

Jana Patocková

Albert Camus auf den tschechischen Bühnen der sechziger Jahre

In der Tschechoslowakei hat das Werk Albert Camus' bereits kurze Zeit nach dem Krieg lebhaftes Interesse gefunden: *Der Fremde* wurde 1947 von Svatopluk Kadlec, einem tschechischen Dichter, der insbesondere durch seine Übersetzungen französischer Dramatik und Dichtung (Molière, Baudelaire) berühmt geworden ist, übersetzt. So zeugt bereits der Name des Übersetzers von der Aufmerksamkeit, die der junge französische Autor damals in der tschechischen Gesellschaft genoß. Camus wurde (und dies nicht nur in unserem Land) als der typische Vertreter des Existentialismus dargestellt, obwohl er selbst diese Einordnung ablehnte.¹⁵¹

Das Erscheinen seines Werkes auf der tschechischen literarischen Bühne wurde durch die tschechische Literatur der dreißiger und vierziger Jahre vorbereitet, die sich sowohl aus Gefühlen und Erfahrungen, die von Frankreich wie der Tschechoslowakei geteilt wurden, nährte, als auch aus der ähnlichen historischen und sozialen Lage beider Länder. Diese multikulturell verankerte Literatur ist bestimmt worden durch die Tradition der deutschsprachigen Prager Literatur und deren eigenartiger "Entwurzelung" — charakteristisch für das Umfeld Kafkas — sowie durch die geistige Verarbeitung des Werkes Dostojewskis, die durch die russische Immigration noch verstärkt wurde. Es gibt der von Václav Černý in seinem *Zweiten Heft über den Existentialismus* (1948) zum Ausdruck gebrachten Feststellung nichts entgegenzusetzen, in der es heißt, daß "sich die existentialistische Kunst in Frankreich und in Tschechien parallel entwickelte, ohne daß sie voneinander wußten.

¹⁵¹ Auf dem Einband ist folgendes zu lesen: "Die einzige aus den nächtlichen Tiefen des zweiten Weltkrieges aufgetauchte literarische Strömung ist, wenigstens im Moment, der französische Existentialismus. Albert Camus ist eine seiner führenden Persönlichkeiten. Ob nun mit Begeisterung oder Ablehnung empfangen, ist der Existentialismus eine Strömung innerhalb der

Einige Punkte wurden bei uns in Anbetracht unserer schmerzlichen Lage dabei stärker akzentuiert, andere hingegen schwächer, besonders vom philosophischen Standpunkt aus. Unser Existentialismus — ob man ihn nun so oder anders nennt — ist jedoch weder eine Einführung aus dem Ausland, noch eine ausländische Mode oder gar eine ‚ausländische Vorschrift‘.

In derselben Studie zeichnet der Autor, der Professor für vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Prag und eine der wichtigsten Persönlichkeiten des literarischen Lebens der Zeit gewesen war, das Bild der jungen tschechischen Generation, die Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre in das literarische Leben Einzug hielt. Diese Jugend ist durch die weltweite wirtschaftliche und ideologische Krise, durch den Verlust des Sinns des Daseins und besonders durch ihre tragische Erfahrung des Münchner Abkommens und des Krieges geformt worden. In seiner Eigenschaft als Kritiker und Herausgeber der Zeitschrift *Kritický měsíčník* (*Die kritische Monatszeitschrift*) beobachtete und ermutigte Černý die Entwicklung dieser Generation, die in ihm eine sehr große Autorität sah. Zu ihr gehörten Jiří Orten, der zu Beginn des Krieges auf tragische Weise umgekommen ist, Kamil Bednář, Josef Hiršal, Zdeněk Urbánek, Ivan Blatný, Josef Kainar, Oldřich Mikulášek, Jiří Kolář (dessen derzeitiger europäischer Ruf auf die ihm eigene Collagekunst zurückzuführen ist). Die einen trafen sich in der Gruppe Ohnice (Das Radieschen), die anderen in der Gruppe 42. Nicht zu vergessen der geistige Vater ihrer ersten Bücher, František Halas, einer der größten tschechischen Dichter. Eben diese Generation repräsentiert die tschechische Variante des Existentialismus. Černý behauptet zu Recht, daß der Existentialismus bei uns nicht nur ein „Modeartikel“ war: „Er sollte die allgemeine *Stimmung* der Literatur sein (und war es), deren *moralisches Klima* für die verschiedenen [...] künstlerischen Gruppen und Individuen eine Quelle von Anregungen, von Fragen, Motiven und Schmerzen, die ebenfalls von extremer Vielfalt waren, darstellten“.¹⁵²

Ähnliche Tendenzen treten im Laufe der dreißiger Jahre in der tschechischen Prosa auf; hier müssen als Beispiel die Romane von Egon Hostovský genannt werden, ein Schriftsteller, der damals die Aufmerksamkeit von Gabriel Marcel auf

zeitgenössischen Weltliteratur, die nicht vernachlässigt werden kann.“ (Camus, A., *Der Fremde*, Prag 1947).

¹⁵² Černý, V., *První a druhý sešit o existencialismu* (Erstes und Zweites Heft über den Existentialismus), Prag 1992, S. 116.

sich zu ziehen wußte. Sein Hauptheld ist der entwurzelte Mensch in einer Welt ohne Bindung, ohne Kohärenz, ein Fremder überall, nirgends bei sich selbst. Der Titel einer seiner Romane, *Der Fremde sucht eine Wohnung*, ist in dieser Hinsicht symptomatisch. Nach dem Krieg ist der Parallelismus der literarischen Entwicklung in Frankreich und der Tschechoslowakei während der Diskussionen über den Existentialismus hervorgehoben worden. Er stand im Mittelpunkt des Interesses von Fachleuten wie Nichtfachleuten und hat Anlaß zu Polemiken, eher ideologischer als philosophischer Natur, gegeben. Dies war eines der ersten Zeichen des Beginns des Kalten Krieges. Paradoxe Weise basierten diese Debatten auf einer ungenauen Kenntnis ihres Themas, also der Literatur und Philosophie. Der Krieg hatte eine Lücke in die Einführung ausländischer Literatur sowie deren Übersetzung und Herausgabe auf Tschechisch gerissen, diese Praxis sollte in den darauffolgenden Jahren mit einer ungewöhnlichen Intensität wieder aufleben.

Im Erscheinungsjahr von *Der Fremde* hat die Zeitschrift *Listy, Čtvrtletník pro umění a filosofii* (Dreimonatszeitschrift für Kunst und Philosophie) dem Existentialismus ein gesamtes Heft gewidmet.¹⁵³ Das Editorial stellt fest, daß das Thema “ohne Zweifel viele Einwände hervorrufen wird”. Die Philosophie, die ein Modephänomen im Europa der Nachkriegszeit geworden sei, hätte sogar bei uns Widerhall gefunden, “im allgemeinen aber in Form von kurzen kritischen Urteilen, die wir hier und dort haben lesen können”. Sich auf ein Zitat von Lenin berufend, meint die Redaktion, daß man sich mit dem Existentialismus anhand der Originaltexte bekannt machen muß, um eine kritische Haltung einnehmen zu können. Neben einigen eigenen Beiträgen hat *Listy* Auszüge aus Originaltexten veröffentlicht (Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Jean Wahl, Jean-Paul Sartre, Lev Šestov, Martin Heidegger, Franz Kafka), unter ihnen auch die Essays von Camus (Auszüge aus *Der Mythos von Sisyphos* und *Die Hoffnung und das Absurde im Werk von Franz Kafka*). Es wird aber daran erinnert, daß der Autor selbst “sich nicht als existentialistisch betrachtete”. Die Essays sind schnell in das Prager öffentliche Bewußtsein gelangt, auch wegen des kurz zuvor erwachten Interesses an Kafka.

