Liebe und Tod“ Rollands kamen in der Textkomponente der Aufführung Radoks noch literarische Werke anderer Autoren zur Geltung, und zwar in einem Umfang, welcher sich dem Textumfang des Rollandschen Dramas näherte.

Selbst der dramatische Rahmen, der entsprechend der Absicht, den Eindruck eines „Doppeltheaters“, das Spiels auf „Theater im Theater“ evozieren sollte, wurde von Radok aufgrund des thematischen Materials aus dem Roman „Dreiundneunzig“ von Victor Hugo, den auch Rolland bewunderte, geschaffen. Hier fand Radok nicht nur Vorbilder für einzelne Figuren der „Zuschauer“, sondern auch Geschichten, Handlungen und Ansprachen, die er mit diesen Zuschauern verbinden und durch die er deren Charakteristik bereichern konnte.

Die dritte Themen- und Textquelle, aus der die Inszenierung aufgebaut wurde, waren authentische schriftliche Dokumente. Zeitschriften und Bücher aus

<sup>5</sup> Radok, A.: o. c., S. 7.

der Zeit der Großen Französischen Revolution, sowie historische Studien über diesen historischen Zeitraum. Diese dienten Radok zur Vervollständigung erstens des erwähnten Rahmens und zweitens der Ansprachen des Chors der „Hinterbühne“.

Schließlich kamen in der Textebene auch die Originaltexte von Radok selbst zur Geltung.

Wie bereits angeführt, übernahm Radok in seiner Inszenierung den Rollandtext fast ohne Änderungen und in einer relativen Vollständigkeit, und zwar einschließlich szenischer Bemerkungen. Diese Behauptung ist aber zu präzisieren, da „Spiel über Liebe und Tod“, obwohl Radok den Text ganz pietätsvoll behandelte, in der Inszenierung doch nicht in der Form auftrat, welche seinem Werk der Autor verliehen hatte. Um sein Inszenierungskonzept zu erfüllen, mußte Radok den Text des Theaterstücks zuerst „zerschneiden“, in einzelne Teile zerlegen, und durch Abtrennung dieser Teile einen Raum zur Eingliederung der Auftritte und Motive des „Rahmens“ und des neuen dramatischen „Hintergrunds“ schaffen. Im Szenario wurden dann die selbstständig gewordenen Teile durch eine Konstruktion mit jenen Ergänzungsauftritten und die Motive, entweder in einer Reihe hintereinander, oder auch parallel, d. h. entweder durch eine lineare oder durch eine vertikale Montage, miteinander verbunden.

Die ziemlich autonomisierten Szenen und Motive des Stückes erweckten bei den Rezipienten den Eindruck einer einheitlichen Handlungsachse. Jede der Szenen des „Rahmens“ und des „Hintergrunds“ brachte dagegen ein kleines selbstständiges Thema. Ein Thema, welches die Handlung entweder vervollständigte und die Charakteristik der auftretenden Personen oder des Milieus präziserte, oder welches über eine gewisse historische Tatsache oder eine Einstellung des Autors der Darstellung zu dem Vorgeführten aussagte.

All dieses Thema- und Textmaterial wurde in dem Szenario Radoks in ein einheitliches Ganzes so „montiert“, daß die Geschichte Rollands nachwievor das tragbare Prinzip des Werkes blieb (mit Schwerpunkt auf solchen Auftritten, wie: die Rückkehr des Geliebten auf der Flucht vor dem Terror in das Haus seiner Geliebten; deren Begegnung und Annäherung; die Erkenntnis des Ehemanns, daß er betrogen wird; seine Entscheidung, sich zu opfern und dem Liebespaar dadurch die Flucht zu ermöglichen; die Ablehnung dieses Opfers seitens der Frau; der neue, enqültige Abgang des Geliebten und die Verhaftung des Ehepaares), doch die Aufmerksamkeit der Zuschauer wurde im Sinne des Vorsatzes von Radok, den Gegensatz »die Zeit — der Einzelne« maximal zu betonen, durch die erwähnten Ergänzungsmotive des Rahmens und des Hintergrunds zu Geschichten anderer Menschen, zu der Zeit, zu dem zentralen Kontraversgedanken abgelenkt.

Das Hauptprinzip der Inszenierung, das auf Ausdruck der Gegensätze „Mensch und Geschichte“, aber auch „Schauspieler und Zuschauer“ beruht (darauf weist durch ein ironisches Paradox eine der interessantesten Gestalten des Stückes hin, Denis Bayot: „Man muss wählen. Entweder zusehen, wie die anderen sterben, oder selbst sterben...“), wurde im Bereich der Bühnendekoration durch eine konkrete, sinnlich sehr anschauliche Metapher realisiert. Auf der

Bühne wurde aus groben, nicht abgehobelten Balken und Bretten ein Holzbau gebaut, der einen zur Bühne geöffneten primitiven kreisförmigen Zirkus darstellt, Arena, auf der Stierkämpfe stattfinden (Radok selbst spricht über „Viehhauslauf“). Dieser Bau teilte die Bühne in zwei Hauptspielpläne, in Räume der „Akteure“ und der „Konsumenten“ des aufgeführten „Schauspieles“, „Arena“ und „Galerie“. Diese beiden Räume waren kommunikativ miteinander verbunden (aus der Galerie nach unten, zum Eingang in die Arena, schmale dunkle Gänge, geschlossen durch eine mächtige zweiflüglige Holztür).

