

DOÑA ROSITA BLEIBT LEDIG ODER DIE SPRACHE DER BLUMEN

I

Ortega y Gasset sieht das Dasein «der» Andalusier pflanzlichem Dasein angenähert. Solche Sicht würde auch auf Doña Rositas Granadiner Dasein sich eröffnen, wenn man es aus der Schmetterlingsschau betrachtete. (Rositas Tante verweist dem Verlobten ihrer Nichte, ihrem Neffen, diese Schau.) Das Adagio cantabile, in das Ortega y Gasset «der» Andalusier pflanzliches Dasein musikalisch übersetzt, bestimmt den Vortrag weder der «Bluthochzeit» noch «Yernas» oder gar «Bernarda Albas Haus» – Dramen, die, wie alle Dramen Lorcas, andalusischem Milieu erwachsen. Auch Rosita ist nicht Prototyp «des» andalusischen Menschen, den der neukastilische Essayist in die vegetative Existenz versetzt hat; sie ist das dichterisch konzentrierte Abbild einer (ausgiebig beobachteten) gehobenen städtischen Mittelschicht mit Eigenheiten Granadiner Prägung des Fin de siècle. Die Absonderlichkeiten, die das Fin de siècle ausgebildet hat, sind ebenso wenig national begrenzt wie die anderer Epochen; sie sind lediglich regional, schichtmäßig und individuell differenziert; daß hier ein Granadiner Panorama die objektive Aussage über den gesellschaftlichen Hintergrund umgibt, erhöht nur der tragischen Komödie psychologischen und künstlerischen Reiz, der die überlieferte Einheit – Wort, Gesang, Tanz – spanischer Dramaturgie verjüngt und in bezaubernden Formen sich offenbart.

68

So ist der romantischen Rosita (und ihres Kreises) romanzeske Attritude in die Form des Gedichtes besonders da gefaßt, wo gewisse Äußerungen ihrer Sinesart den Tonfall der Prosa nicht errühen; zum Beispiel das Abschiedsduett (des I. Aktes), das melancholisch-ironisch aus der Ferne von einer Czernyschen Klavierübung begleitet wird, und das Sextett «Die Sprache der Blumen» (des II. Aktes). Wenn auch der gleichnamige Untertitel «Die Sprache der Blumen» zur Betrachtung aus der Schmetterlingsspektive einläßt – er enthält ebenso wenig eine Bestätigung der Formel vom «pflanzlichen Dasein» wie die Einteilung des Stückes in Gärten statt Akte, sondern vielmehr das artische Salz, mit dem Lorca einen kritischen Gedanken würzt.

II

Zwischen Anfang und Ende der Handlung vergeht ein Vierteljahrhundert. In dieser Zeit zerstört Rosita, mehr und mehr in sich selbst gewendet, ihr Leben mit der Fiktion einer währenden Liebe ihres (nach Übersee ausgewanderten) Verlobten; wiewohl sie ahnt und eines Tages weiß, daß selbst zu vager Hoffnung nicht einmal ein auch nur schwanker Grund vorhanden ist, erhält sie die Fiktion aufrecht, bis sie am Widerspruch ihrer komplizierten Selbsttäuschung zu einer kruden Tatsache zerbricht. Im Gegensatz zur Pflanze nährt sich Rosita von Illusionen, die ihre Tragik entwickeln. Ihre Liebe kristallisiert sich um eine subjektive Abstraktion von der Liebe; um die (der Erhaltung ihres Daseins) scheinbar unabhängige Gegenliebe eines einzigen Menschen (ihres Verlobten), den sie zum allein möglichen Reflektor ihres