Etwas später, zur Jahreswende 1947-1948, nimmt Václav Černý die Ideen der an der Universität Prag gehaltenen Vorlesungen — deren Erfolg beträchtlich war —

¹⁵³ *Listy, Čtvrtletník pro umění a filosofii* (Dreimonatszeitschrift für Kunst und Philosophie), (Chefredakteur: Jindřich Chaloupecký), I, 1947/3, 15. Februar 1947.

wieder auf, um *Das erste Heft über den Existentialismus* zu veröffentlichen. Die Broschüre war sofort vergriffen und wurde neu aufgelegt. Im Frühling 1948 sollte ein *Zweites Heft* erscheinen, doch nach dem kommunistischen Putsch wurde es beschlagnahmt und konnte erst in den neunziger Jahren in Buchform erscheinen. Innerhalb der Darstellung wesentlicher Begriffe und Persönlichkeiten — Vorgänger und Vertreter — des Existentialismus, der als “einer der kennzeichnendsten Ausdrücke der europäischen Seele von heute” verstanden wird, widmet sich der Verfasser vor allem dem französischen Existentialismus, genauer Sartre und Camus. Er zitiert *Der Fremde* und *Der Mythos von Sisyphos* als Beispiele für die Kategorien der Gleichgültigkeit, des Zuviel-Seins und des Absurden und *Die Pest* für die “bildhafte Verdeutlichung der Kategorie der Revolte”. Als Literaturkritiker par excellence stellt Černý den Existentialismus auf eindringliche und einnehmende Weise dar. Die in *Listy* veröffentlichten Beiträge tschechischer Philosophen sind hingegen spezieller und distanzierter und liefern nicht nur allgemeine Informationen, sondern auch kritische Aussagen.¹⁵⁴

Kritický měsíčník sowie die *Hefte* einerseits und *Listy* andererseits repräsentierten zwei große Gruppen mit gegensätzlichen Tendenzen innerhalb der kulturellen nicht-kommunistischen Linken (die eine tendierte in Richtung Existentialismus, die andere in Richtung Surrealismus). Doch die Schlußfolgerungen des *Zweiten Heftes* spiegeln bereits den sozialen Konflikt und den Prager Staatsstreich vom Februar 1948 wider: es war der Beginn der Unterdrückung der nicht-kommunistischen Öffentlichkeit, die mit einem völligen Zusammenbruch, oft sogar opportunen Gesinnungswechsel und schließlich mit der Verdammung zum erzwungenen — inneren oder wirklichen — Exil einherging. Der Beginn dieser Zeit kündigt sich übrigens in der oben erwähnten Nummer von *Listy* an, insbesondere das Editorial ist hierfür symptomatisch: Denn warum schien es unter offensichtlich noch demokratischen Bedingungen und dazu noch in einer Zeitschrift linker Orientierung notwendig, das betreffende Thema zu

¹⁵⁴ Im Zentrum der Diskussion stehen zum Beispiel die Widersprüche der von Sartre vom Standpunkt der Phänomenologie her aufgestellten Konzeption des Bewußtseins. Der Existentialismus ist jedoch ein wichtiges Phänomen dieser Zeit, denn durch ihn “sind zahlreiche bemerkenswerte Analysen entstanden, von ihm sind Impulse für eine philosophische Reflexion ausgegangen, und er hat dazu beigetragen, die Intensität des philosophischen Interesses zu steigern. Durch ihn hat sich eine zeitgenössische Form des Protestes gegen eine Konzeption des Menschen manifestiert, derzufolge dieser nur ein Teil der Natur ist. Allerdings werden ihm von allen Seiten Widersprüche zur Last gelegt, die Klärung verlangen. Und die Philosophie, die diese zu lösen imstande sein

rechtfertigen und Entschuldigungen dafür zu suchen? Die Hypothese, daß damit die Angst der Zeugen der “Trotzki-Prozesse” unter Stalin zum Ausdruck gekommen wäre, muß vielleicht zurückgewiesen werden. Die zwei Publikationen haben dasselbe Schicksal erfahren wie die Vertreter der beiden Gruppen. *Die Hefte* sind sofort nach dem Putsch im Februar 1948 beschlagnahmt worden, *Listy* mußte ihre Aktivität im Herbst desselben Jahres einstellen. Viele Jahre hindurch war sie allerdings die einzige ernsthafte Informationsquelle zur Philosophie der Freiheit, die offiziell veröffentlicht wurde. Während der Stalin-Ära wurde dieselbe Philosophie in der UdSSR — und folglich auch bei uns — Synonym für Pessimismus, “bürgerliche Dekadenz” und sogar für ideologische Verirrung. Der freie Zugang zu Informationen sowie die Möglichkeit einer vorurteilsfreien Kenntnis und Diskussion waren während mehrerer Jahrzehnte gänzlich versperrt.

Die zwei Essays und *Der Fremde* waren also aus nicht-literarischen Gründen die letzten Werke des Autors, die in tschechischer Sprache veröffentlicht wurden. Dieselben Gründe haben bewirkt, daß die dramatischen Texte von Camus selbst zwanzig Jahre nach Kriegsende nicht auf den tschechischen Bühnen aufgeführt wurden.¹⁵⁵ Sein Name ist — auf traurig paradoxe Weise — zum “irritierenden Synonym für Regellosigkeit, Dekadenz und Fäulnis der westlichen Welt” geworden,

wird, wird sie auch noch existentialistisch sein?” Patočka, J., “Pochybnosti o existencialismu” (Zweifel hinsichtlich des Existentialismus), in: *Listy*, 15. Februar 1947, S. 363.

¹⁵⁵ Die nach dem Krieg angestellten sporadischen Versuche einer Reflexion der Entwicklung unseres Theaters — die sich allerdings auf das Schicksal der tschechischen Avantgarde zwischen den beiden Kriegen konzentriert haben — erkennen die “existentielle” Problematik auf unseren Bühnen zwischen 1945-1948. Das tschechische künstlerische Schaffen reagierte auf den Krieg und auf das Problem des in einer begrenzten Existenzsituation gefangenen Menschen (vorrangig im Nachhinein, aber auch schon während des Krieges). “Auf diesem Gebiet trafen sich unsere Dramatiker und Theaterfachleute spontan mit dem Werk westlicher Dramatiker”. (Obst, M., “Klademe otázky” (Wir stellen Fragen - Diskussion über die Entwicklung der tschechischen Avantgarde nach 1945), in: *Divadlo (Theater)*, Nr. 1, 1966; S. 11.) Das neue französische dramatische Theater wurde während der ersten Jahre nach dem Krieg verhältnismäßig wenig aufgeführt, zunächst wurde *Antigone* von Jean Anouilh aufgrund seiner theatralischen Wirksamkeit ausgewählt. Die Aufführung aus dem Jahre 1946 wurde von einer Polemik begleitet, welche die allgemeine Ideologisierung des kulturellen Lebens zu dieser Zeit beweist. A. J. Liehm, früher Vertreter der militanten kommunistischen Jugend, hat bei uns die während des Krieges durch P. Gaillard ausgelöste französische Polemik bekannt gemacht. Letzterer bezeichnete das Stück von Anouilh als “faschistisches Gift”. Von den typischen Vertretern des Existentialismus ist nach dem Krieg nur Sartre auf die Prager Bühnen gelangt, seine Einakter *Hinter geschlossenen Türen* und *Die ehrbare Dirne* sind ebenfalls von Liehm übersetzt worden. Sie wurden in den Städtischen Theatern Prag unter dem Titel *Die schwarz-weiße Hölle* gezeigt (1947). Andere Stücke, wie *Die unnützen Mäuler* von Simone de Beauvoir, sind nicht aufgeführt worden, ebenso Sartres *Die Fliegen*, die Jindřich Honzl am Nationaltheater inszenieren wollte, worauf er nach dem Februar 1948 jedoch verzichtete. Später hat das Verbot Autoren wie Giraudoux, Neveux und andere getroffen.

erinnert sich der Schriftsteller Jaroslav Putík Mitte der sechziger Jahre. “Die zweite Hälfte der sechziger Jahre hat uns fast glauben lassen, daß das Verbot endlich aufgehoben sei, aber Camus mischte sich in die Ereignisse in Ungarn ein und führte eine Kampagne zugunsten Boris Pasternaks. Das zählte mehr als sein Kampf für das Leben der zum Tod verurteilten griechischen Kommunisten und auch seine mutige Demission bei der UNESCO in dem Moment, als Franco-Spanien deren Mitglied wurde. Doch in der Zwischenzeit war sein Ruhm gestiegen, 1957 erhielt er sogar den Nobelpreis. Und dann ist er plötzlich bei einem Autounfall gestorben, im Alter von nur 47 Jahren. Mit ein wenig Zynismus könnte man sagen, daß dies ein Glück für unsere Verlagspolitik war, denn es war wirklich schwer einzuschätzen, welche Aufrufe und Appelle er noch hätte machen oder unterzeichnen können. Camus ist tot und gehört damit zur Literaturgeschichte. Und das erlaubt uns, das, was wir versäumt haben, aufzuholen.”¹⁵⁶ So beschrieb ein wichtiger Vertreter der tschechischen Prosa der letzten Jahrzehnte die Lage im Nachwort von *Der Fremde* und *Der Fall*.