Es gab hier jedoch noch einen besonderen szenischen Raum ausserhalb des „Zirkus“, der dem Blick der Zuschauer nicht zugänglich war. Dieser Raum wurde durch die sich auf der Bühne abgespielten Ereignisse als ein näher nicht bestimmter Platz in Paris identifiziert, wo während der Revolution öffentliche Hinrichtungen stattfanden.

Aus dem oben erwähnten geht schon hervor, dass die Stelle im zentralen Teil des Baues auf der Bühne, „unten“ am „Boden“ des Zirkus, vor allem für die Darsteller der „Schauspieler“, der Gefangenen bestimmt wurde, die gezwungen waren, sich im Zirkus zu befinden und hier ein Spiel über sie selbst zu spielen. Die Stelle „oben“ auf der „Tribüne“ des Zirkus für Darsteller der Leute aus der Strasse, also „Zuschauer“ (für die aus dem schon erwähnten Hugo's Roman übertragene Gestalten). Diese beiden Räume dienten jedoch ebenfalls für Gestalten, die hier die Kraft der revolutionären Macht repräsentierten und die die Vorstellung der zum Tode Verurteilten nur für ihr eigenes Vergnügen und Spass ausgedacht und veranstaltet haben. Der erwähnte dritte Raum, der Raum des Platzes in Paris, der dem Blick der Zuschauer verborgen bleibt, erscheint eigentlich nur indirekt, einerseits durch die Aktionen der Darsteller aller drei erwähnten Gruppen der dramatischen Gestalten, andererseits durch Klänge im Kulissenraum.

Eine auf diese Art gestaltete Bühne ermöglichte selbstverständlicherweise, szenische Aktionen im System reich strukturierter Raumbeziehungen zu entfalten. Durch die Aufteilung des Bühnenraumes in zwei Hauptspielpläne und einen Nebenplan, schuf sich Radok Voraussetzungen zur Entfaltung der einzelnen Aktionen entweder jeweils selbstständig, in dem oder jenem Plan, oder nebeneinander, in einer Parallelverbindung: manche sich in den beiden erwähnten Hauptspielplänen abspielenden Handlungen wurden hier z. B. — freilich immer in der gegenüber liegenden Ebene ein Echo findend — nur in dem Raum der „Arena“, andere nur in dem Raum der „Galerie“ entfaltet. Es kamen aber auch Fälle vor, daß bestimmte Handlungen nicht mechanisch versetzt wurden, sondern daß sie in den beiden (und manchmal sogar in drei) Räumen gleichzeitig verwirklicht wurden, als hätte es sich um einen einzigen Raum gehandelt.

An dieser Stelle ist weiter zu sagen, daß es außer den erwähnten zwei Haupt- und einem Hilfsraum in der Inszenierung Radoks noch einen vierten Raum gab: es war ein durch auditive Mittel (Tonbandmontage) geschaffener Raum. Dieser in den Vorstellungen des Publikums in Zuschauersaal „absolute“, all das „reale“ Geschehen auf der Bühne umgebende Raum, wurde hier vor allem zur Vergegenwärtigung der eigentlich innerhalb des Autorsubjekts verlaufenden Hand-

lungen verwendet. Das „Erleben“ der Revolution und des Lebens überhaupt seitens des Autoren „vergegenständlichte“ sich insbesondere in dieser Ebene des Spielplans und zwar durch Ansprachen der Solisten, Voiceband-Rezitationen und Chorgesang, durch Klänge aus dem Kulissenraum und Musik.

Wie komplizierte Beziehungen der dramatischen Kräfte sich bei solch einer Raumlagerung der Bühne geformt haben, kann z. B. an dem gegenseitigen Verhältnis der beiden Hauptkomponenten — was die Komposition sowie das Thema anbelangt — der Struktur des Werkes: der „Arena“ und der „Galerie“ gezeigt werden.

Wie sich aus dem Gesagten ergibt, waren die Handlungen in diesen beiden Spielplänen keinerlei streng voneinander getrennt. Die „Schauspieler“, persekuierte, zum Tode verurteilte Menschen, sind hier keine willigen Ausübenden des Willens ihrer Peiniger und die „Zuschauer“, die sich deren Hinrichtung anschauen kommen, sind keine bloßen passiven Beobachter, die sich auf fremde Rechnung unterhalten. Die beiden Seiten — die Welt der „Schauspieler“ und die der „Zuschauer“ — sind mehrfach miteinander verflochten, die eine wirkt auf die andere, es kann sogar die eine die andere in ihrer Position abwechseln. Der Raum der Arena und der Raum der Galerie sind übrigens von den beiden Seiten zugänglich, was den Übergang von unten „nach oben“ und von oben „nach unten“ ermöglicht. Überdies sind — wie es mit der Zeit klar wird — alle beide dieser Seiten eigentlich gemeinsam bloße Objekte des großen „Spiels der Geschichte“, obwohl gerade zu diesem Zeitpunkt die Ersten oben bei der Aussicht sitzen und die Anderen unten sterben. Allen geht es eigentlich um Leben und Tod, obwohl es eine gewisse Zeit dauert, bis sich alle dessen völlig bewußt werden.