69

Begriffs von sich selbst macht, durch den allein sie ihr Sein besätigen kann. Daß die Richtung ihrer Ausstrahlung das reale Ziel nicht mehr zu treffen vermag, weil dieses Ziel seinen Standort verändert hat, daß also ihre Ausstrahlung nicht real aufgefangen und reflektiert werden zu können vermerkt, zwingt ihr weder ein anderes Ziel noch eine Einsicht ab: Rosita täuscht sich und ihrer Umgebung eine Realität des Irrrealen vor; sie atmet schwer in der dünnen Luft des Irrationalen, und ihr Puls erlahmt. Irrationalität, Mystizismus haben in keinem Lande Europas so dauerhaft mit den realen Vorgängen des Lebens sich vermengt wie im Bereich der iberischen Halbinsel; Niederschläge dieser Mischung erfüllen besonders die Gemüter der unteren Schichten der Landbewohner und die der städtischen Mittelschichten. Dieses Phänomen ist (nicht nur in Spanien) soziologisch definierbar. Seine objektive Verbreitung umfaßt auch die Schicht, der Rosita angehört; seine subjektive Intensität entspricht der seelisch-geistigen Konstitution des einzelnen. Das erklärt Rositas Haltung in ihrer Umgebung und ihre Unempfänglichkeit für den heilsamen Einfluß, den die «einfache Frau aus dem Volk», die ihr sozusagen grundsätzlich gegenübergestellt ist, auf sie ausüben will. Die wirklichkeitsnähere Haushälterin, Rositas Stütze und Hilfe von Jugend auf, ist der eine, Rosita der andere Endpunkt der Achse, die der elliptische Aktionsrahmen umzieht.

Die Entwicklungsstadien Rositas werden (im I. Akt) mit den Versen von der Rosa mutabilis exponiert:

(Stadium des I. Aktes):

*Wenn sie sich am Morgen öffnet
ist sie rot wie Blut; der Tau
netz sie nicht, aus Furcht, zu
brennen.*

*Ist die Blüte mittags offen,
dann ist hart sie wie Koralle.
Um zu sehen wie sie leuchtet,
guckt die Sonne durch das Fenster.*

(Stadium des II. Aktes):

*Wenn die Vögel in den Zweigen
fangen an, ihr Lied zu singen,
wenn der Nachmittag dann sinkt
in die Veichen hin des Meeres,
wird sie weiß wie eine Wange,
weiß wie Salz und voller Ammut.*

(Stadium des III. Aktes):

*Bläst die Nacht ihr sanftes Horn
aus Metall und kommen Sterne,
während fort die Lüfte ziehn,
hin zum Spalt der Dunkelheit,
fängt sie an, sich zu entblättern.*

Die Bezogenheit des Daseins Doña Rositas zum Dasein der von ihrem Onkel im Gewächshaus gezüchteten Blumen ist deutlich; auch Rositas Dasein wird in der Gewächshausatmosphäre ihrer Umgebung gezüchtet – weit entfernt vom Pflanzenleben in Freiheit! Daß Lorca der Dekadenz des Fin de siècle nicht einen flachen Positivismus «philosophisch» entgegenhält, weist sich nicht nur in der plastischen, saftigen Haushälterin aus; der Positivismus selbst wird vorgeführt in der Person des Professors der Volkswirtschaft, Herrn X. Die Unterhaltung zwischen dem (bespöttelten) Schatzenriß X und dem in seine Blumenzucht verlorenen Onkel führt beider Anschauungen ad absurdum; dabei bleibt die Sympathie auf seiten des Onkels, während Herr X – Prätendent auf Rositas Hand – den faden Geruch eines überheblichen Schwätzers hinterläßt. Vorwand zu seinem Besuch ist Rositas Namenstag (II. Akt, fünfzehn Jahre später). Seit

