

THEATER



Pariser Sartre-Premiere*: Altona statt Algerien

SARTRE

An der Elbchaussee

Ein Gewissenskonflikt — unauslöschliche Erinnerung an Brutalitäten, die er im Kriege beging, und wahnhaftes Bedürfnis nach Rechtfertigung — hat, auf der Bühne, einen Leutnant Hitlers dazu gebracht, die Außenwelt und die Realität der historischen Entwicklung seit dem Zusammenbruch zu verleugnen: In einer Rumpelkammer, deren Fenster er symbolisch vermauert, im moralischen Klima der Apokalypse Hitler-Deutschlands lebt dieser Offizier außer Dienst fort.

Selbstironisch trägt er in seiner freiwilligen Zeit- und Weltabgeschiedenheit noch immer die Uniform mit Kriegsauszeichnungen; auf Magnetophonband speichert er Verteidigungsmonologe für ein Gespenster-Tribunal. Von Leni, seiner Schwester und zugleich — „Der Inzest ist meine Art, die Familienbande zu stärken“ — Geliebten, wird er betreut.

Leutnant Franz von Gerlach, der seit dreizehn Jahren in seinem schizophrenen Gewissens-Exil haust und ein bereits unansehnlich gewordenes, karikaturistisches Führerbild rachsüchtig mit Austernschalen und Sektbläsern bewirft, ist die Hauptperson im neuen Sartre-Stück „Les Séquestrés d'Altona“. „Die Eingeschlossenen von Altona“ agieren im Jahre 1959 in der — ausgedachten — Parkvilla der Reeder- und Schiffsbauer-Familie von Gerlach an

der Elbchaussee in Hamburg-Altona; das Schauspiel wurde vorletzte Woche im Pariser „Théâtre de la Renaissance“ uraufgeführt.

Vier Jahre nach „Nekrassow“, dem letzten, unter Polizeischutz dargebotenen politisch-polemischen Bühnen-Oeuvre Sartres aus der Zeit seines Bündnisses mit den Kommunisten, kehrte der Autor zu den klassischen Problemen seiner psychoanalytischen Existenzbetrachtung zurück. Sein philosophiebeladenes Mammut-Drama dauerte in der ursprünglichen Fassung mehr als sechs und in der Premieren-Fassung — eine Pause von zehn Minuten nicht gerechnet — noch gut vier Stunden.

Nach dem Vorbild von Sartres „Huis Clos“ („Geschlossene Gesellschaft“) demonstriert das neue Stück die Sartresche Menschen-Hölle am Fall der Familie von Gerlach, die in das Wahnsystem des Leutnants schuldhaft und ausweglos verstrickt ist; sie bedeutet die vor ihrem Gewissen schuldig gewordene Menschheit dieses Jahrhunderts. Sartres zeitgenössische Menschheit sucht nach einem Richter, der weder der „andere“, nämlich der Mensch, noch das subjektive menschliche Gewissen noch — existentialistische Philosophie betreibt Diesseitslehre — Gott sein kann. „Dennoch wissen wir“, meinte der Autor sibyllinisch zu seinem Stück, „daß über uns das Urteil gesprochen wird.“

Sartres Rückkehr zur Bühne mit seinem Thema der deutschen Kollektivschuld-Pro-

* Evelyn Rey als Johanna, Serge Reggiani als Franz von Gerlach.

blematik, das sich sinngemäß und nach der politisch-moralischen Absicht des Verfassers auch auf das Verhalten französischer Soldaten und Offiziere in Algerien übertragen läßt, ging nicht ohne Zwischenfälle vonstatten. So mußte die Vorpremiere, die nach Pariser Theaterbrauch der für die Kritik bestimmten Hauptpremiere um einige Tage vorausgehen sollte, am vorletzten Montag kurzfristig abgesagt werden. Ein „technisches Versagen“, hieß es, sei der Grund, ein Teil der Beleuchtungsanlage habe mit der Kulisse des zweiten Bildes — dem Zimmer des Leutnants — kollidiert und den Bühnenaufbau zerstört.

Als die Vorpremiere auch am folgenden Tag — diesmal mit der Begründung, der Darsteller des Leutnants, Serge Reggiani, sei an Grippe erkrankt — wieder abgesagt werden mußte, witterten die Pariser Zeitungen Konflikte zwischen dem Autor und der Theater-Directrice Vera Korène.

