

Friedrich Luft

Die Spielzeiten 1954/55, 1955/56 und 1956/57: BLICK NACH OSTBERLIN

Jean-Paul Sartre „Nekrassow“ (Volksbühne)

Nein, dieser Sartre! Ein Jahrzehnt lang erschreckt und fasziniert er die Welt mit seinen saugenden Grundsätzen der Grundsatzlosigkeit. Er wirft den Menschen zurück auf seine allerletzte Verantwortung. Er löst bewußt alle Bande frommer Scheu. Er denkt die Welt vom Gott aller alten Bindungen leer.

Er treibt seine Jünger streng in die Agonien der absoluten Einsamkeit. Er montiert die Altäre der Weltanschauungen ab und reißt am Dasein, bis die nackte Existenz als letzte Instanz des Menschen übrigbleibt. Er treibt die Freiheit so auf die Spitze, daß sie abstrakt, fürchterlich und fast untragbar wird. Der Lebenslehrer vom linken Seineufer zieht seinen Jüngern unbarmherzig alle Stühle altgewohnter Denkweise unter der Sitzfläche fort.

Und dann, ruckzuck, die große Wendung!, tritt er selber, sozusagen mit gefalteten Händen, in die profane Kirche des politischen Materialismus gesenkten Hauptes ein. Er reicht den gleichen Kommunisten, die er in den „Schmutzigen Händen“ so dunkel der Machtsünde geziehen hatte, den Kranz. Er bekennt sich zu der großen „Friedenskonferenz“ von Wien und kniet vor den Gebetsmühlen der Partei. Der freieste der Freien, für den man ihn halten mußte, nimmt die rote Kutte.

Er schreibt ein Stück, das die komische und furchtbare Tücke der Westwelt gegen die arglose Friedensseligkeit der Kommunisten anprangern soll.

Eine Parteiheilige nur tritt in dieser farcenhafte Handlung auf. Sie ist unantastbar, fällt sofort aus dem Rahmen des Stückes, spricht Plakat, ist Plakat. Die könnte, so unspielbar wie sie da steht, auch aus einem der schon modrigen Propagandastücke des „sozialistischen Realismus“ stammen.

Sie ist überwacker, trägt die obligate Lederjacke, glüht vor Gerechtigkeitssinn und Idealismus, hat, versteht sich, überhaupt keinen Humor, ist nur eine Flamme für die Partei, eine Jungfrau von Orleans, das Parteibuch auf der ungenützten Brust. Sie ist auch bei Sartre des Schablonenmonument, wie es die Sowjetdichter immer wieder aufgerichtet haben.

Alles andere ist „westlich“, daher korrupt, getreten, zynisch geldversessen, böse oder grotesk. Sartre nun ist immer noch klug und verschmitzt genug, daß er die Umwelt, die er selber kennt, nicht nun auch im Stil der sonstigen Parteistücke anprangert. Er bedient sich eines Tricks. Er hebt alles in die Groteske. Er sagt nicht: die Zeitungswelt, die ich hier zeichne, ist echt. Er sagt: Ich überdrehe sie euch gleich ein bißchen, daß ihr deutlicher und amüsierter noch seht, wie farcenhafte sie in Wirklichkeit sein muß.

Der Rotkoller der professionellen Antikommunisten - wie absurd ist der doch!, sagt Sartre. Ich zeige euch die Geschichte des Obergangsters und Einbrecherkönigs George de Valéra, der, als er mit seiner Diebeslaufbahn nicht weiterkam, auf Politik umschaltete.

Er gab sich für einen geflüchteten sowjetischen Minister aus. Er verkauft sich hoch als der berühmte Nekrassow an eine kommunistenjagende Zeitung. Der Bluff gelingt. Er schreibt „Tatsachenberichte aus dem Kreml“ am laufenden Band. Paris, das kommunistenhysterische Paris, schwelgt in der Täuschung, bis die wackere, rote Johanna in der Lederjoppe an sein Gangstergewissen klopft.

Valéra-Nekrassow verläßt die Gangsterwelt der Politik. Er taucht in die Gangsterwelt der ollen „ehrlichen“ Verbrecher zurück.