fünfzehn Jahren ist der Postbote die unzuverlässige Uhr, mit der sie die Zeit zwischen den Briefen ihres Verlobten mißt; am Namenstag bringt der unruhig erwartete Briefträger des Verlobten Nachricht, er werde die Ehe mit Rosita durch «Vollmachten» abschließen. Der Haushälterin ärgerlich-trockene Bemerkung, eine Vollmacht erwärme das Brautbett nicht, geht unter in dem Wirrwarr des Namensstagempfangs: jedes einzelnen Art und Gebaren in dieser *kleinen* Gesellschaft widerspiegelt eine der Eigentümlichkeiten, deren Gesamt das Bild einer *großen* Gesellschaft ausmacht; charakterogene und nervöse Reaktionen sind scharf aber unübertrieben gezeichnet: die Mischungen aus Säuerlichkeit, lächerlich-hochfahrend aufgeputztem Elend mit tristem Stolz auf vorgegebenen sozialen Schein der drei alten Jungfern und ihrer Mutter; die aus robuster, schnippischer Unbekümmertheit mit Gutnützigkeit der Schwestern Ayola; die aus ehelichen Ressentiments mit gegenseitiger Zuneigung und Herzlichkeit des Onkels und der Tante; die aus hektischer Stimmung mit wehmütigen, schon verblaßten Erinnerungen Rositas durchwachsen den traurig-liebenswürdigen Spuk, dem die Tonzeichen des Rosamutabilis-Motivs aufgesetzt werden und der mit den Versen zweier der drei Jungfern endet:

«... Jene feine Anmut
meiner Illusion,
so verhängnisvoll,
hab ich scheitern sehn
in des Mondes Schein.»

Nach weiteren zehn Jahren (III. Akt) gesteht Rosita ihrer Tante die Erfindung ihrer Scheinrealität, die sie selbst

dann noch (nach außen aus Gründen makabrer Konvention und neurotischen Stolzes) als Realität ausgab, als sie bereits wußte, daß ihr Verlobter vor acht Jahren schon eine andre Frau geheiratet hatte! Nicht zufällig ist der Zeitpunkt des dramatischen Geständnisses vom Einsturz ihres romantischen Lebensüberbaus identisch mit dem Zeitpunkt, zu dem der ökonomische Unterbau der Familie des (inzwischen verstorbenen) Onkels einstürzt: auch das Haus, darin nur Blumen gezüchtet wurden, muß verlassen werden mit der – nun entblätterten – versinnbildlichten Rosita. Als letzter der aussichtslosen Bewerber betritt der arme, lahme, provinziell-schöngeistige Institutslærer Don Martin das Haus, aus dem Arbeiter bereits das Wenige hinausgetragen, das nicht gepfändert ist; seine edle Hoffnungslosigkeit verwebt sich mit der des Hauses zu einem Leichentuch, das um alles sich legen würde, wenn die Haushälterin es nicht zerrisse. Sie erhebt scharfe soziale Anklagen (erregt durch Don Martins traurigen Bericht von der Behandlung der Lehrer durch Kinder reicher Eltern) – nicht rhetorisch, sondern aus erfahrener, breiter und bereiter Kraft, mit der sie Rositas und der Tante Schwäche beisteht und beide auch finanziell elenden Zustand selbstlos, humorig und taktvoll entzieht. Nicht nur Rosita bricht zusammen; in Rosita bricht das *Fin de siècle* zusammen (das bereits zusammengebrochen war, bevor sie sich davon Rechenschaft ablegen mußte): Der Kampfgeruch, von dem der kurz vor dem Ende auftretende Jüngling erzählt, er sei aus der Kleidertruhe seiner toten Mutter (einer der drei Manolas des I. Aktes, vor denen Rosita die Manola-Romanze rezitiert) aufgestiegen, als er mit einem ihrer Cul-de-Paris-Kleider zu Karneval sich maskieren wollte, ist der Kampfgeruch, der aus allen Truhen aufsteigt, in

denen Requisiten vergangener Epochen aufbewahrt werden, wenn Menschen neuer Epochen sie öffnen, um mit ihnen sich zu verkleiden. In Doña Rosita ist eine Übergangszeit ihrer noch im Wind des Vergehens flatternden Illusionen entkleidet worden; aber die Absicht Lorcass ist komplexer: daß sie ihm in einer leisen Dichtung gelang, deren Duft von der Stärke der Aussage nicht verschleucht wird, ist ein Kriterium für die überzeitliche Gültigkeit dieser tragischen Komödie und ihrer transportierbaren Ingredienzien.