Kurz zuvor hatte der marxistische Philosoph Iwan Sviták, einer der aktivsten Verbreiter des Camusschen Werkes bei uns, geschrieben, daß Camus “nicht auf die Bühne der literarischen Beachtung in der Tschechoslowakei gelangt ist”, weil er sich “im Schatten seines Freundes Sartre bewegte”¹⁵⁷. Das war zum Teil richtig, denn Sartres Aktivität war bei uns viel unmittelbarer zu spüren. Gleichzeitig war es jedoch eine der nützlichen “frommen Lügen”, die man von allen Zeugen dieser Zeit kannte, in der dem “Tauwetter” regelmäßig “Frost” folgte.

Ein kulturelles und geistiges Leben mit zwei Gesichtern, dem offiziellen und dem versteckten, war also — bei uns wie im gesamten “Ostblock” — offensichtliche Wirklichkeit geworden. Zum Zeitpunkt, da die innere Opposition sich nach und nach verstärkte, war es nicht ratsam, an die Zeichen zu erinnern, die mit dem nachlassenden Druck einhergingen. Man konnte über das schwache Interesse sprechen, nicht aber über Beschlagnahmung, über Publikationsverbot, über den Ausschluß (des Autors oder seines Werks) aus den öffentlichen Bibliotheken oder das Anschaffungsstop für ausländische Literatur usw. Die verbotenen Werke konnten

¹⁵⁶ Putík, J., “Hrdina naší doby” (Der Held unserer Zeit), in: *Cizinec - Pád (Der Fremde - Der Fall)*, Prag 1966, S. 181.

¹⁵⁷ Sviták, I., “Camusův Caligula čili logika diktátorova” (*Caligula* von Camus oder Die Logik des Diktators), in: *Divadlo*, Nr. 4, 1963. Gleichzeitig publizierte Sviták den Artikel “Pozůstalost revoltujícího spisovatele” (Das Erbe eines aufständischen Schriftstellers), in: *Světová literatura (Weltliteratur)*, Nr. 1, 1963.

auf privaten Wegen von Hand zu Hand gehen, indem man sie verborgte, diese natürlich begrenzte Verbreitung war nicht ohne Bedeutung für die spätere Entwicklung. Im kulturellen Bereich ist der Liberalisierungsprozeß mit dem Ziel in Gang gesetzt worden, „aufzuholen, was wir versäumt haben“. Diejenigen, die „im geheimen“ gehandelt hatten, um eine gewisse Kontinuität unserer Kultur der Vor- und Nachkriegszeit zu gewährleisten sowie auch ihre Schüler haben dabei geholfen. Man konnte endlich beginnen, einige der wesentlichen Werke zeitgenössischer westlicher Autoren zu veröffentlichen, doch dieser Prozeß hat sich als sehr langwierig erwiesen: Für die Veröffentlichung jedes bis dahin verbotenen Titels mußte der Kampf mit der Zensur aufgenommen werden. Der Fall Camus war einer unter vielen. Da ein toter Autor jedoch deutlich einfacher zu ‚handhaben‘ ist, erschienen seine Prosawerke: zunächst in der Zeitschrift *Světová literatura* (*Weltliteratur*), die seit Ende der fünfziger Jahre wesentlich dazu beitrug, unsere Beziehungen zur Weltliteratur zu erneuern, und ab 1963 in Buchform.¹⁵⁸

Camus wurde als Prosaautor in der tschechischen literarischen Gemeinschaft ein spontaner Empfang bereitet. Läßt man die Reste der offiziellen Ideologie beiseite, so zeigen die Studien, die in Zeitungen und als Nachworte veröffentlicht wurden, daß wir beeindruckt waren von der Reinheit der Haltung Camus‘ sowohl als Mensch wie als Autor, von der Einheit seines Denkens und Stils, von seiner unbestechlichen Ehrlichkeit, von seiner „Weigerung, zu urteilen, abzustempeln, einzuteilen“ und von seiner anti-ideologischen Einstellung. Und von dem, was ihn in die Nähe Dostojewskis rückte: „die Abneigung gegenüber jeder Form von Gewalt und deren Einrichtungen“.¹⁵⁹ Nach den Erfahrungen der fünfziger Jahre waren wir für den moralischen Aufruf Camus‘ und für die Hartnäckigkeit, mit der er sich unablässig befragte und über die Grenzen der menschlichen Freiheit, über Mord, Gewalt und die Revolution nachdachte, empfänglich geworden. Die von ideologischen Phrasen

¹⁵⁸ *Die Tauben* und *Der Gast*, in: *Světová literatura*, Nr. 2, 1960,; *Die Pest* (1963, 10 000 Exemplare), *Das Exil und das Reich* (1965, 20 000 Exemplare), *Der Fremde - Der Fall* (1966, 30 000 Exemplare). Die Auflagen zeugen vom Interesse, das diesen Büchern, die bald aus den Buchhandlungen verschwanden, entgegengebracht wurde; dabei muß daran erinnert werden, daß die Auflagenhöhe westlicher Bücher durch ideologische Kriterien begrenzt war. Die Veröffentlichung der Essays von Camus war allerdings unmöglich, so daß nur Auszüge in Zeitschriften erscheinen konnten. Außer den bereits erwähnten Essays handelt es sich vor allem um die *Nobelpreisrede* und zwei *Briefe an einen deutschen Freund*. Ihr Erscheinen Ende 1968 war symptomatisch (*Divadlo*, Nr. 12, 1968, übersetzt von Jaroslav Král). *Der Mensch in der Revolte* konnte auf tschechisch erst 1995 veröffentlicht werden.

¹⁵⁹ Putík, J., s. Anm. 6.

übersättigten tschechischen Kreise bewunderten seinen Stil, seine klassische Schlichtheit, seine Klarheit, seine Konzentration auf die wesentlichen Gefühle und Leidenschaften, seine "aristokratische Einfachheit". Infolge seines skeptischen und nüchternen Humanismus wurde Camus' Werk als nicht-erklärende Kritik an der verhaßten Ideologie des Klassenkampfes begrüßt.

In der gleichen Zeit haben auch Werke von Williams, Miller, Brecht, Dürrenmatt, Ionesco, Beckett, Sartre, Genet und anderer in unser Repertoire Eingang gefunden. Doch diese Autoren sind oft durch kurzlebige Modewellen zu uns gelangt, ohne daß ihnen eine gründliche Lektüre und Darstellung zuteil wurde. Camus' Werken blieben diese Modelaunen zum Glück erspart, obwohl sie auf den ersten Blick vor allem aufgrund ihres Themas, der Grenzen der menschlichen Freiheit, dem Bedürfnis des Augenblicks gelegen kamen. Sie versprachen keine einfache Wirkung und keinen unmittelbaren Erfolg. Durch ihren Stil standen sie den Haupttendenzen des tschechischen Theaters fern, das — zu dieser Zeit und auch später — einerseits durch Realismus und Psychologismus und andererseits durch das Groteske und andere Formen der Komödie bestimmt wurde. Die Tragödie im Sinne eines systematisch gepflegten Genres fehlt auf der tschechischen Bühne: das letzte halbe Jahrhundert hat dies bestätigt. Shakespeare bildet mit regelmäßigen Inszenierungen die einzige Ausnahme von der Regel, die vorrangig textzentrierte französische Theaterkultur hat sich im tschechischen Theater jedoch nie durchsetzen können.