Das ist in der Manier der alten französischen Vaudeville-Farce angelegt. Und da ist es denn nicht ohne Witz und Pfiffigkeit angerichtet. Es hat Gogols „Revisor“-Technik zum Vorbild. Dort wie hier hängt sich die Korruption an einen Oberkorrupten. Dort wie hier wird in der Überdrehung der Typen, die immer bis nahe an ihre eigene Abstraktion gebracht werden, das Gelächter gelöst. Eine Holterdipolterkomödie mit allen vorgefaßten Wirkungen der alten Klamotte, mit vielen ruchlosen Lacheffekten der stummsten Stummfilmzeit.

Sonderbar, das nun in der Ostberliner Volksbühne zu sehen zu einem Zeitpunkt, da die Wirklichkeit in nächster geographischer Nähe so völlig anders und blutig ernst aussieht. In Warschau und Budapest rauchen noch die Flammenzeichen des Aufstands. Die Funktionäre, die sich hier im Parkett versammeln, wissen nicht, ob ihr Parteistuhl nicht schon angesägt ist, ahnen kaum, auf welche Seite sie sich schlagen werden, wenn der Brand auf ihre „Republik“ übergreifen sollte. Ist Pieck, der sich so

jovial in der Loge beklatschen läßt, eigentlich noch existent? Man läßt sich eine Westposse Vorspielen, während hinter dem eigenen Rücken eine veritable Ostragödie Ablauf nimmt. Gespenstisch ... ?

Dabei war die Aufführung (Regie Fritz Wisten), die man sah, nicht übel. Munter war sie hochgedreht. Der Spaß reichte immer wieder ins Abstrakte. Drahtbühnenbilder hoben die Sache hübsch ein paar Zentimeter über den Boden der Wirklichkeit, auf dem, direkt, sie unmöglich gewesen wäre. Dies und einige Schauspielerleistungen machten den Abend ergiebig.

Vor allem der junge Alexander Hegarth, der den Doppelgangster Valèra-Nekrassow mit der lässigen Geste des eleganten Gewissenlosen spielt, ist ein Fund. Er hat den Charme der Sünde, er kann seine Pointen setzen, er bleibt beteiligend, auch wo er freischwebend im Bereich des Absurden sich bewegen muß. Eine fast ideale Besetzung.

Franz Kutschera muß den völlig korrupten Chefredakteur spielen, ständig lechzend nach dem antikommunistischen „Knüller“. Er hat Kraft und Überlegenheit genug, ein paar Züge mehr als nur die Karikatur zu geben. Und als ein Schmock des an sich schon überschmökten Zeitungswesens, wie Sartre es da noch überverzerrt, fällt Herbert Grünbaum auf, ein Komiker von Graden, ein Getreter, der seine bezahlten Tritte willfährig im Druck austeilt.

Der Rest der Bühnemannschaft ist nicht ähnlich gut. Wo westliche Usancen angeprangert werden sollen, fehlt offenbar die Anschauung. Da ist die Darstellung oft leer. Wo die östliche Terminologie - wie in dem Jargon eines zweiten Altrenegaten aus der Sowjetunion, den Albert Garbe ganz effektiv spielt - aufklingt, ist die Bühne und das Publikum weit besser im Bilde. Da lacht es schallend über das Parteichinesisch, das Sartre dann sprechen läßt.

Ein doppelt gespenstischer Abend: Einmal zu betrachten, wie ein einst fast übermäßig Freier seine Freiheit vor den Wagen eines Systems der Unfreiheit binden läßt. Sartre unter der Peitsche und an der Kandare des „Friedenslagers“.

Zweitens: eine vorgefaßt überzerrte Westposse hier zu betrachten und die Unsicherheit und die Ängste der lachenden Machtträger im Parkett zu bedenken, denen der Aufruhr und die volle, blutige Tragödie an der eigenen, östlichen Schwelle ihres Hauses schwelt.