[Erschienen 1962]

Lorcass der Sache nach unliterarische Tragödienstoffe gehen von den Beziehungen einzelner zu verschalten und verkrusteten Konventionen aus und projizieren sie auf die große soziale Leinwand. Die noch unverdünnten Kräfte dieser Individuen, zumeist bäuerlicher oder kleinbürgerlicher Typen, branden mit rasanter Leidenschaft gegen instituierte Mauern, an denen sie zerschellen; oder es zeigt sich, daß das Individuum durch jahrhunderlanges ABERZIEHUNG charakterogener Stärke und Unabhängigkeit sich mittels Fiktionen selbst fesselt und langsam erstickt wie Doña Rosita, die «ledig» bleibt; der Verlauf auch dieser Tragödie ist durch von Rosita akzeptierte Abergesetzlichkeit im voraus entschieden. Das kreatürliche Dasein wird durch konventionelle Ersatzunterschiedungen geschwächt: in «Doña Rosita» hat es keine Stoßkraft mehr, der Mensch betrügt sich selbst und geht lautlos ein.

Wenn Lorca in einem Brief an Ana María Dalí schreibt: «Das soziale Leben Granadas ist reich an Poesie und lyrischer Fäulnis», so spricht er ein Urteil aus, das er über «Doña Rosita bleibt ledig» vorweg nimmt. Die lyrische

Fäulnis ist das Produkt eines gesellschaftlichen Systems, das Rositas Poesie in den seelischen Tod treibt. Rosita ist ein Abbild, poetisch komprimiert, einer ausgiebig beobachteten, gehobenen städtischen Mittelschicht mit Eigenheiten Granadiner Prägung des Fin de siècle. Die Absonderlichkeiten, die das Fin de siècle ausgebildet hat, sind ebenso wenig national begrenzt wie die anderer Epochen; sie sind lediglich regional, schichtmäßig und individuell differenziert: daß hier ein Granadiner Panorama eine objektive Darstellung des gesellschaftlichen Hintergrundes über Dialoge, Aussagen, Handlungen, Dekors umgibt, erhöht nur der tragischen Komödie psychologischen und künstlerischen Reiz mit der Feststellung, Ähnliches könne sich auf dieser oder anderer Ebene auch woanders ereignen – zu jeder Zeit. Die überlieferte Einheit – Wort, Gesang, Tanz – spanischer Dramaturgie wird verjüngt und in bezaubernden Formen offenbart, ohne daß die Aussage zu kurz kommt: der kritische, soziale Pädagoge Lorca injiziert in ausgewogen feinen Dosen – er schlägt nicht mit dem Holzhammer, denn dadurch würde er nur betäuben!

Zwischen Anfang und Ende der Handlung vergeht ein Vierteljahrhundert. Während dieser Zeit zerstört sich Rosita, mehr und mehr in sich selbst gekehrt, mit der Fiktion einer währenden Liebe ihres nach Tucumán ausgewanderten Verlobten. Obschon sie ahnt und eines Tages weiß, daß selbst zu vager Hoffnung nicht einmal ein auch nur schwanker Grund vorhanden ist, erhält sie die Fiktion – und nun noch zusätzlich um der Sitte, der Konvention, des Geredes der Leute willen – aufrecht, bis sie am Widerspruch zu ihrer komplizierten Selbsttäuschung und zur Unmöglichkeit, dem ungeschriebenen Sittenkodex glaubhaft Genüge tun zu können, an der

rohen Tatsache – man darf an die Stelle des Wortes «Tatsache» durchaus den juristischen Begriff «Tarbestand» setzen – zerbricht.

