

lich; doch solche Konfrontation mit dem «Leben» wirkt auch nur wie eine Art Schlüssel zur Öffnung ihres «Seelenschreins». Denn daß sie empfindlich, im Grunde unverderbt und naiv gerade ist, weist sie von Anfang an in kleinen Regungen aus und in ihrem entzückenden Verhalten zum Kind einer Nachbarin.

«Die wundersame Schusterfrau» ist Lorcas einziges Sprechbühnenwerk, das nicht tragisch endet, wiewohl die Möglichkeit tragischen Verlaufs in einer Moritat von der jungen Sattlerfrau, die ihren älteren Mann von einem Liebhaber umbringen lassen möchte, nicht ohne Absicht mehr als nur angedeutet wird. Im Gegensatz zu den Tragödien wird in dieser Komödie kein Problem so zugeschräfft, daß nur ein absoluter Schluß bleibt. In *diesem* Stück werden *Phasen* einer Entwicklung gezeigt, deren Ende indessen durchaus nicht mit der Wiedervereinigung bestimmt ist. Denn in der turbulenten «Wendung zum Guten» stehen sich – wenn auch zunächst in Freude – zwei noch einmal sehr deutlich konturierte, überaus *verschiedene Temperamente* gegenüber; und das letzte Geschick ist keineswegs *gewiß*.

[Erschienen 1961]

IN SEINEM GARTEN LIEBT DON PERLIMPLIN BELISA

Lorca kleidet Herrn Perlimplin in das Gewand einer Vergangenheit, die in einer Individualität Gegenwart wird und zur Tragödie führt. Unter dem Rokokoumhang entzieht sich Perlimplin bis zu seinem fünfzigsten Jahre ökonomisch und geistig groben Realitäten: ein absentistischer Landlord – kultiviert, von exquisiter Feinheit der Manier, kindlich-naiv – formt sein Dasein, das mit dem Einbruch des *genuinen* weiblichen Sexus erschüttert (nicht etwa destiliert) wird bei der Mutmaßung eines (nicht etwa körperlichen) «Vergeblich!». Perlimplins Rokokokasacke vernummt nicht – sie enthüllt eine zart, eine zärtlich (von Lorca) ironisierte Romanantik in diesem psychologisch und poetisch flügeranterten «Bilderbogen in der Art eines Kammerspiels».

– Was bedeutet «Kammerpielart»?

– *Ich sage Kammerpielart, weil ich später versuchen werde, das Thema in seiner ganzen Kompliziertheit darzustellen, die ihm eigen ist. (Lorca in einem Interview: «El Sol», Madrid, 5. April 1933.)*

In Lorcas Bühnenwerken scheitern die Beziehungen zwischen Mann und Weib. Auch «Die wundersame Schusterfrau» hat einen nur *dramaturgischen* Schluß: des Wahrscheinlichen Zukunft bleibt im Keim vorgebildet. In der «Schusterfrau» lotet die Frau die ihr gemäß scheinende Dimension, hat derbe Wunschträume. Perlimplin tanzt leise, verwundbar durch eine subtile (und subtilisiert pädagogische) Sphäre: ein elegantes, psychoballretöses Sphäroid, das sich spaltet, aufflöst. Zwischen

Schuster und Schusterin wirkt eine *direkte* Beziehung; der Konflikt ist handfest, *scheint* aber nur unkompliziert und entläßt sich über *beide* mit dem Resultat, daß die (pädagogisch auf *jener* Ebene nicht minder subtile) Anstrengung des Mannes zu einer Synthese durch Emotion *verführt*.

Zwischen Perlimplin und Belisa ist die Relation *indirekt*; jede Derbheit wäre so lackelhaft wie etwa (schon vorgekommene) Umdenungen Belisas in «Luderchen», Perlimplins in «alten Mann»; der Konflikt entsteht aus Divergenzen von Milieus, Konstitutionen, Mentalitäten. Der *genuine* weibliche Sexus, der (nicht unbedingt einen Namen tragen müßte, hier aber) *Belisa* heißt, wird nicht betroffen, nicht gestreift – er *ist*. Perlimplin trägt den Konflikt in sich, mit sich aus, nicht mit Belisa: Belisa ist das ihn bewegende Medium, das *Movers*; Perlimplin ist das ohne dieses *Movens* nicht existente *Agens*. Es ist einer der charakteristischen Kunstbetrieplerplattitüden deutscher Nachkriegsübung, den programmatischen Titel des Stückes durch Präklusion der funktionellen Ordnung auf «Don Perlimplin» reduzierten zu mögen.