In der Lage, in die sie gebracht wurden, können sich ja die zum Tode Verurteilten bei ihrem Auftritt nicht so benehmen, wie sich die Schauspieler üblicherweise beim Vorführen fremder Schicksale benehmen. Schauspieler, die im Falle eines Mißerfolgs schlimmstenfalls ausgepiffen werden können. Die „Schauspieler“ ahnen zwar, daß sie zum Schluß nichts anderes als die unerbittliche Guillotine erwartet, doch in ihren Seelen glimmt ein kleiner Funken Hoffnung, daß, wenn sie ohne Fehler alles durchführen, was man von ihnen verlangt, sich die Richter und Kerkermeister ihrer doch erbarmen. Obwohl sie also zu ihrem Publikum eine scheinbar distanzierte Einstellung haben, obwohl sie so tun, als sähen sie die „Zuschauer“ nicht und als nähmen sie deren feindliche Reaktionen nicht wahr, sind sie sich ihrer Anwesenheit ständig bewußt und appellieren trotz allem distinktierten Ausdruck auf ihre Teilnahme, auf ihr Mitleid und Verständnis, denn von ihrer Zufriedenheit oder Unzufriedenheit hängt jetzt ab, ob sie leben werden, oder nicht: daher spielen sie ihre Rollen mancherorts auch mit einer großen Vehemenz, in der Bemühung, die „Zuschauer“ und all die von „oben“ auf ihre Seite zu gewinnen.

Und tatsächlich: während des Spiels zeigt sich, daß es aus der ausgangslosen Lage der Gefangenen einen quasi Fluchtweg gibt, einen Weg „aufwärts“, daß die Grenze zwischen der Arena und der Galerie, d. h. zwischen Tod und Leben, überschritten werden kann. Radok dokumentiert dies am Beispiel eines der zum

Tode Verurteilten, des alten Denis Bavot, der sich vom Anfang des „Spiels“ an ununterbrochen bei seinen Kerkermeistern einschmeichelt und durch seine Liebedienerei und vor allem durch sein Spitzeltum und seine Angeberei sich das Recht ausdient, sich unter die „Zuschauer“ zu setzen. Um auf die Tribüne kommen zu können, mußte er jedoch einen für seine Kollegen von der Arena unakzeptablen Preis bezahlen: er mußte auf alles verzichten, woran er bisher geglaubt hatte, und seine Ehre total verunglimpfen. Bayot ist aber zufrieden: er hat sich seine „Möglichkeit“ ausgewählt und bis zum Ende des Spiels wird er nur noch „Zuschauer“ sein, der zusehen wird, wie die anderen sterben. Schließlich wird es gerade er sein, der sich vor der Hinrichtung der Aufgabe annehmen wird, in Vertretung der Richter das Todesurteil über seine Freunde öffentlich zu verkünden.

Und die „Zuschauer“ — ein Ensemble malerischer volkstümlicher Figürchen, die das sozial unterschiedliche menschliche Element der Großen Französischen Revolution repräsentieren (vom Richter des revolutionären Tribunals über Bürger und Handwerker bis zu Dieben und Prostituierten). Figürchen, die trotz allen eigenartigen individuellen Charakteristika in den Augen des zeitgenössischen Zuschauers in eine einheitliche, aber sehr dynamische Masse zusammenfließen, — benehmen sich in der gegebenen Situation — als Zeugen des letzten Aktes vom Lebensdrama der „Überführten“ und „zu Recht“ bestrafte „Feinde der Heimat“ — auf ihrer Tribüne gleichfalls nicht so, wie sich die Zuschauer in den üblichen Theatern benehmen. Diese „Zuschauer“ sind hier keine bloßen Zuschauer, sondern Mitschaffende des Spieles, welches sich vor ihren Augen abspielt. Nicht nur mit Teilnahme, sondern gerade gespannt verfolgen sie das Geschehen in der Arena, doch sie mischen sich oft mit Ausrufen von Zustimmung oder Ablehnung, mit kommentierenden Bemerkungen, aber auch mit Ausdrücken ihrer Emotionen, mit Lachen, Weinen, und auch mit groben und obszönen Beschimpfungen in dieses Geschehen ein. Manchmal unterbrechen sie das Spiel der „Schauspieler“ ganz, um über das Vorgeführte zu „diskutieren“, um eine Einstellung zu ihm zu finden und eine Fortsetzung dessen zu verlangen, was sie sich „auf der Bühne“ zu sehen wünschen. Sie schaffen sich sogar eine Gelegenheit, während der Vorstellung ihr beliebtes Lied mit vielen saftigen Andeutungen auf die „Schauspieler“ zu singen oder sich das Erzählen der ganzen Liebesgeschichte einer der „Zuschauerinnen“ anzuhören. Sie greifen in das Spiel der „Schauspieler“ auch als deren „bühnentechnische“ Helfer ein; zu einem bestimmten Zeitpunkt lassen sie z. B. eine Fahne von der Galerie in die Arena nieder, wodurch eine erforderliche Schutzwand entsteht, zu einem anderen werfen sie dorthin ein zartes aristokratisches Stühlchen, ein anderes Mal Kleidungsstücke, die sich der romantische Held für die „Flucht“ anzieht. Und schließlich werden sie — wie man weiter auch noch erwähnen wird — selbst unten in der Arena auftreten.