Rosita hat sich fünfundzwanzig Jahre von Gefühls- und von Sitten-Illusionen genährt, die ihre Tragik entwickeln. Rositas Liebe hat sich – wohl auch instigiert durch jenen unheilvollen Ehrenkodex, der, genauer betrachtet, nur ein benämelter Eigentumskodex ist, und dem nicht einmal mehr die eine Generation ältere Tante sich blind unterworfen fühlt – um eine subjektive Abstraktion von der Liebe kristallisiert: um die (der Erhaltung ihres Er-satzdaseins) scheinbar unabhängbare Gegenliebe eines einzigen Menschen, den sie zum allein möglichen Reflektor ihres Begriffs von sich selbst macht, durch den allein sie ihr Leben bestätigen zu können glaubt. Die Übersteigerung der ohnehin relativen Wertvorstellung von der Ausschließlichkeit einer Beziehung, die zweifellos kosbar sein kann, wenn sie erwidert wird, mündet in den Gegensatz zur Bewegung: in die Erstarrung. Aber diese Starre ist eine Hülle, in der eine geradezu maniakalische Energie – unverwendbar – komprimiert wird, eine Energietauung, die fünfundzwanzig Jahre vergeblicher Ausstrahlung anhält. Daß die Richtung solch heroischen Aufwandes das reale Ziel nicht zu treffen vermag, sondern nur der Erhaltung eines abschaffungsreifen Kodex zugute kommen kann, nötigt Rosita weder ein anderes Ziel noch irgendeine Konsequenz ab; schließlich täuscht sie sich bewußt, sie spaltet ihr Bewußtsein und versucht, auch ihrer Umgebung eine Realität des Irrealen vorzutäuschen; aber sie armet schwer in der dünnen Luft des Irrationalen, und ihr Puls erlahmt.

Irrationalität und Mystizismus haben sich wohl in keinem Lande Europas so dauerhaft mit realen Lebensvor-

gängen vermengt wie im Bereich der Iberischen Halbinsel; Ausdünstungen dieser Mischung entkräften nicht nur intellektuelle Anlagen und Gefühlsbedürfnisse der unteren Schichten der Landbewohner und der städtischen Mittelschichten. Dieses Phänomen ist überall definiert. Seine objektive Verbreitung umfaßt auch die Schicht, der Rosita angehört; seine subjektive Intensität entspricht der seelisch-geistigen Konstitution des einzelnen. Dieses Gemengsel ist eines der Instrumente in der Hand der Herrschenden. Diese Erscheinung ist auch mitbestimmend für Rositas Haltung in ihrer Umgebung und erklärt in gewisser Begrenzung auch ihre Unempfänglichkeit für den heilsamen Einfluß, den «die einfache Frau aus dem Volk», die ihr sozusagen grundsätzlich gegenübergestellt ist, auf sie ausüben will. Die wirklichkeitsnähere – wiewohl von Aberglauben auch nicht freie – Haushälterin, Rositas Stütze und Hilfe von Jugend auf, ist der eine, Rosita der andere Endpunkt der Achse im Rahmen der elliptischen Handlung. Dabei ist allerdings keine der beiden Frauen mit nur je einer Farbe als einander bloß gegenpolig charakterisiert – man würde schrecklich simplifizieren, wollte man Don Quijote und Sancho Pansa ausschließlich als Schwarzweißkontraste zu sehen sich verpflichtet fühlen. Rosita hat durchaus Regungen, die auf noch unverbildete Instinkte schließen lassen, auch wenn sie oder gerade weil sie solche Reste zu eliminieren oder betäuben versucht; der Haushälterin sind Tupfen aufgesetzt, die – wenigleich dezent – wie unzugehörige Schönheitspflästerchen im mütterlichen Arbeiterinnengesicht aussehen und kleinbürgerliche Reize anzeigen.

[Erschienen 1971]