Erst Mitte der sechziger Jahre, als die existentialistische Thematik auf die tschechischen Bühnen zurückkehrte, wurde Camus für unser Theater adaptiert. Daß die Wahl auf *Requiem für eine Nonne*, Camus' Adaption des Romans von Faulkner (die in Frankreich als sein gelungenster dramatischer Text angesehen wird), fiel, war symptomatisch, zweifellos wurde es deshalb vom Direktor der Städtischen Theater Prag ausgewählt.¹⁶⁰ Die damit verbundenen Erwartungen erfüllten sich jedoch nicht. Zahlreichen Kritiken zufolge war die Inszenierung, die am 10. Dezember 1964 Premiere hatte, wenig überzeugend. Die Wirkung war die eines "etwas morbiden Melodrams", nur die Leistung der beiden Hauptprotagonisten wurde positiv beurteilt.

¹⁶⁰ Ein Konglomerat mehrerer Theater, die seit den fünfziger Jahren dank hervorragender Ensemble sowie dem hauptsächlich aus klassischen Werken bestehenden Repertoire eine bevorzugte Stellung erlangten. Nach und nach begannen sie, zeitgenössische westliche Dramen aufzuführen, darunter auch Stücke mit leicht kommerziellem Erfolg. Vgl. Blanda, O., "Spolehlivý úspěch" (Der garantierte Erfolg), in: *Večerní Praha (Prager Abendblatt)*, 12. 12. 1964; Grym, P., "Lepší záměr než výsledek" (Die Absicht war besser als das Ergebnis), in: *Volksdemokratie*, Prag, 12. 12. 1964.

Obwohl die Zeitschrift *Divadlo (Theater)* 1963 eine wichtige Rezension von *Caligula* und Auszüge von Sviták veröffentlicht hatte,¹⁶¹ dauerte es noch einmal zwei Jahre, bis das Stück erschien. Zuerst wurde *Caligula* im Herbst 1965 im tschechischen Fernsehen gezeigt. Das Stück war vom Studio Bratislava vorgeschlagen worden, dessen "Theater-Montag" ein großes Ansehen genoß. Die Inszenierung konnte dieser Art von Drama jedoch nicht gerecht werden. Sie ist nicht über den Rahmen eines Werkstatttheaters hinausgekommen, das auf äußeren dramatischen Effekten und psychologischen Details basierte, die der Bildschirm nur noch verstärkte, doch paradoxerweise ähnelte das Stück eher einer literarischen Diskussion. Die Vergabe der Hauptrolle an Gustáv Valach, immerhin ein bekannter Schauspieler, verschleierte den Sinn des Werkes: Er war in Alter und Typ zu verschieden von der Figur, die er als alterndes Psychopathenungeheuer interpretierte.

Zum selben Zeitpunkt zeigte das Theater F. X. Šalda in Liberec eine andere Interpretation von *Caligula* und nahm dabei eine entgegengesetzte Haltung ein (Premiere war am 9. Oktober 1965). Diese außergewöhnliche Inszenierung, die auf einem tiefen Textverständnis und einer Einheit des Stils gründete, hat uns endlich den Dramatiker Camus entdecken lassen. Das Theater in Liberec gehörte zu den Provinzbühnen, die von der Prager Kritik wegen ihres innovativen Repertoires sowie ihrer Inszenierungen von hoher Qualität aufmerksam beobachtet wurden. *Caligula* war also keine "Attraktion" des Programms, es wurde in einen Kontext eingebunden, der allmählich aufgebaut wurde durch *Der Wächter* von Pinter, *Gyges und sein Ring* von Hebbel, *Die Art zu existieren* von Kazimierz Brandys, *Dantons Tod* von Büchner, *Der Meteor* von Dürrenmatt, *Mitteilung* von Havel, *Durst und Hunger* von Ionesco und andere. Diese und viele andere Stücke wurden zwischen 1964 und 1968 aufgeführt, darunter auch weitere Werke von Camus, wie seine Adaption von Dostojewskis *Die Besessenen* (1967) und *Das Mißverständnis* (1969). Das Repertoire drückte das Programm und "die geistige Einstellung des Theaters"¹⁶² aus.

Die Reaktion der Kritik war einstimmig und positiv: sie hat die Wahl der szenischen Verfahren gelobt, welche der Theatralik des Textes ebenso wie der Einheit und Schlichtheit des Camusschen Schreibens Rechnung trugen. Die Interpretation hat den Sinn des Werkes in seiner Gesamtheit bewahrt. Die Kritik

¹⁶¹ S. Anm. 7.

stellte fest, daß sich dieses — oft als philosophischer Essay in Dialogform betrachtete — Stück als eine moderne Tragödie mit einem starken Theaterpotential erwiesen und die Aufführung ein tieferes Verständnis ermöglicht hatte. Die Inszenierung von Iwan Glanc hat das Stück weder auf eine psychopathologische Studie noch auf eine Darstellung der totalitären Macht reduziert. Indem sie die Beschreibung, den Realismus, die Wahrscheinlichkeit und den Historizismus vermied, hat sie die bildliche Dimension des Textes erfaßt und seine Stilisierung und Poesie hervorgehoben, letztendlich “hat sie durch die Statik der Bearbeitung, die plastische Schlichtheit und vor allem die Gestik der Schauspieler für immer den künstlichen Charakter all dessen, was sich auf der Bühne ereignet, unterstrichen”.¹⁶³ Der Regisseur und der Hauptdarsteller (Rudolf Jelínek) haben den Anspruch des Autors zufriedengestellt, Kritiken zufolge war Caligula wirklich ein tragischer Held und das Stück eine Tragödie der Erkenntnis.¹⁶⁴ Da die Bedeutung dieser Inszenierung die regionalen Grenzen überschritt, war das anspruchsvolle Stück nicht nur von der Kritik, sondern vor allem vom lokalen Publikum, das hauptsächlich aus jungen Zuschauern bestand, mit lebhaftem Interesse aufgenommen worden.¹⁶⁵

Gleich nach der Premiere in Liberec erscheint das Theaterwerk Camus‘ auch in Prag. Jan Kačer, ein junger Schauspieler und Regisseur, führte auf der Bühne des Činoherní Klubs *Die Gerechten* auf (Premiere war am 20. November 1965). Dieses Theater war gerade erst — im Februar 1965 — von einer Gruppe von Theaterleuten mit ähnlichen Vorstellungen gegründet worden. Jaroslav Vostrý, Dramatiker und

¹⁶² Machonin, S., “Camus - Dostojewski, *Die Dämonen*”, in: *Literární noviny (Literaturzeitschrift)*, Prag, 13. Mai 1965.

¹⁶³ Uhlířová, E., “Jdeme s ním až do konce” (Folgen wir ihm bis zum Ende), in: *Divadelní filmové noviny (Theater- und Kinozeitschrift)*, 9. Jahrg., Nr. 7, 1965-1966, Prag, 1. Dezember 1965.

¹⁶⁴ “Als ob der tragische Herrscher wieder und wieder vom Schauspieler verfolgt und enthüllt und durch ihn gelebt würde. Der Schauspieler erlaubt dem Zuschauer, mit ihm den doppelten metaphorischen Sinn des Schauspiels zu erfassen: keine dogmatische Willkür kann die Welt verwirklichen. Aber gleichzeitig: die Welt kann nicht außerhalb einer ständigen Tendenz in Richtung des Absoluten, der Wahrheit, der Ehre und der Freiheit verwirklicht werden” (Machonin, S., “Dramatik a doba. Frisch, Pinter, Albee, Camus” (Der Dramatiker und die Epoche. Frisch, Pinter, Albee, Camus), in: *Literární noviny*, 14, Nr. 43, 23. Oktober 1965.) Vgl. auch Patočková, J., “Hra o nejtragičtějším a nejlidštějším omylu” (Spiel des tragischsten und menschlichsten Fehlers), in: *Divadlo*, Nr. 1, 1966.