Bei all dem leben sie ihr eigenes Drama. Die Grenze zwischen der „Arena“ und der „Galerie“ ist nämlich von den beiden Seiten überschreitbar. Unter solchen Zeiten, wie in der Revolution oder im Kriege, hat niemand die Sicherheit, daß er sich seine gesellschaftliche Position erhalten wird. Und jenen „von un-

ten“ gegenüber treten die „Zuschauer“ als Übergeordnete auf, als wären sie selbst ein Gerichtstribunal, auch sie sind den Mechanismen von Terror und Gewalt, die die Revolution in Bewegung gesetzt hat, ausgeliefert. Davon können sie sich überzeugen, wenn kurz nach dem Beginn der „Vorstellung“ unter Begleitung der revolutionären Gardien und der Neugierigen eine Karre am Zirkus vorbei fährt, auf der der „Verstand“ d. h. eine Dirne, die als Göttin des Verstands für sie an den Domaltären tanzte, keine aristokratische Dame also, sondern ein Mensch aus ihren Reihen, zur Hinrichtung gebracht wird. Und die Erkenntnis, daß nicht einmal sie „unantastbar“ sind, wird endgültig durch das Schicksal eines anderen Menschen aus ihrer Mitte, der Schönen Tutti bestätigt, welche — wenn sie sich Verwunderung über die Verurteilung dieser Kameradin anmerken läßt und später auch zugibt, daß auch ihr Geliebter auf dem Hinrichtungsplatz gefallen ist — aufgrund einer Anzeige direkt von ihren Augen von der Galerie weggeschleppt wird und schließlich in die Arena zu den hinzurichtenden „Schauspielern“ gerät — und zwar anstatt des sich geretteten Bayot.

Zwischen der „Arena“ und der „Galerie“, zwischen der Welt der „Schauspieler“ und der „Zuschauer“, formt sich also — von allen Seiten problematisiert — eine viel kompliziertere als eine nur unmittelbar konfliktvolle Beziehung, es formt sich hier eine Beziehung, die bei all ihrer Gegensätzlichkeit auch Elemente gegenseitiger Zusammenarbeit dieser beiden Spielpläne und dramatischen Kräfte der Inszenierung enthält.

Halten wir noch kurz bei der dritten Kraft der Aufführung inne, der Kraft, welche zwischen den „Schauspielern“ und den „Zuschauern“ und eigentlich — diese und auch jene beherrschend — über ihnen steht. Diese Kraft ist ein Mann namens Crapart, ein Delegat des Sicherheitskomitees. Repräsentant der „revolutionären Gerechtigkeit“, ein quasi „Zirkusdirektor“ und Organisator der „Vorstellung“, die hier gespielt wird, und seine Bewaffneten. Crapart ist in den Augen der Galerie ein bewunderter „Kerl“, ein „Held“ etwa, der mit den „unten“ kurzen Prozeß machen kann, und gleichzeitig auch ein Mann, der Angst verbreitet, wenn er seine Macht auch gegen die Galerie richtet. Er ist ein „kleiner Mensch“ (seinerzeit war er sogar selbst wegen Schwarzhandel mit Silber im Gefängnis), der es weit gebracht hat, nämlich bis zum Mitarbeiter der Polizei, er ist ein mit Machtbefugnissen, die er geschickt zu seinem Vorteil ausnützen kann, ausgestatteter Mensch. Die Geschichte widmet meistens solchen episodischen Gestalten keine Aufmerksamkeit, doch gerade durch sie kommt — wie Radok in seinen Bemerkungen zur Aufführung sagt — die Zeit, die der Mensch lebt, zum Ausdruck. Diese Figur — genauso wie ihre Suite — bewegt sich beweglicher Weise in beiden Spielräumen, kann frei von der Arena auf die Galerie und umgekehrt übergehen, ohne daß es eine Veränderung ihrer gesellschaftlichen Position bedeuten würde: sie sieht, hört, weiß alles, sie lenkt alles — als ein wirklicher spiritus agens dieser „Zirkuskomödie“.