„France-soir“ schickte eine Reporterin in die Wohnung Sartres, wo dessen alte Mutter erläuterte: „Mein Sohn ist nicht da; er hat heute abend Premiere.“ Die Zeitung veröffentlichte anstatt eines Sartre-Kommentars zum Premieren-Mißgeschick des Sohnes das Beileid von Mutter Sartre, die ihren Sohn Jean-Paul „Poulou“ zu nennen pflegt: „Armer Poulou! Vier Jahre lang hatte er Ruhe. Sobald er mit dem Theater zu tun hat, bekommt er Ärger. Sicher hat er sich wieder mit der Directrice gestritten.“

Sartre sah sich zu einer Art Dementi veranlaßt, in dem er behauptete, „weder die Rollenverteilung noch die Länge des Stückes“ hätten Meinungsverschiedenheiten mit der Direktion des Renaissance-Theaters hervorgerufen.

Der Autor der „Eingeschlossenen von Altona“ erwähnte freilich nicht, daß die Pariser Theater nach der Tarifordnung gezwungen sind, den Bühnenarbeitern ab zwanzig Minuten nach Mitternacht das Dreifache ihres Stundenlohns auszuzahlen.

Erst nach der Hauptpremiere, die um dreiviertel eins beendet war, so daß viele Theaterbesucher ihre letzten Metro-Anschlüsse versäumten, gab Sartre — als klassisches Beispiel eines kürzungswilligen Bühnenautors wurde ihm Jean Baptiste Racine (1639 bis 1699) vorgehalten — in grimmiger Resignation bekannt: „Ich weiß, das Publikum ist an feste Spielzeiten gewöhnt. Ich werde kürzen, aber erst in einigen Tagen, denn die Schauspieler müssen sich an die Kürzungen gewöhnen.“

Etwaigen Auseinandersetzungen mit der politischen Zensur des De-Gaulle-Staates ging Jean-Paul Sartre, der nach dem Aufstand in Ungarn seine Allianz mit dem Kommunismus aufkündigte — „Ein Schreckenregime ist an der Macht“ — und wieder seine alte Rolle als Moralist der Linken und intellektueller Widersacher des gaullistischen Autoritäts-Dogmas aufnahm, schlaue aus dem Weg: Er legte den Schauplatz der moralischen Verwirrung, die er als Folge der Mitschuld am Barbaentum diagnostizierte, nicht an die Seine, sondern an die Elbe.

Diese Camouflage begründete Sartre mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit, einem aktuellen Thema gegenüber Distanz zu halten, um besser damit fertig zu werden. Er gab zu, daß sein ursprüngliches Thema die Gewissens-Problematik der im Algerienkrieg praktizierten französischen Barbarei gewesen sei: „Der Zerfall, der im Inneren einer Familie dadurch entstehen kann, daß ein aus Algerien zurückgekehrter Soldat sich in Schweigen hüllt.“

In Frankreich wird jedoch die moralische Qualifikation des Autors Sartre, Barbarei zu denunzieren, nicht erst nach seinem

Protest gegen die militärische Aktion der Sowjets in Ungarn als zweifelhaft angesehen. Vor kurzem äußerte sich Sartres renommiertester Gegner, der französische Schriftsteller und Kulturminister André Malraux, während seiner offiziellen Propaganda-Reise durch Südamerika in Rio de Janeiro zu Sartres Anklagen gegen die französische Tortur in Algerien: „Ich stand vor der Gestapo. Nicht Sartre. Zu dieser Zeit ließ er in Paris seine von der deutschen Zensur genehmigten Stücke spielen.“

Sartre antwortete: „Es ist nicht Aufgabe einer Privatperson, sich gegen die Verleumdungen eines Ministers zu verteidigen. Zur Beurteilung der Wahrheitsliebe Malraux' genügt es zu wissen, daß er vergiftet, meine damalige Zugehörigkeit zur Nationalen Front (der Widerstandsbewegung) zu erwähnen. Ich habe auch nicht die Absicht, direkt — von Schriftsteller zu Schriftsteller — zu polemisieren. Kein Streit zwischen Vadius und Trissotin...“

Der Diskretions-Widerständler Sartre nahm in sein Stück ein Aperçu auf, das als indirekte Antwort auf den Vorwurf des Reputations-Widerständlers Malraux, gelten könnte: „Die Helden und der Jahrmarkt haben etwas Gemeinsames: die Medaillen.“

Sartres Bühnen-Leutnant erscheint als die Karikatur eines Helden — als Illusionist, dessen einzige Rettung die Flucht in den Wahn und den Selbstbetrug ist. Offiziell (und zugleich symbolisch) gilt er als tot: Zwei riesige, mit Trauerflor drapierte Photographien des Herrn von Gerlach geben das bereits im ersten Bild — der Szene des Familienrats in einem prunkvoll-häßlichen hanseatischen Interieur — zu erkennen.