¹⁶⁵ Im Zusammenhang mit der Rezeption von *Caligula* s. zum Beispiel den Erfolg des Stücks während der Tournee des Theaters Liberec in Ústí nad Labem [Jindřich Beránek, “‘Táhnou’ jen pražští umělci?” (Sind die Prager Künstler die einzigen, die ‚Anziehungskraft‘ besitzen?), in: *Průboj*, Ústí nad Labem, 19. Januar 1966.]; S. auch das Zeugnis eines Kritikers, der um die Aufnahme dieses Stückes besorgt war und anschließend feststellte, daß die Zuschauer, in der Mehrzahl Jugendliche, diese “dramaturgische Erfahrung” positiv angenommen hatten (Grimm, P., “Hervorragender Caligula in Liberec”, in: *Aufbau und Frieden*, Prag, 20. November 1965).

Direktor des Theaters, gründete sein Programm auf “die Entdeckung der Möglichkeiten des Menschen durch die Entdeckung der Möglichkeiten des Schauspielers”. Bevor er zum Činoherní Klub kam, war Kačer Mitglied des Theaters Petr Bezruč in Ostrava, wo er dieses Stück von Camus entdeckte. Dieser Text war übrigens kurz zuvor von dem Schauspieler Ladislav Mrkvička und dessen jungen Kollegen “außerhalb des offiziellen Programms, in einem vor kurzem zur Verfügung gestellten Kellerraum”¹⁶⁶ aufgeführt worden. In der Dokumentation des Theaters Petr Bezruč finden sich leider keine Spuren dieser nicht ganz offiziellen Inszenierung, dieselbe Quelle stellt allerdings fest, daß sie beim jungen Publikum einen gewissen “politisch gefärbten” Erfolg erzielt habe. Das Interesse der jungen Theaterfachleute und der Zuschauer ist natürlich durch die vom Stück gestellte ethische Frage sowie durch seine Direktheit geweckt worden: Es kam auf das Problem der Grenzen des menschlichen Handelns zu sprechen, welches sich mit verstärkter Dringlichkeit stellte. Vostrý erinnert sich, daß er nicht von dem Stück begeistert war, doch sich hat überzeugen lassen. “Ich sagte mir, daß eine vorurteilslose Haltung vielleicht anhand eines Materials bewiesen werden könne, welches genau dieser Haltung widersteht.”¹⁶⁷

In *Die Gerechten* trat fast das gesamte neue Ensemble auf. Die Inszenierung war Treffpunkt von Schauspielern, deren Erfahrungen sehr verschieden waren, und die aus unterschiedlichen Ensembles stammten. Durch einen konkreten physischen Ausdruck, der von der Persönlichkeit der Schauspieler geprägt und bereichert wurde, ist nach und nach ein gemeinsamer Stil angestrebt worden. Generell würdigte die Kritik, wie die Inszenierung versuchte, den Diskussionscharakter des Camusschen Werks auszugleichen. Ein Kritiker beschrieb Kačers Konzept als “eine minutiöse Verwirklichung des Systems Stanislavskis, auf zeitgenössische Weise interpretiert”. Er nannte seinen Artikel “Die Menschen” und unterstrich damit, daß die Inszenierung zunächst konkrete menschliche Schicksale entstehen ließ, um anschließend auf dieser Grundlage zu ideellen Problemen zu kommen.¹⁶⁸

Einer anderen Kritik zufolge schreibt sich die Inszenierung des zweitwichtigsten dramatischen Textes von Camus auf charakteristische Weise in den historischen

¹⁶⁶ S. Vostrý, J., *Činoherní klub 1965-1972*, Prag 1996, S. 50/1.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Císař, J., “Lidé” (Die Menschen), in: *Divadelní filmové noviny*, 9. Jahrg., Nr. 11, Prag, 12. Januar 1966.

Moment ein: “Sie drückt das allgemeine Gefühl aus, daß die von der Revolution verwendeten Mittel zu jedem Zeitpunkt überprüft werden müssen. Die Art, mit der Regisseur Kačer den Text behandelt, verdient noch mehr Beachtung als die alleinige Tatsache der Aufführung im Činoherní Klub. [...] Endlich, nach langen Jahren, in denen sein Name unablässig wiederholt wurde, eine völlig vom Geist Stanislavskis erfüllte Inszenierung [...] Es handelt sich allerdings nicht um eine tatsächliche, sondern eher um eine spiralförmige Rückkehr zu Stanislavski, die alle Errungenschaften des modernen Theaters vereint. Die Handschrift des Regisseurs ist allgegenwärtig, so daß endlich allein der Schauspieler auf der Bühne sichtbar ist.”¹⁶⁹

Die Kritiker haben sich hauptsächlich der Art zugewandt, mit der das Ensemble, dem es gelang, sich in einer einzigen Spielzeit im Prager Theaterleben zu etablieren, die Inszenierung behandelte. Unter anderen Schlußfolgerungen zu dieser Interpretation des Camusschen Textes können wir zum Beispiel lesen, daß dieser sich ideologischen Stereotypen entgegenstellt und zur Öffnung hin zu jeder menschlichen Wahrheit ermutigt.¹⁷⁰

Die Wirkung dieser Inszenierung läßt ahnen, daß seit Beginn der sechziger Jahre die Befreiung des künstlerischen Schaffens von der Befreiung der kritischen Reflexion begleitet wird und sich zwischen beiden Gebieten eine Übereinstimmung herstellte. Theaterschaffende und -kritiker hören auf, nur das Thema widerzuspiegeln, das noch kürzlich Tabu war. Die politische Aktualität wird zurückgestellt, um Fragen über den Sinn der menschlichen Existenz und des künstlerischen Schaffens, durch welche sich diese Existenz ausdrückt, Raum zu bieten. Während des Emanzipationsprozesses des Theaters und seiner Ablehnung politisch-ideologischer “Aufgaben” entfernen sich Theater und Kritik von Vorurteilen, daher beschäftigen sie sich mit allem, was auf der Bühne die konkrete menschliche Existenz zur Erscheinung kommen läßt. “Auf dieser Stufe der Entwicklung unserer Theaterkunst macht mir nichts mehr Angst als eine ‚von außen‘ mittels logischer Argumente formulierte Idee, der es nicht gelingt, sich in eine wahre theatralische Form zu verwandeln. Es spielt dabei kaum eine Rolle, ob diese Idee vom Blau der Harmonie, die sich über den Menschen wölbt oder von der Suche und

¹⁶⁹ Černý, J., “Lidskost spravedlnosti” (Der Humanismus der Gerechtigkeit), in: *Lidová demokracie - provincie*, 23. November 1965.

¹⁷⁰ Machonin, S., “Prvních pět let v Činoherním klubu” (Die fünf ersten Jahre des Činoherní Klubs), in: *Literární noviny*, Prag, 29. Januar 1966.

dem menschlichen Leiden spricht, vielmehr ist wichtig, daß sie sich außerhalb des Werks befindet, daß sie auf dieses aufgestülpt wird, daß sie eine These, eine verbale Formulierung ist — und nicht Theater. Kačer hat den literarischen Text von *Die Gerechten* in Theater verwandelt und dies eben genau mit Hilfe Stanislavskis.“¹⁷¹

Die Verantwortlichen für das Theaterprogramm in Liberec wählten die Texte von Camus systematisch aus.¹⁷² In der auf die Inszenierung von *Caligula* folgenden Saison wurde so die letzte Theaterarbeit des Autors auf die Bühne gebracht. Zu dieser Zeit entdeckten die tschechischen Theater nach einer beträchtlichen Pause Dostojewski wieder. In Prag stellte der Činoherní Klub mit großem Erfolg seine eigene Adaption von *Schuld und Sühne* vor, die von einem Kinoregisseur, Evald Schorm, mit Jan Kačer in der Rolle des Raskolnikov inszeniert wurde. Andererseits ist Coupeaus Adaption von *Die Brüder Karamasov*, aufgeführt vom realistischen Theater Prag, als veraltet und dem Geist des Werkes zuwiderlaufend angesehen worden. Das Liberecer Theater sah sich mit der Aufführung der ungekürzten Fassung des von Camus adaptierten Dostojewski-Stückes *Die Dämonen* vor eine äußerst schwierige Aufgabe gestellt. Diese (von Iwan Glanc und Jaroslav Král inszenierte)