Wie gesagt, fand Radok den Schlüssel zum Aufbau seiner ganzen Inszenierungskonzeption von „Spiel über Liebe und Tod“ in der Idee, dieses Drama von Rolland als ein sogenanntes „Doppeltheater“, „Spiel im Spiel“, „Theater im Theater“ zu spielen. Doch durch diese Feststellung ist die Problematik seiner

Lösung, seiner Art, das Thema darzustellen, jener semantischen Geste, durch die Radok als Regisseur den Stoff aufgriff und in die endgültige Form gestaltete, nicht vollständig beschrieben.

Radok spielte zwar am Anfang seiner Aufführung bedächtig alle Handlungen im erwähnten System jenes „Doppeltheaters“, doch im weiteren Verlauf der Vorstellung hielt er sich bei der Entfaltung szenischer Aktionen nicht mehr restlos an diesem System und verstieß gegen die erwählte Rahmensituation immer wieder durch beabsichtigte Überschreitungen, von denen manche solchermaßen gegen die Logik der Situation gingen, daß die Illusion des „Spiels im Spiel“ total verschwand.

Erinnern wir uns wenigstens an einige Auftritte, die in dem angeführten Sinne gegen jenes Inszenierungssystem von Radok verstießen und die Illusion des „Spiels im Spiel“ zerschlugen.

Am Ende der ersten Hälfte der Inszenierung, im Moment, in dem Sofias Gatte Jérôme der Courvoisier auf die Bühne tritt, stürzt der sonst so ruhige Crapart aufgebracht und etwas entsetzt in die Arena. In die Mitte der Bühne stellt er ein kleines Geländer, hinter dem Angeklagte und Zeugen vor Gericht zu stehen pflegen, das aber gleichzeitig den Charakter einer Rednerstätte hat, und teilt den „Schauspielern“ sowie den erstaunten „Zuschauern“ etwa verstohler mit, daß der revolutionäre Führer Danton in der Früh im Konvent verhaftet worden ist. Mit dieser Nachricht kommt Courvoisier, der als Abgeordneter direkter Teilnehmer jenes Ereignisses war, in die Arena — angeblich auf dem direkten Wege aus dem Konvent. Die „Zuschauer“ verlassen in Panik die Galerie, und während diese von den Bewaffneten besetzt wird, geht Courvoisier zum Geländer, hält sich mit einer Hand an ihm wie ein Redner und berichtet den Übriggebliebenen davon, was er gerade erlebt hat. In dem Moment verwandelt sich die Bühne quasi in einen großen Versammlungsaal, vielleicht gerade in Konvent, und das Erzählen Courvoisiers, ursprünglich eigentlich nur für Sophia bestimmt, wird zu einer an breite Masse adressierten Rede.

Wenn wir die geschilderten Szenen im Kontext der Rahmensituation beurteilen, scheinen diese auf den ersten Blick ganz außerhalb von diesem Rahmen zu liegen und gegen die Logik der Situation total zu verstoßen. Man bedenke nur: Crapart und seine Begleitung bemühen sich, den „Zuschauern“ einzureden, daß Danton gerade verhaftet worden ist und daß die Nachricht davon Courvoisier bringt. Die „Zuschauer“ reagieren auf diese Mitteilung mit Entsetzen — sie benehmen sich so, als hätten sie von den Ereignissen im Konvent tatsächlich erst jetzt erfahren. Warum sollte aber Courvoisier, gerade aus dem Konvent kommend, freiwillig die Arena betreten und sich zum Mitspielen mit anderen „Schauspielern“ bewegen lassen, wenn er noch nicht einmal als „Feind“ angeklagt, geschweige dann verhaftet und verurteilt worden ist? Auf der zweiten Seite: falls Courvoisier einer der bereits Angeklagten und zum unwürdigen Spiel Verurteilten ist und in diesem Auftritt nur nachträglich vorführt, wie er seinerzeit seiner Frau die Nachricht von der Verhaftung Dantons mitteilte, wie ist es dann möglich, daß die „Zuschauer“ auf die Mitteilung Craparts (lassen wir jetzt zu, daß sein Auftritt in der Ebene des „Spiels“ stattfindet und daß Crapart durch

die Art, wie er die Nachricht verkündet, nur eine „realistische Illusion“ der Lebenswahrheit evozieren will) so reagieren, wie sie eben reagieren? Vom Dantons Fall müssen sie ja längst schon in der Vergangenheit erfahren haben? Das komplizierte Verflochtensein der Motivierung für das Benehmen einzelner Personen und der einzelnen Zeitebenen, in denen sich die dargestellten Geschehen abspielen, macht es total unmöglich, diesen Auftritt als einen regulären Bestandteil jenes „Spiels im Spiel“, zu dem andere Auftritte der Inszenierung hinweisen, zu betrachten.

Wie bereits gesagt, waren die „Zuschauer“ keine bloßen passiven Beobachter, sondern auch aktive Mitschaffende von all dem, was in der „Arena“ geschah, sie waren teilnehmende Partner der „Schauspieler“, die sich nicht nur durch ihre Bemerkungen in das Spiel einmischten, sondern auch den „Schauspielern“ die notwendige Requisite reichten und an bestimmten Stellen des Spieles — erinnern wir uns nur an das „Erzählen“ der Schönen Tutti — auf der Galerie mit den „Schauspielern“ auch direkt mitspielten.

