

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 be-

gabt! –

[*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-

langt. Durch das Wann wird das Wo und das Wie relativiert, verfügt, entfügt:

«Man muß sich erinnern – aber *vorher* erinnern»; (a)

«Man muß sich an *morgen* erinnern»; (b)

«Ich *werde* meinen Hut vergessen, das heißt: ich *habe* ihn vergessen»; (c)

«Ich hob die Süßigkeiten auf, um sie *zuletzt* zu essen»; (d)

Die Aufhebung der Gegenwart (Praesens) durch eine Vergangenheit (Perfekt) und eine Zukunft (Futurum) wird, wie wir sehen, auch grammatisch bündig und unzweideutig festgestellt. Das ist ein Beweis mehr für die der Tragödie immanente Logik, an der alle der Hauptperson (dem Jüngling) verhafteten Personen – auch die ihm zu entstreben scheinenden – zugrundegehen; allein schon der auffällende, interessante Mangel eines in der «Gegenwartlosigkeit» auch nur biologischen Zeitmaßstabes stößt den Jüngling ins Leere, darin er wie in einem Echo seiner von Wunschphantasien erfüllten Introversen stirbt:

Die ins Männliche transfigurierten Parzen, die drei Spieler (des letzten Bildes), deren einer unmißbar die Atroposchere hervorzieht, nötigen den Jüngling, in der letzten Phase seines Daseins, um seine Gegenwart, seine Gegenwartigkeit zu «spielen», also konkret zu *handeln* und seine Karte aufzudecken: gegen solche Ent-Deckung sträubt sich sein ungegenwärtiges Ich mit Ausfluchtversuchen; aber das Schicksal, die männlichen Parzen, zwingen ihn aus der spekulativen Gegenwartlosigkeit in die reale, ihm einzig noch entsprechende – in den Tod, und sein egozentrisches Herz verblutet in einem Bibliotheksgefach ...!

Diese Szene ist abgründig lehrreich, «mehr als real»: mit

solcher Qualität geht sie hinaus über eine Erfindung Cocteaus, deren frappanter äußerer Ähnlichkeit innere Verwandtschaft mit Lorcas Intentionen kaum nachzuweisen sein dürfte.

Wir bewegen uns durch eine *kritische* Tragödie, und mit ihr bewegt, erleben wir Ablehnung von Tragraum, Spekulation, Entschlußlosigkeit, Irrrealität, fälschem kategorialen Denken – gefährdenden, gefährvollen Dingen, die – forter in re, suaviter in modo – mit sich selbst widerlegt werden.

II

Der Jüngling,

dünnhäutig, unentschlossen, tagträumerisch, scheut jede direkte Aktion aus Abneigung gegen die Härte der «gewöhnlichen» Tatsachen, die wider seine Konzeption stehen. Die Hauptkomponenten seiner seelischen Konstitution werden *bühnensichtbar personifiziert* in dem Alen (mit der «Zwiespaltzunge»), dem Ersten und dem Zweiten Freund:

Der Alte (erste Komponente),

skeptizistisch und in das Deckblatt eines antiquierten Rationalismus eingerollt («Ich habe mein ganzes Leben gekämpft, um ein Licht an den dunkelsten Orten zu entzündend»), verzeichnet mit dieser Anlage die Anliegen der «Gegenwart». In dem Augenblick, da es scheint, der Jüngling versuche «Gegenwart» (wie sie *ist* oder ihm sich darstell) zu fassen – nämlich seine Braut, auf die er fünf Jahre gewartet hat –, fühlt er von dieser möglichen *Wendung* des Jünglings seinen psychagogischen Primat bedroht: er fühlt sich «verletzt»; und er *ist* «verletzt» (sein

blutbeflecktes Taschentuch!), sowie der Jüngling in eine unmittelbare und direkte Aktion ausbricht, die ihm den realen Besitz der ihn liebenden Stenotypistin erbringen soll. Da dieser hektische Durchstoßversuch scheitert, quittiert der Alte die mißlungene Aktion mit einem «Bravo!» Und es ist der Alte, der die unter I a, b, c, zitierten Sätze spricht, und der dem Jüngling auf die Bemerkung «Sie denken so viel» antwortet «Sie träumen so viel». Auch

der Erste Freund (zweite Komponente), der – vergrößert – einem maskulinen Impuls im Jüngling entspricht (eben dem, dessen plötzlicher Aktivierung wir im III. Akt innwerden, wenn er die Stenotypistin besitzen will, und dem wir in einer mildereren Andeutung bereits im II. Akt begegnen, wenn er mit dem Mannequin sich auseinandersetzt) –, auch dieser Freund kann sein Ziel nicht erreichen, die «Gegenwart» zu schöpfen, weil er in wilder Jagd nach ihr sich selbst erschöpft und dadurch die «Gegenwart» auslöscht: auch *sein* Begriff davon ist unrichtig.