Theater in Berlin schließt fast immer Politik ein. Selten so unheimlich wie an diesem Abend, da man Sartre in der Ostvolksbühne spielte. 29. 10. 1956

Wladimir Majakowski „Das Schwitzbad“ (Volksbühne)

Das „Schwitzbad“, Majakowskis Bühnensatire, die erst jetzt in der Ostberliner Volksbühne gespielt wird, nimmt ihren Verdutzungeffekt aus einem Griff in die Zukunft. Nur gerät der Held nicht in eine aseptische, trockene, seelisch ausgedörrte Orwell-Welt: man gerät in den kommunistischen Himmel. Das Stück endet pathetisch, euphorisch, deklamatorisch und propagandistisch mit Klavier und Geige in der durchsozialisierten Superwelt in hundert Jahren.

Flaggen wehen. Bagger baggern. Bewimpelte Jugend. Blumen. Freude. Hochgefühl. Dazu dröhnt ein Zukunftsmarsch von Hanns Eisler aus den Lautsprechern. Ernst Buschs nachgerade etwas brüchig gewordener Barrikaden-Bariton singt den wippenden, stampfenden Text. „Das Schwitzbad“ endet hohl und leer mit den alten, ausgedörrten Effekten des Agitprop. Mit allen Fingern wird auf die rote Tube gedrückt. Eine kommunistische Himmelfahrt in das Eden von übermorgen.

Dabei ist das Stück bis zur Pause geradezu ketzerisch und kühn. Es ist so voll von oft genialer Satire über die Auswüchse eines kommunistischen Leerlaufs, daß die Leute im Ostberliner Parkett aus dem Staunen und Kreischen nicht herauszukommen schienen.

Majakowski läßt hier einen jungen Erfinder die Zeit überrumpeln.

Er bosselt sich einen Apparat, der die Uhren nur immer Lügen straft. Man könnte stracks in die Zukunft fahren. Man könnte Ausflüge in die Vergangenheit unternehmen. Man könnte das Heute auf morgen vertagen. Aber man kann nicht.

Die verdammte Parteibürokratie ist viel zu stur. Und nun stellt Majakowski sich die Spottfiguren aus Dreck und ohne Feuer auf die Rampe. Den roten Aktenwurm im Vorzimmer. Die jämmerlich konformistische Künstlerseele mit den auswechselbaren Idealen. Den Oberfunktionär auf dem Sessel der Macht, großkotzig, dumm, hohlnrednerisch und feige.

Die entleerte Gebärde der Revolution. Die Spießerseel als gemeiner Nutznießer des alten Elans. Das ganze Textbuch sozialistischer Phrasen wird zum hellen Vergnügen der Ostberliner Einwohner ausgeleert und saftig durch den Kakao gezogen. Man traut seinen Augen und Ohren nicht: bissiger, treffender, gehässiger könnte kein gelernter „Antikommunist“ den roten Alltag treffen. Die Satire hat immer den Beigeschmack beleidigter Genialität. Majakowskis Haß und seine Einfälle sprühen.

Die Verzerrung wird bis auf die deutlichste Spitze getrieben. Die Versammlungssucht, das entleerte Rednerpathos, die Duckmäuserei vor jedem, Marx- und Leninzitat, der Plan- und Koordinierungswahn, das ganze Kauderwelsch der Funktionäre und ihr unleidliches Parteichinesisch - alles wird immer wieder mit zornigen Füßen getreten.

Nicht genug damit: Majakowski nimmt die offizielle Parteikritik schon vorweg. Er dreht die Bühne einfach um. Er läßt hinter der Szene - uns sichtbar - eine Delegation roter Bonzen erscheinen, die sich durch das so bitter Gezeigte getroffen fühlen und die versuchen, die Aufführung selbst zu inhibieren. Aber sie stinken ab. Es geht weiter.

Leider geht es dann, nach so viel Bitternis, Wahrheit und echt satirischem Hohn, konventionell und kleinmütig weiter. Der kommunistische Engel aus der Zukunft erscheint, ein entzückendes, weibliches Wesen in phosphoreszierendem Gewände. Dieser kleine, süße, rote Gott aus der Zeitmaschine hilft den wackeren Erfindern und redlichen Arbeitern ihre verbonzten Hinderer und Widersacher von den hohen Sesseln zu stoßen.