Dabei wurden die „Zuschauer“ von Radok in das Spiel auf solche Art einbezogen, die eigentlich gegen die Konvention des „Spiels im Spiel“ prinzipiell verstieß.

So reichen die auf der Galerie sitzenden „Zuschauer“ z. B. in der Szene, in der Valée in das Courvoisierhaus kommt, mit Hilfe von einer Fahne den „Schauspielern“ einen mit Essigwasser eingelassenen Schwamm. Diese Aktion lag in vielen Richtungen außerhalb des Rahmens jener Grundsituation des „Spiels im Spiel“, denn streng realistisch genommen, scheint es unwahrscheinlich zu sein, daß die Zuschauer in dem Moment gleich die notwendige Requisite bei der Hand gehabt hätten. Umso unwahrscheinlicher war, als bei der Hausdurchsuchung, die wegen der „Verfolgung Valées Crapart mit seiner Gefolgschaft durchführte, die „Zuschauer“ plötzlich aus großen Körben, die sie auf der „Galerie“ gehabt hatten, die unter Krautköpfen versteckten Bücher holten, zerfetzten und die herausgerissenen Blätter in die Arena zu werfen begannen. Oder als sie etwas später bei der Fluchtvorbereitung Valées in dem belagerten Haus von denselben Körben verschiedene Kleidungsstücke, bunte Tücher, einen schwarzen Mantel und einen breiten Hut, sogar einen Ranzen mit einer zusammengerollten Decke holten und mit übertrieben galanten Gesten — den Bolero-Rhythmus stampfend — diese Valée zu Füßen warfen.

Von den Passagen, in denen sich die „Zuschauer“ an den szenischen Aktionen der „Schauspieler“ mit einem besonders bedeutenden Ausmaß beteiligten, stellte jener Auftritt den frapantesten Verstoß gegen die Konvention des „Doppeltheaters“ dar, in dem die „Zuschauer“ ihre Plätze auf der „Galerie“ verließen und sich in die „Arena“ begaben, um sich an dem Spiel der „Schauspieler“ direkt zu beteiligen.

Dieser erwähnte Auftritt — einer der Auftritte der Handlungssequenz, deren Achse vom Dialog des Ehepaars Courvoisier gebildet wird, vom Dialog, in dem die Eheleute, nachdem Courvoisier gestanden hat, sich im Konvent wie ein Feigling benommen zu haben, den Weg zueinander suchen, und nach welchem die politische Disputation zwischen Courvoisier und Valée folgt — begann in dem Moment, wo Sophie ihre Bereitschaft zum Ausdruck gebracht hatte, Cour-

voisier sein moralisches Schwanken zu verzeihen. In dem Moment wurde nämlich das Tor der „Arena“ aufgemacht, durch welches Denis Bayot (der sich zwischendurch aufgrund seiner Angeberei bei den Machthabern Gnade ausgedient hatte und für seine Verdienste sogar beauftragt wurde, den Verurteilten die Todesurteile zuzustellen hineinschlüpfte) und nach ihm — auf seine Weisung — mit Tumult auch alle „Zuschauer“. Bayot und die „Zuschauer“ hatten groteske Faschingsmasken an, trugen große Körbe mit Krautköpfen mit (diese waren ein Symbol der Durchschnittlichkeit, des Interesses des kleinen Menschen, seinen Kopf in solchen Situationen zu retten, wo die Köpfe der „großen“ Menschen fielen: auf diese „gefallenen“ Köpfe wiesen sie auch durch ihre Ähnlichkeit mit ihnen auf). In der Arena — eigentlich in dem gedachten Salon der Familie Courvoisier, von lauter Musik untermalt — veranstalteten sie einen wilden Maskenball. Ihr Reigen erinnert aber eher an *dance macabre*, an einen Totentanz, als an Fasching.

Auf diese Art exponiert, traten die „Zuschauer“ nicht als dramatische Gestalten der Zuschauer jener von den zum Tode Verurteilten gespielten Aufführung, nicht als reale Typen des Pariser Volkes, welche sie oben auf der „Galerie“ waren, auf, sondern in einer ganz veränderten Rolle. Obwohl sie nicht einmal in der „Arena“ aufhören, ihrer „Sendung“ „treu“ zu sein und das Verhalten der „Schauspieler“ kritisch zu kommentieren (in diesem Falle sind es Jérôme, Sophia und Valée), sind sie — als Begleitung Bayot (der sich zum Schluß als Tod entpuppte) hier reinzgestürzt — zu phantomatischen Gesichtern geworden. Zu Gesichtern, die für die Opfer des revolutionären Terrors genauso die neue „Hausmeistergeschichte“ verkörpern, als auch die ganze blutige Furchtbarkeit und Unmenschlichkeit der Verhältnisse, die diese Opfer zerstörten. Sie vergegenwärtigen sich hier also in der Gestalt, in der sie von dem inneren Blick der „Schauspieler“ gesehen werden.