¹⁷¹ Císař, J., s. Anm. 18. Zur Illustration des geistigen Klimas der Zeit, in der Camus' Stücke auf die tschechischen Bühnen kamen, hier einige der besten Inszenierungen, in völlig gegensätzlichen Genres, nämlich dem tragischen und dem grotesken, die sogar im Rahmen verschiedener internationaler Feste aufgeführt worden sind: *Das Spiel der Liebe und des Todes* von Rolland, Regie: Afréd Radok (Städtische Theater Prag) und *König Ubu* von Jarry, Regie: Jan Grossman (Theater der Balustrade) haben eine Theatermetapher von großer Wirksamkeit gewählt, um das Thema des revolutionären Terrors zu behandeln. Beide Stücke wurden 1964 aufgeführt. *Romeo und Julia* von Krejča (1964) stellte das Thema der Intoleranz in den Vordergrund. In der Saison 1965-66 wurden die Theater Divadlo za Branou und Činoherní Klub gegründet. Auf der tschechischen Bühne waren Werke wie *Der Stellvertreter* von Hochhuth, *Tango* von Mrozek, *Sonnenuntergang* von Babel, *Victor* von Vitrac, *Die lange Reise in die Nacht* von O' Neill zu sehen. Diese Titel wurden (nach der Kritikerumfrage, die *Divadlo* jede Saison veröffentlichte) als die bemerkenswertesten ausländischen Stücke der Spielzeit eingeschätzt. Der dritte Platz für Camus' *Caligula* belegt die Wirkung der Inszenierung des Liberecer Theaters. Der sowohl aktuellste als auch aufsehenerregendste Text von Hochhuth erhielt die meisten Stimmen. Die antiklerikale offizielle Propaganda, die in Hochhuth einen Verbündeten gefunden hatte, bewirkte eine Stärkung des traditionellen tschechischen Antiklerikalismus, ohne daß der schematische Charakter des Stückes und die Mittelmäßigkeit der Inszenierung störend gewirkt hätten.

¹⁷² Diese Tendenz ist dem Dramaturgen des Theaters Liberec, Jaroslav Král geschuldet, der klassischer Philologe und Romanist war. Seine Übersetzungen der Stücke von Camus wurden für die lokalen Inszenierungen verwendet. Zur gleichen Zeit sind verschiedene Texte übersetzt (hauptsächlich von Anna Šabatková) und veröffentlicht worden: *Die Gerechten* und *Das Mißverständnis* sind 1964 und 1968 bei Dilia, einer Theateragentur, die in diesem Bereich das Monopol besaß, in einer nicht öffentlichen, informativen Sammlung erschienen, die nur für Fachleute bestimmt war. Nur *Caligula* und *Der Belagerungszustand* wurden als Buch veröffentlicht (1965). Die Einstellung zu diesen Übersetzungen ist sehr kritisch: Sie sind als zu wenig theatralisch und voller Fehler erachtet worden. Král zog es vor, seine eigenen Übersetzungen durchzuführen, seine Camus gewidmeten Artikel beweisen sein systematisches, konzentriertes und tiefes Interesse für diesen Autor.

Adaption (Premieren am 22 und 29. April 1967) an zwei Abenden vorzustellen, war nicht nur aus ideologischen Gründen riskant (denn seit den fünfziger Jahren war die Lektüre der *Dämonen* nicht empfohlen, und ihre erste Theateraufführung ist für lange Zeit die letzte geblieben), es galt auch aus Produktionsgründen abzuwägen: Schließlich handelte es sich trotz allem um ein Provinztheater mit einem spezifischen Publikum. Einer der einflußreichsten Kritiker der Zeit beschrieb diese Inszenierung als „Luxus, wenn nicht sogar Zwangsvorstellung“: „Doch welche Vergnügen und Erleichterung empfinden wir schließlich, wenn wir in tschechischen Theaterkreisen manchmal einer Gruppe von Verrückten begegnen, die es ablehnen, an Mauern entlang zu gehen und die es, auf irrationale und besessene Weise, wagen, eine ‚Idee‘ zu haben, wie oft die Helden von Dostojewski, und diese zu verwirklichen, indem sie das, was man ‚das große Repertoire‘ zu nennen pflegt, aufstellen.“¹⁷³

Selbst wenn diese Aufgabe die Fähigkeiten des Ensembles zu überschreiten schien, hat es sich gut gemacht. Der erste Teil war eine ein wenig zu allgemeine Darstellung, sie wurde aber während des zweiten, deutlich dramatischeren Abends aufgewertet. Die Kritiker waren sich einig über den aktuellen Charakter des Werkes wie auch darüber, daß „die Zeit einer Selbstreflexion und einer logischen Rückkehr zu Dostojewski gekommen ist“. Die Frage der Grenzen der menschlichen Freiheit stellte sich in Anbetracht „der Erfahrung eines Massendämonismus des zweiten Weltkrieges und des ersten Nachkriegsjahrzehnts“ wieder dringend. Ohne eine Aktualisierung zu forcieren, hat Camus die Perspektive des Werkes, die von den Zuschauern der Inszenierung in Liberec als „ein durch seine Aktualität verstörender sozialer Rückblick“ verstanden worden ist, von innen heraus geändert.¹⁷⁴ Camus' Einstellung hat vor allem dank seines tiefen Verständnisses des Werkes Dostojewskis und dessen intellektueller Vergegenständlichung Aufmerksamkeit erweckt. In *Die Dämonen* hat der Autor den Ausdruck seiner persönlichsten Problematik gefunden, seine Dramatisierung hat sich in ein „Drama der Suche nach Freiheit [verwandelt], ein Drama des Geists der Revolution. Aus diesem Grund und mit der Absicht, diesen Sinn zu übermitteln, war die Liberecer Dramaturgie, indem sie *Die Dämonen* zusammen mit *Dantons Tod* von Büchner und *Caligula* aufführte, Teil seines dramatischen Programms. Und wenn der Dramaturg auch eher Camus als

¹⁷³ Machonin, S., „Camus - Dostojewski“, *Die Dämonen*, a.a.O.

Dostojewski darstellt, muß der Schauspieler trotzdem die Figuren des Letzteren und nicht philosophische Ideen oder gar äußere Eigenschaften verkörpern”, so ein Kritiker¹⁷⁵, der die doppelte Einstellung der Schauspieler gegenüber ihren Rollen, nämlich eine interne und externe Einstellung, analysiert. “Obwohl es nicht allen Schauspielern gelang, das innere Erleben der Figuren wiederzugeben, hat sich diese Dimension am Ende doch durchgesetzt. Camus‘ Schreiben ist eine Brücke geworden, auf der die Schauspieler sich Dostojewski annähern konnten, die Schauspieler und die Prager Zuschauer können diese außergewöhnliche Inszenierung nur beneiden.”¹⁷⁶

Die letzten Inszenierungen von Werken Camus‘ haben in den sechziger Jahren, kurz vor dem Einmarsch im August 1968, stattgefunden. Das Repertoire hat auf die Besetzung der Tschechoslowakei, die zunächst von einer begeisterten Resolution, danach von Pessimismus und verstärkter Enttäuschung begleitet wurde, mit der Aufführung von Stücken patriotischer Tendenz (besonders aus dem 19. Jahrhundert) aber auch von Tabutiteln reagiert. So hat die tschechische Bühne erstmals *Die schmutzigen Hände* und *Die Fliegen* von Sartre entdeckt, sowie Paul Claudel, der ein halbes Jahrhundert nicht bearbeitet wurde, wiedergefunden. Die Inszenierung von *Mariä Verkündigung* hat gezeigt, daß selbst das laizistische Publikum Prags den Glaube an ein Wunder nicht zurückgewiesen hat. In diesem Zusammenhang kommt auch *Das Mißverständnis* von Camus zurück auf die Bühne: nicht nur eine, sondern sechs verschiedene Bearbeitungen folgten kurz aufeinander.¹⁷⁷ Das Theater spiegelt das Gefühl der Ausweglosigkeit wider, das durch den dunklen Pessimismus des Stückes verstärkt wird, von dem die drückende Atmosphäre Frankreichs unter der Besetzung ausgeht; die — im übrigen oft erwähnte — “tschechische” Inspiration hat auch die Rezeption dieses Werkes beeinflußt. Allerdings wurden nur wenige dieser etwas eilig durchgeführten Bearbeitungen der Komplexität des Textes gerecht, der sich einer realistischen Darstellung der Situationen und der Gefühlspsychologie

¹⁷⁴ Uhlířová, E., “Camusův Dostojewski: Běsovství v nás” (Dostojewski durch Camus gesehen: *Die Dämonen* in uns), in: *Divadelní noviny*, 10. Jahrg., Nr. 24, Prag, 14. Juni 1967.