Die Filmprojektion fliegt herunter. Montagen des Aufbaus und des kommunistischen Sieges erscheinen. Der Lautsprecher, jetzt auf „positiv“ geschaltet, dröhnt nun mit Aplomb all die Phrasen, die vor der Pause noch zunichte gemacht wurden. Das dünne Ende kommt nach. Was so aufregend wider den Stachel lockend, was so erfrischend kritisch und satirisch begann, wird mit den alten Slogans wieder zugekleistert. Genossen, wartet die Zukunft ab! Die Gegenwart ist vielleicht mies. Aber die Zukunft ist unser!

Ob dieser szenische Rückzieher auf Majakowskis oder auf das Konto der Aufführung geht, war schwer zu erkennen. Man hatte sich hier vorsichtshalber einen Regisseur aus Moskau direkt geholt. Professor Nikolai Petrow (Volkskünstler und Stalinpreisträger, versteht sich) ist ein Mann, der sein inszenatorisches Geschäft versteht. Zuerst macht er wildes Expressionistentheater mit allen genialen Szenenzuckungen.

Da sieht die Bühne dann oft aus wie beim seligen Dr. Caligari. Verrückte Tänze werden vollführt. Stummfilmgags werden ausgekostet. Jede Art eines lustigen Formalismus wird geschickt getätigt. Alles geschieht für unser Gefühl ein paar Drehungen zu langsam. Aber was der Professor da inszenatorisch treibt, ist nicht von Pappe.

Wenn dann die Fahne der Parteitreu hoch geht, wenn der Himmel des Kommunismus szenisch angesungen wird, ist es so unerträglich wie immer. Edelmut trieft. Zukunftsschimmer leuchtet. Bengalisch angestrahlt steht die Phrase wieder auf dem Podest, von dem Majakowski sie so tapfer und zornig eben noch heruntergerissen hatte.

Gespielt wurde, bezeichnenderweise, im „negativen“ Milieu vielmals besser als in der »idealen« Schicht. Franz Kutschera, anzusehen wie der Ostberliner Bürgermeister Ebert, war ein Bonze und Parteihengst von geradezu Sternheimischer Prägnanz, Herbert Grünbaum, als der fette Vorzimmerdiktator, hatte es satirisch nicht weniger dick hinter den Ohren.

Das Ostberliner Publikum, zuerst höchst beteiligt und angespitzt, hatte, als dann das pathetische Zukunftsklichee aufgedreht wurde, sichtbar weniger Pläsier. Alles in allem: mit Majakowski, dem revolutionären Satiriker und Pathetiker, dem Selbstmörder und ein viertel Jahrhundert lang Totgeschwiegenen - gerade hier ein sonderbar amüsanter und am Ende melancholischer Abend. 12.2.1959

Jean Genet „Wände“ (Schloßpark-Theater)

Ein Drama herkömmlichen Sinnes ist dies beileibe nicht. Es ist eher eine poetische Wucherung. Die faktische Hölle dieser Welt -geschichtet und geschachtelt vor und hinter Paravents, Wänden, die sich auf der Bühne gespenstisch kasteln und den Irrgarten des Daseins optisch signalisieren.

Jean Genet („Die Zofen“, „Der Balkon“) gilt als der Poet des Unflats. Er trompetet den Glanz der Verworfenheit. Er rührt im Absud. Er verurteilt und verkündet den Glanz der Hölle. Und die Hölle ist hier. Wir haben uns im Inferno schon eingerichtet. Genet zeigt die Faszination der Verdammnis.

Seine Sprache (diesmal von Hans Georg Brenner in ein adäquates, bestechendes Deutsch gebracht) ist gewoben aus Brokat, zerschlissenem Alltagsgerede, Pathos, Argot, elegischer Hochpoesie und dann absichtsvoll bespritzt immer wieder mit Schmutzworten aus den Pfützen des Fäkalischen.