In dem Moment, wo sich der Funktionseinsatz der „Zuschauer“ auf diese Art so grundsätzlich ändert, bricht freilich die Illusion, daß das, was das Publikum vom Zuschauerraum sieht, mehr oder weniger ein Reabild einer quasi seltsamen Zirkusvorstellung in Paris anno dazumal ist, total zusammen: in dem Situationsrahmen des „Spiels im Spiel“ kann auf keine Weise die Tatsache begründet sein, daß die Zuschauer dieser historischen Vorstellung plötzlich unter den Schauspielern — unter den zum Tode Verurteilten — als ihre Mitakteure und gleichfalls als eine materialisierte innerliche Vorstellung dieser „Schauspieler“ erscheinen. Die Motivierung der „Zuschauer“ in der Arena ist hier nicht nur ein Paradox, sondern sie liegt solchermaßen ostentativ außerhalb der Konvention des „Doppeltheaters“, daß sie eine absolute Absichtlichkeit des Autors zu sein scheint.

Und sagen wir uns gleich, daß es da um eine gewisse Art von Absichtlichkeit tatsächlich auch geht: es geht da um einen Versuch, durch eine radikale Geste die Illusion durchzubrechen, die auch bei dem im System des „Doppeltheaters“ gespielten Spiel entsteht, wenn man das vorgeführte „Spiel im Spiel“ zu buchstäblich nimmt. Um einen Versuch zu zeigen, daß der vorgeführte dramatische Raum und die in ihm exponierten Kräfte (die „Arena“, die „Galerie“, die

„Schauspieler“ und die „Zuschauer“) ein bloßer Bestandteil eines breiteren Inszenierungsplanes sind, der durch die Auffassung des Theaters als freier Raum des schöpferischen Geistes gegeben ist.

In der Inszenierung gab es aber auch einen Auftritt, welcher — da man ihn weder zu den Aktionen der „Zuschauer“, noch zu den Aktionen der dritten dramatischen Kraft (Crapart und seine Helfer) zuordnen kann — ganz außerhalb der Rahmensituation des „Theaters im Theater“ lag. Wir haben da den Auftritt im Sinne, welcher nach dem überhaupt ersten Zusammenstoß der „Galerie“ mit der „Arena“ folgt, den Auftritt, in dem sechs kleine als Rokokopagen weißgekleidete Knaben in die Manege kommen, um hier — obwohl es dafür keine Situations- oder Handlungsbegründung gab — mit verstarrem Lächeln der Fingürchen aus Meissenporzellan ein graziöses Mozartsches Menuett zu tanzen. Die Knaben brachten auf die Bühne blühende Flieder- und Lorbeerzweige, die später die Stelle bezeichnen werden, wo zum Schluß der Aufführung die „Schauspieler“ durch einen gemeinsamen Schlag des Henkerbeils (nämlich von dem langsam niedergehenden Vorhang) „guillotiniert“ werden. Diese Knaben traten hier zwar im selben Spielplan wie die „Schauspieler“ auf, doch sie wurden hier weder als weitere zum Tode Verurteilten, noch als die Leute von der „Galerie“, noch als verkleidete Unterknechte Craparts thematisiert. Eigentlich „von nirgendwo“ kommend, sind sie hier als ein vergegenständliches inneres Sehen der zuschauenden „Schauspieler“, aber auch der „Zuschauer“ erschienen, als eine bloße Traumvorstellung von ihnen, durch welche sie sich an die „guten alten Zeiten“ von ancien régime und an alles erinnern, was sie mit diesen alten Zeiten verlassen hat: die Jugend, die Schönheit, die Liebe und das Glück.

Nicht weniger grundsätzlich verstießen freilich auch zahlreiche dramatische ausschließlich durch verschiedene szenische Klänge entfaltete Aktionen gegen die illusiven Einwirkungen jener erwählten prinzipiellen Rahmensituation des „Theaters im Theater“, und zwar außerhalb der sehbaren Bühnenräume, nämlich im Raum des gedachten „Platzes“ oder der gedachten „Straße“ im Hintergrund der Szene, sowie im abstrakten, absoluten, klingenden, all das Bühnengeschehen umgebenden Raum.

Das Konzipieren von „Spiel über Liebe und Tod“ als „Spiel im Spiel“, „Theater im Theater“, war — wie sich übrigens aus dem Gesagten ergibt — für den semantischen Ausbau der Inszenierung von einer ganz grundsätzlichen und entscheidenden Bedeutung. Und dies nicht nur was die Verschärfung ihrer Ideenbotschaft zur Gegenwart, sondern auch was die Stilisierung der Aufführung als poetische, und zwar lyrisch subjektiviert Kreation anbelangt. Denn dieses Prinzip, auch dem Regisseur seine Dramatik bietend — d. h., wie in einem anderen Zusammenhang Pavel Janoušek zutreffend bemerktes): »die selbe Freiheit der Manipulation mit dem Dargestellten, welche der Autor der Epik«<sup>6</sup> (und auch der Autor der Lyrik, fügen wir zu) — bietet die prinzipielle Voraussetzung auch für die subjektive Organisation des Bühnenmaterials, für die lyrisch subjektive Verfremdung des Ganzen und auch aller Teileinzelheiten der Inszenierung.