¹⁷⁵ Černý, J., “Herci v Dostojevském” (Die Akteure bei Dostojewski), in: *Divadlo*, Nr. 7, 1967.

¹⁷⁶ Urbanová, A., “Camusův Dostojewski” (Dostojewski durch Camus gesehen), in: *Kulturní tvorba (Kulturschaffen)*, Prag, 8. Juni 1967.

¹⁷⁷ Theater Ostböhmen, Pardubice, 17. Oktober 1968; Theater F. X. Šalda, Liberec, 15. März 1969; Vedené-Theater, Prag, 1969; Theater Český Těšín, 1. Februar 1970; Theater E. F. Burian, Prag, 7. Februar 1970; JAMU (Akademie der dramatischen Künste von Janáček), Brno, 16. Februar 1970.

verweigerte, die erste Inszenierung beweist dies.¹⁷⁸

Ein weiteres Mal stellt das Theater in Liberec die Ausnahme von der Regel dar, indem es eine auf dramaturgischer Kontinuität und systematischer Vorbereitung beruhende Arbeit vorstellt. Jaroslav Král selbst übernimmt die Inszenierung und erreicht ein bemerkenswertes Ergebnis. Der verwendete Text ist seine eigene Übersetzung, die auf der Grundlage des letzten vom Autor durchgesehenen Textes im Original (1968 veröffentlicht) entstanden ist. In seinem Begleittext unterstreicht Král die Verwandtschaft zwischen der verzweifelten und selbstmörderischen Revolte Marthas, die in ihrer Suche nach der nicht zu verwirklichenden Freiheit auf den Leichen herumtrampelt, und Caligula. Bei dieser Gelegenheit erinnert er an die *Briefe an einen deutschen Freund* und die *Nobelpreisrede*.¹⁷⁹

Das Werk Králs als debütierender Regisseur hat den Geist der modernen Tragödie Camus' durch die Einfachheit seines Ausdrucks, durch seine Kraft und Tiefe erfaßt. Die hauptsächliche Kraft bestand in der Persönlichkeit der Mutter, die im Mittelpunkt des Stückes steht, welches eine Welt von Lebewesen beschreibt, die durch ihr Blut miteinander verbunden, aber einander fremd sind — eine Welt, in der die Mutter ihren Sohn nicht mehr wiedererkennt. „*Das Mißverständnis* von Camus sollte nicht nur wenigen Bühnen vorbehalten bleiben. In diesem Land haben viele Fanatiker vom Paradies geträumt und dabei auf ihrem hoffnungslosen Weg zu viele Tote zurückgelassen. Die dramatische Parabel von Camus spricht nicht zu Tauben“, so die ausdrückliche Schlußfolgerung des Kritikers.¹⁸⁰ Die anderen Inszenierungen, die sofort folgten, besaßen nicht die Kraft eines vollkommenen und einheitlichen szenischen Werkes. Die des Theaters E. F. Burian war schwach, das Spiel der Schauspieler uneinheitlich, nur die Rolle Marthas, die mit großen Zügen angedeutet und mit einer starken Intensität (von Viola Zinková) interpretiert wurde, erreichte eine tragische Dimension.¹⁸¹ Sie hat trotzdem eine heftige Reaktion seitens der Kritiker hervorgerufen, die gerade an die Parteizeitschrift berufen worden waren, und

¹⁷⁸ Stránská, A., „Hru Alberta Camuse...“ (Das Stück von Albert Camus...), in: *Divadelní noviny*, 11, Prag, 6. November 1965; dies., „Pouhé nedorozumění“ (Nur ein Mißverständnis), in: *Divadlo*, Nr. 10, 1968.

¹⁷⁹ S. Anm. 8.

¹⁸⁰ Černý, J., „Camusova moderní tragédie“ (Die moderne Tragödie von Camus), in: *Divadelní noviny*, 12, Nr. 17, 7. Mai 1969.

¹⁸¹ Černý, J., „Filosofická tragédie z kraje bez obzoru“ (Eine philosophische Tragödie des horizontlosen Landes), in: *Host do domu*, Nr. 8, 1970; Stránská, A., „Camusovo Nedorozumění“ (Das Mißverständnis von Camus), in: *Svobodné slovo* (Das freie Wort), Prag, 12. Februar 1970.

die die Avantgarde des Normalisierungsprozesses darstellten: *Das Mißverständnis* ist ein dramaturgisches Mißverständnis und der “um die Zukunft der Menschheit besorgte” Kritiker kann am Ende des Schauspiels nicht applaudieren. “Ich denke, es gibt innerhalb der dramatischen Literatur Werke, die Fossilien der Vergangenheit sind. *Das Mißverständnis* von Camus ist eines davon. Aber glücklicherweise ist das Zeitalter des Theaters des Absurden bereits beendet: warum also dorthin zurückkehren?”¹⁸² So kehren die während der fünfziger Jahre praktizierten Sitten wieder in die tschechische Gesellschaft ein; und die Zensur sieht in dieser Art von Rezension ein deutliches Zeichen. In Brno lenkt ein zu eifriger Berichterstatter die Aufmerksamkeit auf Camus‘ sehr schwaches Stück, das bei uns ausgiebig aufgeführt wurde, obwohl keine der Bearbeitungen ihre Daseinsberechtigung bewiesen hat.¹⁸³

Die bis heute bemerkenswerteste Inszenierung von *Das Mißverständnis* war jedoch das experimentelle Werk von Studenten der Theaterfakultät (mit Spezialisierung auf das Marionettentheater) der Prager Akademie der Künste. Ende 1969 hat das von Karel Makonj, einem angehenden Regisseur, geleitete Ensemble junger Marionettenspieler (die sich im Vedené-Theater trafen), eine Inszenierung hervorgebracht, die den Ausdruck des lebenden Schauspielers mit Riesenmarionetten (80 cm) in Verbindung setzte. Diese neue Verfahrensweise zeigte den Text Camus‘ in einem ungewohnten Licht. Die Regisseure fühlten, daß Camus nicht mehr ihr Zeitgenosse war, daß er in bestimmten Gesichtspunkten veraltet und bereits ein Klassiker geworden war. *Das Mißverständnis* hebt sich durch eine Beziehung zwischen einer philosophischen These und der impliziten Forderung eines empirischen Verhaltens der Figuren auf der Bühne hervor. Das Ergebnis dieser widerspruchsvollen Verbindung ist eine “naive und verstörende Form”. Im vorliegenden Fall hat der Regisseur sich entschieden, den widersprüchlichen Charakter des Textes hervorzuheben, indem er ihn in drei Ebenen einteilte: “die poetische Wirklichkeit”, d.h. das Wort, das sich befreit, “die unverarbeitete Wirklichkeit”, die durch die menschlichen Schauspieler ausgedrückt wird und schließlich die in den Marionetten verankerte “archetypische Wirklichkeit”.¹⁸⁴

Die Marionetten waren nicht als poetische und anmutige Miniaturen entworfen

¹⁸² Otava, J., “Nedorozumění” (Das Mißverständnis), in: *Rudé právo*, Prag, 12. Februar 1970.

