

Zehn Zeilen über „Rosie träumt“

I

Dies ist die Liebesgeschichte zwischen einem Mann von dem entschlossensten Hange zum Durchführbaren und einem Mädchen von der Apo ...

II

Ich halte schon inne; der Satz stimmt mich nachdenklich. Ich muß meine Schwierigkeit erörtern, bevor ich weitergehe. Was ist es? Eine Liebesgeschichte, oder die Geschichte des Kampfes zweier politischer Haltungen? Nun ja, es ist beides, aber man macht das doch nicht mehr. Die Gewohnheit des alten Dramas, seine ernstesten Vorschläge auf dem Laufband einer Herzensverwicklung zu befördern, ist aus dem Schwang gekommen. Wir neigen heute dazu, einen geschlechtlichen Vorgang ebenso wie einen gesellschaftlichen Vorgang aus seinem jeweils eigenen Widerspruch heraus zu bewegen, nicht den einen mittels des anderen; wir trennen die Seelenhandlung von der öffentlichen. Wir machens anders, machen wir es richtig? Ach, ich wollte zehn Zeilen schreiben. Warum verfall ich nur immer auf was?

Die alte Machart hat ihre erkenntlichen Vorzüge. Goethe pflegte zwischen günstigen und ungünstigen Stoffen zu unterscheiden: solchen, mit denen der Dichter schwimmt, und solchen, gegen die er, wobei er viel Kraft vergeudet, anschwimmen muß. Bei sonst gleicher Tauglichkeit zweier Stoffe wählt ein vernünftiger Dichter natürlich den günstigen. Sehr offensichtlich sind Liebesgeschichten immer günstig. In jedwedem Menschen nagen Wünsche, die Liebe betreffend; so haben Liebesgeschichten stets die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Sie sind eine süße Kapsel, die geschluckt wird, was auch an Bitterem oder Unerlogem sie enthalten. Und sie haben, gleich dem Kriege, dem sie ja überhaupt in mancher Hinsicht ähneln, stets die Anlage, in Fabel auszubrechen.

Das klassische Muster, eine Absicht von Wert in eine Liebesgeschichte zu verkapseln, war die Vormundfabel. Ein Vater hat erstens ein Kind und zweitens einen Weltzweck. Er verlobt das Kind einer Person, welche seinen Weltzweck zu fördern verspricht. Das Kind indes liebt eine andere Person: eine dem Zweck des Vaters entgegenwirkende. Der unglückliche Vater bekämpft die unerlaubte Neigung, das Liebespaar das väterliche Verbot usw. Mittels dieses Grundrisses ließen Fragen sich ohne alle Mühe fabelfähig machen; der Leser hat sicher sogleich die Dramaturgie von „Kabale und Liebe“ erkannt. Worum es dem Autor immer zu tun war - ein Vormund, der anders wollte, und das Stück war fertig.

Das ging also prächtig, und es hat aufgehört zu gehen. Kein Mensch kann in unseren Tagen einem Menschen Liebe im Ernst befehlen oder untersagen. Ich schmarotze von Hrosvith; ich bin hochofren, bei ihr noch Väter von dem alten, tüchtigen Schrot gefunden zu haben. Aber unstreitig ist dieser Haupthebel, eine Liebe in ergiebige Zwangslagen zu versetzen, für alle Zeit kaputt. Wir hätten hier eine Erklärung für die Trennung von Liebes- und sonstigen Angelegenheiten; ich denke, die Erklärung reicht nicht hin.

Derselbe Gegensatz nämlich, auf dem die Vormund-Dramaturgie baut, erscheint, in minder dringlicher, dafür aber reicherer Gestalt, in dem Gegensatz von Pflicht und Neigung. Anstelle des Vaters treten andere befugte Mächte. Im Standesunterschieds-Fall ist es die gesellschaftliche Gruppe, im Fall von Liebe gegen die eigene Überzeugung sind es die Einrichtungen der Überzeugung, welche, auch äußerlich, die Liebe erschweren; beide lassen sich in handelnden Menschen verkörpern. Ein berühmtes Beispiel vorgedachter Gegensatzlagen ist der „Einundvierzigste“, (und mit der besonderen Verumständung der Revolution ist lediglich der ästhetische Zwang zum tödlichen Ausgang vorbei, nicht der Gegensatz selber). In solchen Stücken brechen das Bedürfnis, sich liebend als Individuum zu verwirklichen, und das, sich denkend und handelnd in der Welt zu verwirklichen, feindlich auseinander; eben in der Kluft zwischen Mensch und Gesellschaft wurzelt aber Drama doch.