6 Janoušek, P.: *Rozměry dramatu* (Die Maße des Dramas), Praha 1990, S. 102.

Nichtsdestotrotz — und durch die oben durchgeführte Analyse bemühten wir uns, es zu belegen — das, was dem Radokschen „Spiel über Liebe und Tod“ die Züge eines poetischen, lyrisch subjektivierten Theaterwerks verlieh, war nicht selbst die Tatsache, daß die Geschichte im System des „Theaters im Theater“ dargestellt wurde, sondern viel mehr die Art, auf welche sie im Rahmen dieses Systems dargestellt wurde.

Die Verwendung des Prinzips „Theater im Theater“ schuf zwar an sich schon eine wichtige Voraussetzung für die erwähnte subjektive Organisation des Bühnenmaterials, doch in der gegebenen Richtung bedeutete sie bloß eine Möglichkeit und keine erfüllte Tatsache. Man kann sich leicht vorstellen, wie anders der Stil der Aufführung gewesen wäre, wenn die Motive all ihrer einzelnen Auftritte in jener Grundsituation des „Spiels im Spiel“ verankert gewesen wären. Eine auf diese Art stillisierte Inszenierung hätte zwar sehr betont durch ihre Theaterqualitäten gewirkt, doch sie wäre dadurch kaum zu einer lyrisch subjektivierten Aussage ihres Autors geworden.

Daß die Aufführung poetische Züge hatte, daß sie ausgesprochen als ein episch-lyrisches Gedicht wirkte, wurde gleichzeitig durch die Tatsache verursacht, daß Radok hier das Geschehen des Rollandschen Stücks in die Situation „Theater im Theater“ setzte, doch auch durch die Tatsache, daß er gegen diese Situation durch gewisse Auftritte ganz ostentativ verstieß, und sie dadurch immer wieder problematisierte.

Außerhalb dieser Grundsituation verloren nämlich all diese — sagen wir exzessive — Auftritte begrifflicherweise den realen Charaktern und wurden unreal, wurden zu bloßen szenisch materialisierten inneren Vorstellungen der Theatergestalten oder des Autors.

Infolge dieses Verfahrens verlor die Grundsituation ihre Gültigkeit als reale Situation und gewann die Gültigkeit als bloße Sujet-Metapher, die zu etwas anderem als „Theater im Theater“ hinwies: konkret zu solchen Themen, wie: „Theater der Revolution“, „Theater der Geschichte“, „Theater der Welt“, u. a. Kurz gesagt: durch das Bedeutungswirken dieser Auftritte hört das „Theater“, welches Radok in seinem „Theater“ vorführt, auf, ein „Theater“ im buchstäblichen Sinne zu sein, und wird zu einer bloßen bildhaften Darstellung, zu einer bloßen Metapher „des Theaters der Wirklichkeit“, und als solches eigentlich zur bloßen Bühne des Radokschen Vorstellungsvermögens.

Unter diesen Umständen lenkten diese exzessiven Auftritte (und zwar um so stärker, je mehr sie sich von der erwähnten Situation freimachten) die Aufmerksamkeit des Publikums begrifflicherweise von den Personen, von dem Ambiente und überhaupt von jeglichem in dieser Situation exponierten Geschehen ab, und zwar zu dem über allem, was sich auf der Bühne abspielte, stehenden Agierenden, zu dem Regisseur, der im Verhältnis zu dem Vorgeführten — ähnlich wie ein Dichter zu einzelnen Gedichtmotiven — den Charakter eines offensichtlichen internen Sprechers des Werkes erlangte. Die Zuschauer im „Komorní divadlo“ (Kammertheater) betrachteten daher die Aufführung als einen bloß durch die Bühne vergegenständlichten Strom von assoziativ Erlebnissen, die durch den Kopf des Regisseurs Radok zum Thema „der Mensch und

die Revolution“, „der Mensch und die Geschichte“, „der Mensch und seine Welt“ liefen.

So, wie dem auch im Theater seines Lehrers E. F. Burian war, existierten bei Radok auch eigentlich nur zwei Seiten: er selbst und sein Publikum. Alles andere, was zwischen ihm und diesem Publikum erschien, der Schauspieler, die Requisiten, die Bühne, das Licht, die Musik u. a., spielte hier die Rolle bloßer Ausdrucksmittel, welche zur Verwirklichung seiner leidenschaftlichen Ansprache an die Menschen, die ihn umgaben, diente, seiner Ansprache, die sich bemühte, die wirklichen Möglichkeiten der menschlichen Existenz auf dieser Welt sowie deren innigsten Wesenssinn zu enthüllen.

*Übersetzt von Jitka Jílková*