Genet rührt fasziniert (und faszinierend) mit langem Löffel im brodelnden Topf des zerkochenden Lebens. Die Dämpfe, die aufsteigen, sind wohlriechend nicht. Die Blasen, die da an die Oberfläche springen, sind kaum appetitlich. Ein böser Koch. Aber einer, der noch die minderen Gewürze zu Wohlgeschmack bringen kann neben dem Hautgout, das dauernd schmeckt, während es auf der Zunge brennt. Hier wirft er lauter Hände voll Leben in einen großen Topf. Eine dünne Fabel, kaum erkennbar, zieht sich durch das sämige Gebräu, wie Said, der ärmste verachtete Sohn des armseligen, mit Schmeißfliegen bedeckten Araberdorfes, die häßlichste Tochter der gleichen miesen Siedlung heiraten muß. An ihnen hält sich die Umwelt schadlos. Die Mindersten sind am Ende die Heiligsten. Sie werden geopfert und opfern sich für die Sündigen. Die Schuldlosesten - die Sündenböcke, die heimlichen Erlöser.

Doch solche Moral, solche „Handlung“ ist nur angedeutet und geradezu beflissen von Genet immer wieder verwischt und versteckt. Er schachtelt die „Wände“. Und vor jeder Wand eine neue, poetisch böse angetippte Wirklichkeit.

Die Welt der Bordelle, in der das Fleisch der königlichen Hure verfault. (Ruth Hausmeister stellt sie dar mit einer babylonisch adligen Verworfenheit und Trauer.) Die Welt der Militärs im Siebenjährigen Kriege von Algier. (Rudolf Fernau in einer bestechenden Soloskizze, Dieter Ranspach als ein bizarrer Zitterrochen von schneekem Offizier, im Einsatz mit ängstlich hochpoliertem Stiefel.)

Die Sphäre der Siedler, der pratschig ausnehmenden Kolonialclique wird mit geradezu schmähernder Wut gezeichnet. Angst und Profit, Menschenverachtung und Kleinmut. Vor der nächsten Wand die korrupte, gedrückte, stinkende Sphäre der Araber. Neben der Hochzivilisation menschliche Trostlosigkeit, von Fliegen übersät. Und doch mit der Kraft des Animalischen und der List der schmutzigen Natur. Hier brilliert Elsa Wagner, ein Klageweib mit dem triumphierenden Gelächter einer verdreckten Norne.

Der komische Spuk des Bürgerlichen vor der nächsten, sich heranschubelnden Wand. Gudrun Genet und Werner Stock dekorieren einen Popanz, eine Puppe in der guten Stube über und über mit Orden. Krabbelnde Dummheit verteilt ranzige Dekorationen. Genet wischt satirisch kurz und treffend auf im Juste-Milieu.

Er holt sich die angegangenen Symbole des „Abendlandes“ vor den nächsten Paravent. Der „Akademiker“ speit im Angesicht des Fürchterlichen eine Fontäne ziselierter, hoher Worte (Kurt Buecheler). Der „Vamp“ (Ursula Gütschow) vampt mit leerem Sex am Abgrund. Ein Photograph (Herbert Grünbaum) fixiert das blöde Chaos idiotisch auf Postkartenformat. Der Missionar, in edler Borniertheit, versucht mit tragischer Verbissenheit die berstende Welt zu kitten (Herbert Wilk).

Genets neuer, abendfüllender Bühnenversuch sprengt andauernd die Bühne. Er wuchert seine dunkle Poesie vor immer neuen Wänden des Menschlichen heran. Jede Gestalt, obgleich deutlich, ist auf moderne Art viel-deutbar. Jetzt erkennt man genaue Anspielungen auf die permanente Hölle von Algier, Fremdenlegion, Krieg, Insurgenz, ungesteuerte Rache, Blutgier, „Rote Hand“. Und gleich entzieht Genet uns die angetippte Wirklichkeit. Er zieht das scheinbar völlig ungeordnete Spiel mit poetischer Kraft vom Boden weg, holt es sicher auf die Höhe des Beispiels, des Symbols, des vieldeutigen Inbilds.

Das macht den Reiz und die beständige Rätselwirkung dieses „phantastischen Schauspiels“. Es fasziniert, es beschäftigt auf eine rätselhafte Weise immer neu. Es bezeugt, sooft man sich gegen des

verdammten Autors, dieses Poet maudit, Hinneigung zum Auswurf, Absud und Ekel auch sträuben mag, - es bezeugt den reinen Sog der Poesie. Auch wo Schmutz, geradezu wühlerisch, bevorzugt wird. Er macht aus Dreck Reinheit. Er ist doch wohl ein Dichter.