Der Autor verfiert die pseudochristliche These, daß sich die Menschheit in einer sündenfallähnlichen Verfassung befinde, für die es allerdings kein moralisches Motiv, kein ursprüngliches überirdisches Verdikt gebe und aus der auch keine Rettung und kein Ausweg möglich sei — wenn nicht die „schreckliche Freiheit“ des menschlichen Gewissens. Zur Demonstration dieser These benötigt der Philosoph Sartre eine leidlich glaubhafte Intrige, eine „Bühnen-Phänomenologie“, wie die Zeitung „Le Monde“ die Erscheinungswelt der „Eingeschlossenen von Altona“ spöttisch nannte.

Sartres Ausgangssituation ist der didaktisch ausgespinnene Familienrat, auf dem der Vater (Fernand Ledoux), Typ des erfolgreichen Schiffsmagnaten und Industriekapitäns hamburgisch-konservativer Observanz, seiner Tochter Leni (Marie-Olivier), seinem jüngeren, charakterschwachen Sohn Werner (Robert Moncade) und dessen schöner, selbstbewußter Frau Johanna (Evelyne Rey) die Eröffnung macht, daß er an Kehlkopfkrebs erkrankt sei und nur noch ein halbes Jahr zu leben habe.

Werner, der in Hamburg eine Anwaltspraxis führt, soll die Nachfolge des Vaters antreten und ihm — nach deutsch-bürgerlich-protestantischer Art — auf die Bibel schwören, daß er das elterliche Haus, Sinnbild hanseatischer Familientradition, bis zu seinem Tode nicht verlassen werde. Hauptperson der Szene ist jedoch der nicht anwesende Sohn Franz: Er verbirgt sich eine Treppe höher in seiner zugemauerten Kammer, und sein Schatten — die Vergangenheit — liegt über der Versammlung der „Eingeschlossenen von Altona“, die wahrhaft-wirklich mit der Zeit zu leben und über die Zukunft zu befinden meinen.

Leni, abgründig-verschwiegene Geliebte des Bruders, exaltierte Komplizin seines Wahns, ist das Echo der „stolzen Trauer“ einer Heldenwitwe aus dem tausendjäh-

rigen Reich. Werner, der Mittelmäßige, den die Katastrophe aufsparte, erscheint als der triste Ersatz für den Bruder: ein überlebender Zwerg, der sich vom Vater verachtet weiß und vor dem uniformierten Gespenst im oberen Stockwerk zittert.

Der Vater, dem Leutnant Franz von Gerlach seit seiner Rückkehr aus Rußland Begegnung und Aussprache verweigert, fühlt sich am Schicksal des Sohnes schuldig. Er will den Verlorenen, den er unbeirrt als seinen wirklichen Nachfolger betrachtet, noch einmal sehen und aus der Vergangenheit herausholen.

Hierbei hilft ihm Schwiigertochter Johanna, eine frühere Schauspielerin: Auch sie möchte dem Phantom des Leutnants gegenübertreten, um dem Geheimnis der Familie auf die Spur zu kommen.



Mammut-Dramatiker Sartre
Tribunal der Krustentiere

Johanna verspricht dem Vater die Begegnung mit dem Sohn, nachdem sie das Klöpfzeichen belauscht hat, das Leni die Tür zu Franzens Kammer öffnet.

Mit knappen szenischen Rückblendungen in die Vergangenheit rekonstruiert Sartre die Biographie des Leutnants; sie ist unerlässlich zum Verständnis der psychologischen Zwangsläufigkeit, mit der die übrigen „Eingeschlossenen von Altona“ an seinem Wahnsystem teilhaben.

Vom Vater, dem Mitläufer der Barbarei, wird bekundet, daß er der SS ein Terrain zur Einrichtung eines Konzentrationslagers überließ; es grenzte an den Park, in dem sich die Villa der Gerlachs befindet.

Im Park begegnete dem Puritaner Franz im dritten Kriegsjahr ein aus dem KZ entwischener Rabbiner, den Sartres Held — damals Gegner des Regimes und ohne moralischen Fehl — in der väterlichen Villa verbarg. Der Autor deutet an, daß der Vater Gerlach, um einer Entdeckung zu vorzukommen, den Rabbiner an die SS auslieferte, wofür der Sohn straflos ausgehen sollte.