Der Zweite Freund (dritte Komponente) – betont feminin – ist der bestimmende Antipol des Ersten Freundes (und, wie dieser, ein Gegensatz zum Alten); seine passive Haltung wird im «Regenlied» wie in einem Resümee ausgesagt: in diesem «Regenlied» berührt er müde einen Kreislauf der Dinge – dem die Phase der «Gegenwart» fehlt! Sein Hauptton liegt auf einer Vergangenheit – wie der des Alten auf einer Zukunft. Wir empfinden diese feminine und träumerische Seite des Jünglings besonders eindrücklich, wenn er mit der allzu handfest-gegenwartsstüchtigen

Braut

konfrontiert wird, nachdem wir durch das Gespräch

zwischen Braut und Zofe bereits ergiebig über die einander vollkommen entgegengesetzten – und gleichermaßen gefährlichen – Anlagen von Braut und Jüngling orientiert worden sind. Es ist daher pure Konsequenz, daß die Braut dem Rugbyspieler verfallen muß und mit ihm flieht. (In einer der späteren Traumszenarien wird die Braut zur «Maske», der Rugbyspieler in ihrer Erzählung zum Grafen Arturo, der sie, «Braut» und «Maske», verlassen hat.)

Der Jüngling kann diese überaus erdhafte Braut nicht halten; gesteht er ihr, daß er nach fünfjährigem Warten «jetzt seinen Traum erfüllen» will, entgegnet sie ihm, ihrer Natur gemäß, «hier wird nicht *geträumt*»; sein Wunschbild ist ohne auch nur den geringsten Zusammenhang mit ihrer realen Substanz; darum fällt es ihm nicht schwer, sein Scheitern in der Realität mittels der halluzinierten Umbildung seiner Braut, der Figur des Mannequins, auf das irrationale Gegenteil zu wenden: sie wird (mit dem ihr von ihm geschenkten Brautkleid) zur Schaufensterpuppe, ohne Eigenleben, der er *seine* Wünsche, *seine* Gedanken wie Kleidungsstücke übergezogen wähnt – und auch hierin liegt eine Kritik Lorcas an der Projektion subjektiver Vorstellungen auf andre Individualitäten. Um sich selbst zu bestätigen, kehrt er die Argumente der vorausgegangen Auseinandersetzung um: er täuscht sich vor, der Ablehnende zu sein und die Braut als die ihn Begehrende zu sehen. Wir begegnen – wie bereits ange-deutet – der Braut als

Maske

in jenen Traumbereichen oder «Bewußtseins»-Ebenen – Bühne auf der Bühne! – zusammen mit der Stenotypistin

des ersten Aktes, die ihn liebt, und die er verabschiedet hat. Beide Frauen sind «gekleidet» in ihre ins Traumhafte transponierten Geschicke, deren realen Verlauf wir den Dialogen unschwer entkernem. Realisiert nun aber der Jüngling seine (vermeintliche) Liebe zur Stenotypistin, will er sie für sich «gegenwärtig» machen, dann wird der Durchbruch des Impulses in der Sphäre einer Mischung von Wirklichem und Überwirklichem aufgefangen und abgewehrt. Wieder findet eine Umkehrung statt: in ironisch selbstpeinigendem Alptraum geht seine eigene Haltung über (ist bereits vorher übergegangen) auf die Stenotypistin, aus deren Mund seine eigenen Worte (aus dem ersten Akte) gegen ihn sprechen: (wie etwa) «Hast Du die Briefe geschrieben?». Dieser Umschlag wird auch mit andren Wendungen des Jünglings im Munde der Stenotypistin profiliert; sie sagt zum Beispiel «Ich hob die Süßigkeiten auf, um sie *zuletzt* zu essen» (siehe I, d!); worauf die «Maske» (!) mit dem Satz des «Alten» (der ja eine Funktion des Jünglings ist!) erwidert «dann schmecken sie besser»... Das Prozedere wird wieder grammatisch verdeutlicht:

Stenotypistin: Ich *habe* dich sehr geliebt.

Jüngling: Ich *liebe* (!) dich sehr.

Stenotypistin: Ich *werde* dich sehr lieben...

Jüngling: *Jetzt*... (!)

Stenotypistin: Warum sagst du *jetzt*? (!)