Dem Schuster und Perlimplin ist eines gemeinsam: beide heiraten nicht aus eigenem Antrieb. Während indes der Schuster vom Zustandekommen seiner Ehe *erzählt*, wird Perlimplins Werbung und ihre Vorgeschichte mit formalistisch unbekümmertem Amüsement von Marionettentheater und Commedia dell'Arte *dargestellt*. Perlimplin wird von seiner alten Haushälterin Marcolfa, Belisa von ihrer Mutter «am Draht gezogen». Belissas Mutter, eine kleinbürgerliche Salonschlange mit verschminktem Charme und einem Quentchen Witz, wünscht ihre Tochter *versorgt*, Marcolfa «ihren» Perlimplin *unvorsorgt* zu wissen: eine Konventionzheirat wird über Belisas und

Perlimplins Köpfe hinweg angesetzt. Aus dieser Konvention, einer tragischen Unbedachtheit, sprießt das Drama, denn

– *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa ist der Entwurf eines großen Dramas. Ich habe darin nur die präzisen Werte zur Zeichnung der Persönlichkeiten benutzt. (Lorra in einem*

Interview: «El Sol», Madrid, 5. April 1933.)

Dem spaltigen Eros Perlimplins erscheint «die Schönheit der Seele würdiger als die Schönheit des Körpers» (Platon, «Gastmahl»): würdigt er Belissas Körper, so findet er ihn unbeselzt. Ihn zu beselen auf dem Wege zum Sexus durch den Sexus glaubt er nicht zu vermögen: man muß nicht suchen, um alte gnostizistische Hauche zu verspüren, die Rosen und Zypressen in Don Perlimplins Garten ersichtlich beben machen.

Perlimplins Empfindungen in der Hochzeitsnacht werden in einem – ich darf sagen – «inneren *Dialog*» ausgedrückt mittels zweier Erscheinungen, «Koboldchen», in die sein «Daimon» gewissermaßen sich gespalten hat. Das ist, nach meiner Auffassung, ein Fund erster Ordnung als dramaturgischer Kunstgriff: denn der «innere *Dialog*», der «gespaltene Daimon» – scheint mir identisch mit dem Chor des griechischen Dramas, und gestatten wir uns die Hypothese, das Hochzeitslager seiner Bedeutung nach als erste Episode zu werten, so dürfen wir den Koboldchenauftritt als Parabase ansehen! Wird der «höchst soziale Lichtschutz»-Schleier aufgezogen, sieht sich Perlimplin dem Prinzip des weiblichen Sexus unterlegen – und zugleich überlegen: denn die Ehe konnte platterdings nicht gebrochen werden, sondern umgekehrt: die mit Belisa versinnbildlichte Erwartung wurde für Belisa nicht erfüllt; nicht Perlimplin: Belisa ist «gelöhnt», wiewohl es bei flüchtigem Eindruck umgekehrt scheint!

– *Don Perlimplín ist der am wenigsten gehörnte Mann der Welt. Seine schlafende Imagination erwacht mit der ungeheuren Täuschung seiner Frau, er jedoch setzt danach allen Frauen, die es gibt, Hörner auf.* (Lorca in einem Interview: «El Sol», Madrid, 5. April 1933.)

Das ist ein starkes Stück: Belisa täuscht, indem sie «glo-bale» Befriedigung erwartet – Befriedigung schlechthin: so dringt der absolute genuine weibliche Sexus ein in Don Perlimplíns Haus – bildlich, durch fünf Balkontüren des Schlafzimmers, zwingt Belisas Erwartung die «Vertreter aller fünf Rassen» (nach Marcolfas Deutung), zu sich; der Naturtrieb ist *universal* – die sechste Tür ist überflüssig: Don Perlimplíns Tür, die Tür des Differenzierenden, Selectiven ... Und Perlimplín täuscht – er aber, im Gegensatz zu Belisa, täuscht im Realen, im Realen der *Phantasie*: die Rollen werden vertauscht, wiewohl nicht in ihrer Totalität; das ergibt die lyrische Empfindung unter der grotesken Aktion und die lyrische Aktion auf der grotesken Empfindung.

– *Was mich an Don Perlimplín interessiert hat, ist: den Gegensatz zwischen Lyrischem und Groteskem zu unterstreichen und beide sogar dauernd zu vermischen. Das Werk lehnt sich auf Musik wie eine kleine Kammeroper. Die kurzen Zwischenaktmusiken sind verquickt mit Somentinen von Scarlati, und der Dialog wird fortwährend von Akkorden und Hintergrundmusik unterbrochen.* (Lorca in einem Interview: «El Sol», Madrid, 5. April 1933.)