Halb gezwungen, halb aus innerer Auflehnung gegen die Trugwelt der ihm an-

erzogenen Moral, meldete sich Franz von Gerlach zum Dienst an der Front. Aus dem romantisch-unschuldigen Moralisten wurde der „Henker von Smolensk“, ein vom Barbarentum infizierter Hitler-Leutnant, der sowjetrussische Partisanen zu Tode folterte

Die Flucht des schuldig gewordenen Leutnants in die zeitlose Irrealität seiner Rumpelkammer ist die Konsequenz einer moralischen Paradoxie, die ihm keinen anderen Ausweg läßt: Nur die Fiktion des Untergangs gibt seiner Schuld einen Sinn.

Sartre stellt in seinem Stück die Frage, ob etwa die Liebe dem Leutnant Franz einen Ausweg aus dem Gefängnis seines Gewissens zeigen könnte. Leni, die Schwester, liebt egoistisch, belügt den Bruder, weil nur die Lüge — die Bestätigung seines Wahns — ihre Liebe ermöglicht.

In der Begegnung zwischen Franz und Johanna demonstriert der Autor, daß auch die Liebe, die von außen kommt, keine Heilung bringt: Johanna, die ihre Ehe brechen will, um in therapeutischer Absicht den „Käfig des Wahns“ mit Franz zu teilen, lügt wie Leni — wenn auch „wohlätzig tugendsam, wie ein tapferer kleiner Soldat“

Wo die Liebe nur Tortur und Erniedrigung ist, Schwäche, Nachsicht und schließlich Haß, bleiben dem Helden Sartres als sophisticated zitierte Richter seiner Schuld nur Fabelwesen; in seinem Delirium redet er sie bald als „maskierte Bewohner der Decken“, bald als „Krabben-Tribunal“ an.

„Es ist Ihnen nicht unbekannt“, sagt Franz zu Johanna, als sie ihn ironisch nach seiner „Wahrheit“ fragt, „daß die menschliche Spezies den falschen Schritt eingeschlagen hat; ich habe ihr fabulöses Pech vollgemacht, indem ich ihre sterbliche Hülle dem Tribunal der Krustentiere überlieferte.“

Franz willigt ein, seine Kammer zu verlassen und dem todkranken Vater, der sich demütigen, aber dem Sohn zugleich die Augen für die Wirklichkeit öffnen will, noch einmal zu begegnen. Sein Hintergedanke ist, den Tod des Vaters vorwegzunehmen und mit dem Alten gemeinsam zu sterben. Der Preis der makabren Versöhnung wird angenommen

Der doppelte Selbstmord geschieht, dem „deutschen Wunder“ zum Spott, im Porsche — mit dem Vater und Sohn in die Elbe rasen. Übrig bleibt Leni, die Schwester, im Wahn; sie zieht in Franzens Kammer. Übrig bleiben die „Mittelmäßigen“ — Johanna und Werner —, die sich im Leben gefällig einzurichten wissen und das „Tribunal der Krustentiere“ kaum zu fürchten haben. Übrig bleibt auch Franzens Stimme, die aus dem Magnetophon spricht: „Ich habe gelebt, Franz von Gerlach. Ich habe mein Jahrhundert auf meine Schultern genommen. Ich habe gesagt: Ich will dafür eintreten.“

Den Schlüssel zu seinem Stück liefert der Autor nicht aus. Aber die Deutung des allegorischen Tribunals der Krustentiere ist nicht schwer: Sartre meint den Spruch der Geschichte, verstanden als ungewisses Werden, meint die Schöpfung der Menschen, die eines Tages nach einer „objektiven Moral“ verlangt, einem Urteil des Menschen über den Menschen.

Der Kritiker des rechtsbürgerlichen „Figaro“ behauptete, der moralischen Nutzenanwendung der „Eingeschlossenen von Altona“ nicht folgen zu können: „Ich bin für ein Theater, das man versteht.“ Gegen den „Figaro“ verteidigte die kommunistische Zeitung „L'Humanité“ das Stück mit der schmeichelnden Floskel: „Ein Monumentalwerk“.

* Gestalten aus Jean Baptiste (Poquelin) Molières „Femmes savantes“ (1672). Vadius (Sartre) ist der Typ des gelehrten Pedanten, Trissotin (Malraux) ein präventioser klerikaler Schöngest.