Jüngling: *Gehen* wir!...

Stenotypistin: Ich *werde* mit dir gehen...

Jüngling: Liebstel!

Stenotypistin: ... *sobald fünf Jahre* vergehen (!).

Das ist der Legende Schlüsselwort: «Así que pasen cinco años». Der Jüngling liebt – ohne Gegenwart – die Liebe zur Liebe, eine subjektive Abstraktion, und damit aus-

schließlich sich selbst! Er hat in den andren auf sich selbst gewartet, und zwar unter verschiedenen aber falschen Aspekten, und wird er von der Stenotypistin verurteilt (das heißt: durch sich selbst *über* die andre Individualität) weiter zu warten, dann ruft der «Alte» (in *ihm*) sein «Bravo!». Er bleibt in der «Gegenwartlosigkeit» seiner selbst, in dem von ihm sich selbst errichteten Käfig gefangen. Die Krisis *hier* wurde «vorweg» genommen in Szenen mit

Harlekin und Bajazzo,

diesen ins Tragikomödische übersetzten (und mit Essenzen des Marionettentheaters besprengten), damit abermals transfigurierten (personifizierten) Eigenschaften des Jünglings, die er in Führung und Verführung innerhalb seiner selbst erleidet, doch als außerhalb seiner selbst «betrachtet», während die Vorstellungen von beiden Frauen gewissermaßen in einer Perspektive, der Erscheinung des Mädchens, zusammenreffen: das Geschick dieses (griechisch gewanderten!) Mädchens ist das beider Frauen und mit ihnen das des Jünglings: die Vereinigung, die gescheiterte Beziehung. In Harlekin und Bajazzo – in ihm selbst also – führt der Traum Warnung, Bedrohung vor: der Jüngling sieht seine Ausweglosigkeit, er sieht und hört sich hin und her gezerrt («Hier, bittel!» – «Dort, bittel!»); der Alldruck lastet auf ihm: er findet keine Tür; die Straßen sind versperrt; seine Haltung (und sein Ende) wird ihm über das Gleichnis von der goldenen Fliege Vergills angezeigt – und der «Alte» triumphiert «Wir gehen, um nicht anzukommen; wir gehen um zu gehen»! Der Jüngling geht um zu gehen, liebt um zu lieben – und nicht anzukommen! Er ist aus der Zeit gestürzt, aus den realen Gegebenheiten, aus den Reziprozitäten, aus der menschlichen Gegenwart; das

Pendelende mit dem Zifferblatt schwingt hin und zurück, mit ihm des Jünglings Bewußtsein vom Heute – wir hören auf übereinander gelagerten Ebenen (Bühne auf der Bühne), über die das Jagdhorn der schrecklichen Jagd dunkel hinhallt, das «Leitmotiv» in einer andren Tonart:

«Gestern essen auf und Morgen dunklen Schmerzes Blumen», das heißt: Im Gestern und im Morgen, in der Vergangenheit und in der Zukunft, entschwindet das Heute, die Gegenwart, und damit der «Schmerz» einer melancholischen Natur – der unseres Jünglings. Lassen Sie uns «zurückschwingen» auf eine Szene des ersten Aktes: Schon da wird der Jüngling dem Tod gegenübergestellt, und das Ereignis leitet sich ein mit einem von ferneh hörbaren Seufzer, dem der Jüngling – in schneller Reaktion – den Eingang verwehren will, indem er das Fenster zu schließen anordnet. Dennoch dringen zwei Erscheinungen in sein Haus ein, darin er gegen das «Außen» sich geborgen fühlen möchte: die gesteinigte Katze und das gestorbene Kind, die von ihrem Ableben berichten, ehe der Jüngling durch seinen Diener davon erfahren «hat» oder «wird». Der Jüngling (und mit ihm seine drei «anwesenden» Eigenschaften: Alter, Erster und Zweiter Freund) flüchtet sich hinter einen Paravent – er *kann* nicht «gegenwärtig» sein, wenn etwas erst «zukünftig» zu Erfahrendes sich manifestiert, das bereits stattgefunden *hat*, also schon «vergangen» ist: er hat an das «Nachher» sich «vorwegerinnert». Nicht nur um dieser Bezüglichkeiten willen möchten wir auf das Kind

hinweisen: es ist das reale, durch falsche oder getriebene Sicht nicht verdorbene oder gar verderbte *Leben*, nach