Im «Elzimmer, dessen Tisch mit allem Gerät aussieht wie in einem primitivistischen Abendmahlbild» (Regieanmerkung Lorcas), beschließt Perlimplín, außerhalb jedes Konventionalismus gestellt, sich zu *opfern* – und im *Opfer* zu triumphieren: Autor, Regisseur, Schauspieler und Zuschauer zugleich des «Dramas», darin *Belisa lebt*:

seines eigenen Dramas, das Belisa nicht begreift. Er wird Belisa beseelet, indem er in einen Liebhaber sich verkleidet, dessen Schönheit und glühende Billes Belisa entflammen und dessen Abwesenheit die Entflamnte sensibilisiert. Die tragische Komödie gelingt ihm mit der widerstrebenden Marcolfa Hilfe (deren Name anzeigt, daß sie rundlich und ein wenig nachlässig ist: Marcolfa heißen solche Typen in Andalusien!).

Das Rendezvous wird abgemacht – und in einem Garten, darin Belisa des von Perlimplín erfundenen und gespielten «feurigen Jünglings» wartet, liebt Perlimplín in des fingierten Liebhabers Gestalt «unerkannt» seine eigene Frau: in diesem Garten, darin eine Serenade gesungen wird, die Lorca zwischen 1921 und 1924 zu Ehren Lopes de Vega gedichtet hat, ändert sich der Frauename von 1921/1924, «Lolita», in «Belisa» von 1931:

Belisa ist der ersten Gattin Lopes de Vega Namensanagramm – mit dem er seine Frau *Isabel* in Dichtungen glühend verehrt hat, und Türelheldin einer Komödie («Los melindres de Belisa»), in der Lopes gar verzwickte Komplikationen im Seelenleben eines jungen Mädchens darunt; in diesem Garten ist Belisa bereit, mit dem Unbekannten sich zu vereinen, wozu Perlimplín sie herausgefordert und ermächtigt hat: sie hätte also, selbst wenn Perlimplín *nicht* Perlimplín gewesen wäre, nicht Perlimplín, sondern nur sich selbst «täuschen» können; in diesem Garten liebt Belisa in Perlimplín nicht Perlimplín und damit Perlimplín ... – sie ist beseelet, Perlimplín hat sie beseelet, wenn auch in des Unbekannten Maske – noch einmal eine Ehrung Lopes de Vega, Verfeinerers der «Degen- und Mantelstücke» – und im Triumph seiner Phantasie vollbringt Perlimplín

das Opfer, das eine raffinierte Satisfaktion enthält: er ersticht sich . . . und damit den «Unbekannten», den Belisa liebt! Belisa sieht, daß Perlimplin *statt* des vermeintlichen Geliebten sterbend ihr im Arm liegt; aber wiewohl Perlimplin sich ihr erklärt, begreift sie nicht, denn die objektive Wirkung des Suicids entblößt sich in ihrer Frage nach dem «schönen Jüngling mit der roten Capa»: dennoch liebt sie ihn – ruft sie – mit der ganzen Kraft ihres Leibes und ihrer Seele:

Perlimplin hat sie mit einer Seele, mit *seiner* Seele begabt! –

[*Erschienen 1962*]

SOBALD FÜNF JAHRE VERGEHEN

I

Betrachten wir Marc Chagalls Bild «Die Zeit hat keine Ufer»; denken wir seine den Fluß überfliegende Uhr den Fesseln der Wand entrissen; stellen wir uns vor, auch ihr Zifferblatt sei nicht befestigt, sondern hange am Pendelende, mit dem es hin und her schwinde: dann gewinnen wir eine Voraussetzung zur Einsicht in jene «Zeit», die wenig gemein hat mit der Einteilung, die wir dem Ablauf unsres Daseins nützlich übergeordnet haben.

Mit solcher oder einer ähnlichen Empfindung dürften wir der «Legende der Zeit» uns nähern; wir müssen sie gewohnter Bindungen entklammert durchspüren; wir können sie nicht mit einem Chronometer ermesen, Sekunden, Minuten oder «fünf Jahre» zusammenzählen, aneinanderreihen:

Lorcas Absicht läßt keine chronologisch gegliederte, deskriptive Handlung zu, die nur äußerlich wirkt; sondern er zielt – mittels anaturalistischer Methode – auf einen Verlust von «Gegenwart» kraft reflektorischer Umgänge, die in einer seelischen Über-Wirklichkeit manchmal vorverlegt, manchmal nachgestellt werden (der erste Akt beginnt und endet am gleichen Abend um sechs Uhr –; der Zeit-Gegenwartbegriff scheint aufgehoben!):

die damit leicht erkennliche dramaturgische Struktur an sich enthält so und durch ihre Eigenbewegung die kritischen Niederschläge einer Beurteilung: einer Beurteilung, die mit feinem Esprit über eine Disziplinierung durch Objektivität zu subjektivierten Darstellungen ge-