So wie die Vormundfabel ins weinerliche Lustspiel kann die Pflicht-Neigung-Fabel ins Rechenkunststück des barock-stoischen Tugendgeklappers herabsinken. Aber wer davon nicht mehr ahnt, kennt die französische Klassik nur aus dem Lessing oder verwechselt sie mit ihren dogmatischen Nachahmern. Wenn die Franzosen gewiß schwächer sind als Shakespeare oder die Griechen, so sind sie doch die Schule, die unseren jetzigen Gesellschaftszustand mehr angeht als jede andere. Erinnern wir bloß den „Horace“, und was man bisher an ihm verstanden hat. Wie dialektisch ist Corneille im Vergleich zu dem Kinderstück von Brecht; wie politisch ist Corneille im Vergleich zu dem Kinderstück von Müller. Auf „Rosie“ zu kommen, - die Neigung meiner Helden ist, auf beiden Seiten, eine gegen die Pflicht, und betroffen sind, so wie es sich auf dem Theater schickt, keine minderen Dinge als der Gottesstaat und die Grundlagen des römischen Weltreichs.

Dieser Widerspruch also ist gesellschaftlich unverstorben, und ebenso unverstorben und ewig ist die Dreiecksgeschichte. Zwei kämpfen, einer hat zu wählen. Vertreten die streitenden Bewerber einen inhaltlichen Anspruch, so ist der, der wählt, in einen inhaltlichen Zwiespalt gesetzt. Nur ein Narr hätte Lust, die Gründe dingfest zu machen, aus denen man liebt; findet man zehn heraus, hat man hundert übersehen. Aber wenn sie sich niemals bestimmen lassen: trennen lassen sie sich. Das Muster des Dreiecks zerlegt die menschliche Seele, dieses tausendfädige Gefilz von Vernünftigem und Vorvernünftigem und Unvernünftigem, grausam und keineswegs säuberlich in Hälften, welche, aus eigenem wie aus fremdem Trieb, sich als Fabel bewegen wollen. Mir fällt ein: „Rosie“ ist auch eine Dreiecksgeschichte. Gallikans Nebenbuhler ist Jesus.

Ich habe mich der Tatsache versichert, daß von den drei Möglichkeiten, Bedeutsames in eine Liebeshandlung einzubringen, zwei noch zur Verfügung sind. Die Ursache der Unlust an ihnen habe ich noch nicht heraus. Warum zögern die Dramatiker? Der ehrenhafteste Grund der Scheu ist vielleicht der: wir haben die Liebe unlängst erst als eine zwischenmenschliche Beziehung von höchstem Range entdeckt. Ist die Liebe, so fragen wir, nicht in sich selbst Wert genug, um nicht als Anlaß zur Erörterung anderer Werte mißbraucht zu werden?

Die Frage, so gestellt und in der Form bejaht, würde Stücke zur Folge haben, die ihren stofflichen

Bedarf ausschließlich den Begebenheiten einer Liebe entnähmen. Ich setze, man sollte die Art Stücke schreiben. Wie schreibt man sie? Nun, man schreibt sie, indem man zwei Leute von solcher Beschaffenheit erfindet, daß der Zuschauer das Verlangen hat, sie miteinander vereinigt zu sehen, und indem man es ihnen nicht erlaubt. Sobald sie miteinander vergnügt sind, ist das Stück zu Ende. Es gibt eine Menge Sachen, deren Darstellung der dramatischen Kunst unmöglich ist; zu ihnen gehört ungetrübte Liebe. Turteltauben sterben auf den Brettern. Kein Theaterdichter, der größte nicht, ist vermögend, ein Paar auch nur eine Szene lang einfach glücklich sein zu lassen. Er muß seinen Liebenden einen Schaden zufügen, einen innern oder einen von außen. Es kann genügen, wenn sie, wie Romeo und Julia, zu wenig Zeit haben. Aber wie immer man es anfängt; das Drama weiß von keiner Liebe ohne Liebeshindernis.

Das Liebeshindernis wiederum kann, abgesehen von seinen Auswirkungen auf die Liebe, als solches von Wichtigkeit sein oder auch von keiner. Bekanntlich zieht das Drama wichtige Dinge weniger wichtigen vor. Es liegt also näher, die Liebe durch Umstände von eigenem Ernst zu stören, als durch Beiläufiges und Zufälliges. Kurzum, ich führe, um eine reine Liebesgeschichte bühnenfähig zu machen, einen gesellschaftlichen oder philosophischen Inhalt zusätzlich ein. Aber ist ein solcher Inhalt, so frage ich, nicht in sich selbst Wert genug, um nicht als bloße Ermöglichung einer Liebesgeschichte mißbraucht zu werden?