dem der Jüngling, die Braut, die Stenotypistin in unterschiedlichen oder ähnlichen Situationen und bei divergierenden Einzelheiten ihrer Mentalitäten *gleichermassen* sich sehnen! Es wird ihnen aber nicht zuteil, es wird ihnen nicht «geboren» – und es «stirbt» denen hinweg, die es *nur* physisch zu erschaffen sich unterfängen (Brau-Maske-Mannequin mit Rugbyspieler-Graf Arturo –). Ein jeglicher verlangt und erwartet vom anderen dieses Kind, dieses «wahre Leben und Da-Sein», und jeder scheitert an seinen eignen Vor-Aussetzungen und Vor-Urteilen. Wir können – das Kind ist allen *vorrweggestorben!* – die Bezogenheiten auf viele menschliche «Dinge» in allen nur denkbaren, wie auch immer benannten Manifestationen des «Lebens» über dieses Gleichnis mit Händen berühren! Mit allen fünf Sinnen, wenn wir sie zu gebrauchen wissen!

III

Die exquise *artistische* Form der Tragödie ist gebunden an eine chromatische Skala von Nuancen, an eine ihnen zugeordnete intensive (nicht extensive!) balleröse oder pantominische souveräne und zumeist poetische Beweglichkeit, an die ihnen entsprechenden Intonationen in klarer, gestochener Wortgebung. Wort, Bewegung, Gestik, Mimik – bisweilen mit dem hier feinstens gemahlten Salz der *Commedia dell'Arte* gewürzt –, von empfindsamer, nie aber rührseliger Musik durchweht, sind eins mit einem überaus «tragischen Lebensgefühl», das vom Dichter als gegeben und in seiner Verlichung mit Distanz (darum leise, bedacht und geformt) ausgesagt wird.

Eine unaufdringliche Präzision der psychologischen Beobachtungen übermüdet uns optisch und akustisch Erfahrungen und Erkenntnisse nicht nur der *Moderne* in dem *klassischen* Aufbau des Dramas; wir können auch formulieren: mittels undogmatisch surrealer *Methode* (Surrealismus ist Methode, nicht *Stil!*) werden Gelenk und Bewegung bestimmt und die Wechsel gerichtet; dabei bleibt der traditionelle Begriff von einem Bühnenkunstwerk – oder vom Kunstwerk schlechthin – unangestastet, und Diktion wie Syntax werden keiner Veränderung überantwortet (wiewohl das durchaus erlaubt wäre und mitunter sogar erforderlich ist).

(Hier muß ich einschalten dürfen: Die in diesem Drama angewandte Kompositionstechnik und Diktion hat also weder mit «Expressionismus» noch mit einer ebenso antiquierten Stilbühne zu tun; das ist zwar selbstverständlich, mag aber hier deswegen ausgesprochen werden, weil die «zugelassene» deutschsprachige Literatur nur wenige Ausnahmen aufweist, die geradezu unbekannt geblieben sind; es fehlen also Vergleichsmöglichkeiten, Maßstäbe – im Gegensatz zu andren Sprachbereichen.)

Wir wären in der Lage und auch willens, die «*Legende der Zeit*» detaillierter auseinanderzusetzen, wenn ein umfänglicher Versuch nicht die Konturen ändern müßte, welche die Quantität unserer Hinweise von vornherein umziehen.

Deshalb sehen wir auch davon ab, auf drei Autoren hinzuweisen oder zurückzugreifen, die (in russischer, englischer, französischer Sprache) weltweit diskutierte Betrachtungen über relativ ähnliche menschliche Züge angestellt haben, wie wir sie hier und da in unserem Jüngling finden... Wir vermögen nicht, angesichts der

Bedeutung *dieses* Werkes und der Darlegungen jener drei Dichter (von denen der französische, dies vergaßen wir zu sagen, noch nicht gebührend gewürdigt worden ist), über Grade von Verwandtschaft oder Ähnlichkeit in verletzliche Vergleichsversuche zu zielen, ohne daß wir mit ausreichendem Platz zur Begründung unserer Ansicht dotiert wären. Es mangelt uns also auch das Zeilemehr, soziologisch auszuwägen, zu enthüllen – was in andrem Zusammenhang, an andrem Ort geschehen wird, um die nicht unkomplizierten Handlungsstricke durch ein Fenster in der ihnen entsprechenden Umgebung funktionieren zu sehen und damit stupidem literarischem Parallelismus ein mögliches Stichwort zu entziehen.

Und da dieses Bühnenkunstwerk denen zugehört, deren Wirkung fortdauert, auch wenn der Vorhang längst gefallen ist – womit es Forderungen erfüllt, die erlauchte Geister an die Bühne stellen –, möge eine überlegene und überlegte Diskussion das ihre tun!

[Erschienenen 1956/57]