Spielbar war das bisher in Frankreich nicht. Genet schlägt hier zu schmerzlich auf das algerische Schlimme. So rutschte eine rare Uraufführung aus Paris, wo sie hingehörte, unversehens nach Berlin-Steglitz.

Hans Lietzau hat diese genialische Wucherung von einem Stück fast um die Hälfte gekürzt. Das war nötig. Es hat fast das halbe, großartig eingestimmte Ensemble der Städtischen Bühnen in die schönen Wirrsale dieses Irrgartens angewandter Phantasie losgelassen.

Genets Anweisung, die Spieler nur in Masken auftreten zu lassen, hat er nicht verwirklicht. Nur Leila, die heilige Häßliche (stark in der Stille, schwach, wenn sie laut wird: Heidemarie Theobald) trägt die kleine Lederblende vorm Gesicht. Die anderen werden aus dem Schminktopf kräftig abstrahiert. Hinreißen vital - Berta Drews als die Mutter, erstaunlich prägnant und gehalten - der junge Gerd Bakus in der verwischten Hauptrolle des armseligen Heilands.

Ein Abend, der unendlich beschäftigt. Ein Stück Theater, das gerade durch seine Undurchschaubarkeit, durch seine poetischen Finten so reizt, das wuchernde Panorama des faktisch Phantastischen, abgestoßen und fasziniert, zu betrachten.

Am Schluß durchbrechen Genets Figuren aus Dreck und Feuer die Wände. Wie die Reiter im Zirkus springen sie durch die Wand aus Papier in die Leere der Ewigkeit, drücken sie die bisher so harte, hindernde Wand des Zeitlichen ein. Mit einem erlösten „Na also!“ treten sie über die Schwelle der Endlichkeit. Die Weiber stimmen das große Gelächter an. Die Männer, alle den auslöschenden Strich des Todes über dem Gesicht, beginnen, mit heiterer Negation philosophisch über die noch wuchernde Welt unter ihnen zu palavern.

Genet, auch wo er die herkömmlichen Gesetze des Theaters dauernd zu verletzen scheint, hat große, wuchernde, theatralische Kraft. Diese französische Uraufführung in Steglitz ist ein Hoffnungsschein im europäischen Theaterjahr. 24. 5. 1961

Leopold Ahlsen „Sterben Sie, Sire“ (Schloßpark-Theater)

Leopold Ahlsen hat wirklich Pech. Als er sein Stück vom ausführlichen Tod eines Königs mühsam fertig hatte, mußte er erfahren, daß Ionesco mit dem absolut gleichen Stückmotiv schon fertig war. Jetzt stirbt der König zum zweiten Male.

Wo Ionesco von einer halbabsurden Invention ausging, hält sich Ahlsen an eine historische Anregung: an die Hartnäckigkeit, mit der der elfte Ludwig von Frankreich sein sündiges Leben zu prolongieren versuchte. Ein absoluter Herrscher trachtet auch noch den Tod zu tyrannisieren. Ein Skrupelloser wird vor Todesangst zum Clown des Lebens. Also - eine Komödie von sehr schwarzer Art ist geplant, eine Gruselfarce direkt auf der Schwelle zur Gruft, ein Bühnenjux vor metaphysischer Schreckkulisse.

Ahlsen geht halbrealistisch zu Werke. Er baut die Umwelt der Königs. Drei Tyrannenmörder raunen schlimme Anschläge auf den König vor dem Zwischenvorhang. Selbst politische Drecksfiguren, sinnen sie auf Umwälzung. Selbst Unholde, trachten sie einem Unhold nach dem Leben. Der Dauphin (von Rolf Schultals eine Art kronprinzlicher Serenissimus gespielt) ist ein hinterlistiger Kretin. Recht hat der König, wenn er ihm mißtraut und ihn enterbt. Der Hofstaat ist durchweg von miserabler Charakterbeschaffenheit. Die Menschenverachtung des Herrschers ist bei solcher Minderwertigkeit des Menschlichen verständlich.