Ich fange an, mich wohler zu fühlen. Meine widersprüchlichen Fragen heben einander auf. Die Liebe und die Welt sind sicher zwei sehr verschiedene Sachen, aber keine von beiden, finde ich, will gern voran ohne die andere. Wenn Liebe eben dadurch menschlich wird, daß sie, über das körperliche und gemütliche Einzelne hinaus, das Allgemeine mit umfaßt und mitmeint, ist möglicherweise nicht nur zulässig sondern vielmehr im höchsten Grade menschlich, wenn, in einem Kunstwerk, eine Liebesgeschichte und eine Erörterung von Umfang zusammentreffen, einander dienen und sich gegenseitig in ihrer Bedeutsamkeit verstärken.

Für den eigentlichen Grund der Trennung der Bereiche vermag ich nun also doch weder die Änderung der Sitten (und die dadurch angeblich bewirkte Hinfälligkeit gewisser dramaturgischer Muster) noch die unbedingte Hochschätzung beider, der Liebe wie der Politik, (welche angeblich die Pflicht zur stofflichen Absonderung beider zur Folge haben muß), anzusehen. Der eigentliche Grund, so will es mir scheinen, liegt, sehr im Gegenteil, in einer mißlichen Beziehung der Dramatiker sowohl zur Liebe als auch zur Politik.

Erst die Gesellschaft hat ihre volle Wirklichkeit, deren Formen in den alltäglichen Haltungen ihrer Mitglieder angesiedelt sich wiederfinden; wo nicht, ist sie nichts Besseres als ein mit Zwang und Papier eingerichteter Widerspruch von Schein und Sein. Umgekehrt hat erst die private Haltung ihre volle Wirklichkeit, die gleichermaßen als gesellschaftliche aufrechtzuerhalten geht. Künstler sind, weil ihnen andernfalls nichts einfiel, ehrliche Leute; sie sind zur Aufrichtigkeit verdammt. Wenn sie ihre Gesellschaft und ihre Haltungen als nicht in der Ordnung empfinden, weigern sie sich, sie als in

der Ordnung zu malen. Ihr Mißtrauen in die menschliche Seite der Gesellschaft bringt sie dahin, die Gesellschaft zu soziologisieren; ihr Mißtrauen in die gesellschaftliche Seite der Liebe läßt sie die Liebe psychologisieren. Sie wollen beides so allzu rein, damit es ihnen nicht allzu wirklich gerät. Das ist der Grund. Ich halte ihn für, wie die Dinge liegen, verständlich. Ich halte ihn, selbst angesichts der Lage der Dinge, für schlecht. Mit anderen Worten: ich habe von meiner Schwierigkeit die Ursache, aber für die Kunst ist eine Ursache noch lange kein Grund. Ich bin beruhigt und kehre zum Gegenstand zurück.

III

Dieses Lustspiel, begann ich, ist die Liebesgeschichte zwischen einem Mann von dem entschlossensten Hang zum Durchführbaren und einem Mädchen von der Apostolischen Richtung. Es spielt bei traurigen Zeiten. Rom geht unter. Meine Helden weigern sich, den Untergang mitzuvollziehen; ihre Weigerung offenbart die angelegte Größe des Menschen. Da die allgemeine und totale Krise des Imperiums ihnen echtes Handeln verwehrt, muß ihre Kraft sich aus Illusion speisen. Kein Ziel ist erreichbar; ihr aufs Ganze gerichtetes Streben spaltet sich in Teilziele, die unversöhnlich sind; so werden sie selbst unversöhnlich. Ich muß ihre Illusionen zerstören und sie auf die Weltgeschichte verweisen, um sie am Ende zusammenzubekommen.

(IV

Hrosvith übrigens, - ich besorge, sie wäre mit mir nicht recht froh. Ich habe ihren Standpunkt in Zweifel gezogen. Ich habe sie von dem göttlichen Platze des Autors auf den anfechtbaren eines Schäfchens zu seiner Ultralinken zurückversetzt. Über den einen Punkt immerhin - die Notwendigkeit von Liebe im geistlichen Theater - sind die Erfinderin des deutschen Schauspiels und ich einig).