¹⁸³ Vlašín, S. “Jevištní výtažek pesimismu” (Szenischer Auszug aus dem Pessimismus), in: *Rovnost (Gleichheit)*, Brno, 24. März 1970.

worden, sondern waren wie riesige Hampelmänner geschnitzt, vielfarbig und nackt. Wegen ihres Gewichts waren sie nicht einfach zu handhaben, aber das Ziel dieses Verfahrens war es ja gerade, jeden Versuch einer naturalistischen Nachahmung menschlicher Gesten zu vermeiden. Die Marionettenspieler bewegten sich auf der Bühne, indem sie die Marionetten auf eine primitive Art bedienten, um so ihre Steifheit, ihr Gefangensein in einem störenden Material, ihre machtlose Traurigkeit zu unterstreichen. Die Rollen wurden von lebenden Schauspielern verdoppelt: während sie den Text vortrugen, stand ihr szenisches Handeln im Gegensatz zur gesprochenen Situation. Dieser Kontrast zwischen den lebenden Schauspielern und den entblößten Hampelmännern aus Holz — die den Großteil der tragischen Handlung darstellten — schuf ein Bild der Absurdität der menschlichen Bedingung und ihres “machtlosen Marionetten-Daseins”.¹⁸⁵ Dieses Bild, das eine “erschreckend überzeugende” Kraft besaß, unterstrich den tragischen Charakter des Stückes und seine mythische Grundlage. “Nur eine Marionette kann diese Ausdrucksfülle einer einzigen Geste, eines einzigen Blickes, dieses Ausmaß an Traurigkeit, Traurigkeit in einer von einer schlaffen Hand ausgeführten Bewegung erreichen... Die letzte Szene des Stückes. Sie endet auf der Ebene der menschlichen Wirklichkeit. Ein menschlicher Körperhaufen bleibt auf der Bühne zurück. Wir befinden uns erneut auf der Ebene des Mythos. Der Epilog wird nur von den Marionetten gespielt, jene Marionetten, die fähig sind, unsterblich zu werden, das primäre und elementare Handeln des Menschen zu erreichen, Marionetten, die den Mythos bestätigen.”¹⁸⁶

Mit diesem im Činoherní Klub aufgeführten Schauspiel hat sich die jüngste Theatergeneration Camus‘ Werk angeeignet und es mit einem tiefen Verständnis erfaßt. Für kurze Zeit war das Vedené-Theater eine der Bühnen des Prager Theaterstudios geworden: die Wiederaufführungen von *Das Mißverständnis* fanden in Reduta statt. Sein vielversprechender Start wurde allerdings nach einigen Aufführungen schnell abgebrochen.

Zur selben Zeit, 1969, hat das Theater Radar zum ersten (und letzten) Mal *Der Belagerungszustand* gespielt. Es handelte sich ebenfalls um ein Theater, das von Studenten der Akademie (DAMU), jungen Debütanten, gegründet worden war. Die

¹⁸⁴ Mráček, V., “Divadlo ve službě” (Das Theater im Dienste des Dichters), in: *Divadlo*, Nr. 2, 1970, S. 78.

¹⁸⁵ Machonin, S., “Vedené divadlo” (Das Vedené-Theater), in: *Divadelní noviny*, 13, Nr. 11, 28. Januar 1970.

Wahl des Textes sowie seine szenische Umsetzung waren symptomatisch für die Stimmung der Zeit, in der es wichtig war, das richtige Wort zum richtigen Zeitpunkt auszusprechen. Während das Vedené-Theater vor allem die skeptische Traurigkeit betonte, die angesichts der Tatsache, daß der Lauf der Welt unveränderlich ist, aufkommt, konzentrierte sich das Theater Radar auf die Notwendigkeit der Revolte gegen eine tödliche Epidemie. Indem er konkrete Einzelheiten strich, die auf Spanien im Krieg verweisen, hat Regisseur Karel Kříž eine einfache Aktualisierung vermieden. Er "hat sich vor der Priorität des Wortes gebeugt, um Camus' Neigung zu einer literarischen Inszenierung zu unterstreichen. Die Inszenierung [...] folgt weniger einer theatralischen Poetik als einer Poetik der Rezitation".¹⁸⁷

Für mehrere Generationen von tschechischen Intellektuellen und Künstlern war Camus eine der Persönlichkeiten, die ideologische Einstellungen und den Radikalismus der Linken umfassend kritisierten. Sein Werk wurde dank des klaren und deutlichen Ausdrucks philosophischer und moralischer Fragen zu einer wichtigen Inspirationsquelle, diese Fragen stellten sich der Gesellschaft damals auf dringliche Weise. Camus' Humanismus hat sich der Absurdität der menschlichen Lage entgegengestellt, ebenso wie seine Philosophie der Revolte, die zugleich eine unerbittliche Kritik jedweden Terrors, ob individuell oder kollektiv, war.¹⁸⁸ Im übertragenen Sinne des Begriffs wären wir sogar versucht zu behaupten, daß Camus' Werk durch seine Wirkung das letzte Wort im Streit zwischen Camus und Sartre hatte, welcher auf dem Gebiet der Theaterpraxis ausgetragen und durch die russische Besetzung 1968 endgültig abgeschlossen wurde.

Innerhalb von sechs Jahren (1965-1970) ist fast das gesamte dramatische Werk Camus' auf den tschechischen Bühnen vorgestellt worden: bald darauf ist es für lange Zeit verschwunden. Als Autor hat Camus nie von den Launen der Mode ‚profitiert‘. Seine Stücke sind von einer Dramaturgie, die der realistischen Tradition des tschechischen Theaters entgegensteht und die folglich wenig Künstler anzieht. Und doch spiegelt der kurze Aufenthalt Camus' auf den tschechischen Bühnen der

¹⁸⁶ *Teatr lalek*, Warschau, Nr. 4, 1970.

¹⁸⁷ Eliášková, V., "K Radaru" (Zu "Radar"), in: *Divadlo*, Nr. 7, 1969, S. 61.

¹⁸⁸ Seit seinen ersten Artikeln unterstreicht Sviták nicht nur den "militanten Humanismus von Camus", sondern auch die Tatsache, daß Camus "die aktive Haltung mit einem starken Maß an Pessimismus und Skepsis gegenüber dem Ziel des menschlichen Lebens verbindet. Gleichzeitig zögert er nicht, sich bedingungslos gegen den Mord auszusprechen und kennt keinen gültigen Grund, der das Abschlachten und Töten rechtfertigte [...]." (Sviták, I., "Bojovný humanista" (Ein militanter Humanist), Vorwort zu: *Albert Camus*, Prag 1963).

sechziger Jahre — sicher auf bruchstückhafte Weise — einen Teil des Weges wider, den unsere Theater seit den obligatorischen ideologisch-ästhetischen Normen der fünfziger Jahre in Richtung einer Emanzipation der Ideen und der Formen gegangen sind. Die kritische Reflexion der Zeit beweist, daß diese Inszenierungen für das tschechische Theater wichtiger waren als man aus ihrer Anzahl schließen könnte und dies vor allem wegen der Art und Weise, mit der sie über die menschliche Freiheit und ihre Grenzen nachdachten. Als Dramatiker wird Camus bei uns als Nachfolger Dostojewskis verstanden, als dessen “moderne Antwort” und als ein Autor, der mit neuer Kraft auf die Fragen zurückkommt, die Letzterer gestellt hatte. Er ordnet sie allerdings in den Kontext einer völlig säkularisierten Welt ein, die durch die schreckliche Erfahrung der modernen Diktaturen, deren geheimen Nihilismus er während und nach dem Krieg aufdeckte, zerstört wurde.

Das künstlerische Niveau, das einige Aufführungen der dramatischen Texte Camus‘ — wie die des Činoherní Klubs, des ‚Provinztheaters‘ Liberec oder des sehr originellen Vedené-Theaters — erreichten, bezeugt die Vielfalt, das Ausmaß und die Ambitionen des tschechischen Theaters. Unsere Theaterkultur, nicht nur die des “Zentrums” sondern auch jene “am Rande”, hat beschlossen, sich den schwierigsten Aufgaben zu stellen. Die kritischen Überlegungen zu den Vorstellungen lassen die Fähigkeit der Gesellschaft zur Selbstreflexion erkennen. Es war nicht erstaunlich, daß Camus — als Vertreter des Skeptizismus und des zerstörerischen Pessimismus, der mit dem obligatorischen Optimismus “der Normalisierungspolitik” der siebziger Jahre kaum konform ging — zu den ersten Autoren gehörte, die dazu verurteilt waren, von den tschechischen Bühnen zu verschwinden. Er kehrt erst im veränderten Klima der achtziger und neunziger Jahre zurück. Die erste Inszenierung von *Caligula* wird 1987 am Theater der Balustrade durchgeführt, in den neunziger Jahren folgen weitere, zunächst — auch dies ist wieder symptomatisch — *Die Dämonen*. Diese Rückkehr von Camus ist allerdings schon ein völlig anderes Thema.