Ein Beichtiger (Herbert Grünbaum) bietet dem Tyrannen dialogisch hin und wieder Paroli. Ahlsen macht den Kuttenmann komisch und entwertet damit seine Autorität. Der seltsame Heilige hat zwei verfeindete Protokollführer ständig im Gefolge. Sie führen Buch über ihres Meisters goldene Worte. Zu Anfang hat das eine bizarre Ironie. Später hebt sich der Einfall durch Abnutzung auf.

Der König, um sich neben menschliche Wärme zu betten, holt sich in seiner Todesangst die alte Konkubine seiner einst wilden Männlichkeit ins Bett. Berta Drews kriegt sofort Sonderbeifall für ein paar

prächtig ordinäre Effekte. Dann, leider, muß sie Ahlsens Worte sprechen, lyrisch verschwommenes Kauderwelsch über Fleischeslust und Lebensherrlichkeit. Man bedauert den voreiligen Szenenbeifall bei der Uraufführung im Schloßpark-Theater und versteht, daß der König sie eilends verläßt.

Er steigt zum Zwecke des Philosophierens in das Kerkergefaß, wo er seit zwanzig Jahren einen gedankenträchtigen Kanzler von einst in einen Käfig gesperrt hält. Da sitzt Rudolf Fernau und muß nun auch wieder Grundsatzreden über die Freiheit des Gefangenseins und das Gefängnis der Freiheit perorieren, Begriffe billig umkehren und wehklagen, als der König ihn zur Strafe zur Freiheit verurteilt.

Das ist schwach und banal. Ahlsen lyrisiert weiter an seinem makabren Thema vorbei. Der König macht noch bei seinem Hofarzt (Rudi Schmitt) Station. Auch hier geht es dialogisch und erkenntnistheoretisch billig zu. Des Mediziners routinierter Matter-of-fact-Geist wird landläufig an des Königs Todesangst gerieben. Das ergibt Platitüden. Es setzt dem Thema nichts zu.

Jetzt ist man schon fast ungeduldig, den König tot und das Stück beendet zu sehen. Der König stirbt wirklich, ist schon hinüber, als seine ekelhaften Widersacher eindringen. Er enthebt sie seiner Ermordung. Sie errichten auf der Stelle eine neue scheußliche Diktatur, schänden sein Testament und lassen an seiner fetten Leiche etwas erschallen, was wie das Höllengelächter unsterblicher Gemeinheit klingen soll.

So klingt es aber nicht. Ahlsen hat sich mit dem Stoff verhoben. Ein paar Bilderbucheinfälle sind nicht ohne gute Erfindung. Hin und wieder szenische Wendungen, die durchaus wirksam sind. Er kann Figuren starten. Aber weiterführen kann er sie nicht, nicht plausibel machen in der Aktion. Die ersten Bilder sind voller Versprechungen, die in den späteren zu oft verraten werden. Wenn Ahlsen zu philosophieren beginnt, wenn er sich lyrisch zu erheben trachtet, kriegt seine Sprache Flecken, schwabbelt sie, haftet sie nicht, bleibt sie auf billige Weise allgemein.

Daß ihn ein paar Buhrufe schließlich an der Rampe empfangen, sollte ihm in diesem Sinne zu denken geben. Über Werner Düggelins Zubereitung dieser Uraufführung konnte er sich nicht beklagen. Sie machte aus der Sache schon ziemlich das Beste. Fritz Butzens Bühnenbilder und Kostüme hatten Lust und Gefährlichkeit. Ernst Schröder wirft sich mit schauspielerischer Gefräßigkeit in die Königsrolle. Er spielt das vorzüglich, wach, gerüttelt, oft komisch, dann wieder mit füglich schwarzer Tönung. Immer interessant, immer mit dem Druck der Angst, das Drama einer Vitalität die sterben muß, fast am Ende sympathisch machend. Eine Parforceleistung, die sehenswert ist, viele natürliche Schwächen des Stücks einfach überrennend. Der Autor sollte ihm dankbar sein. 15.6.1964