

# Hugo von Hofmannsthal

Neue Wege der Forschung

Herausgegeben von  
Elsbeth Dangel-Pelloquin

Ilija Dürhammer, Pia Janke (Hgg.): Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal.  
Frauenbilder.  
Wien 2001, S. 113–139.  
© Edition Praesens, Wien

Ursula Renner

### Die Inszenierung von »Geschlecht« im Zeichen der Melancholie Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier*

Es mag nicht recht einleuchten, das Thema der Geschlechterinszenierung in Hofmannsthals *Rosenkavalier*, wo es scheinbar so leichtflüssig daherkommt, mit der Privatkorrespondenz zwischen dem Autor und einer alten Frau einzuleiten. Sie eröffnet jedoch, so möchte ich zeigen, eine Perspektive, die den Umweg lohnt. Der Großteil dessen, was hier zitiert und jeweils kurz kommentiert werden soll, stammt aus Briefen, die Hofmannsthal Anfang der neunziger Jahre an Josephine von Wertheimstein schrieb. Die große alte Dame des Wiener *fin de siècle* lebte in der Villa Wertheimstein in Döbling; sie war, als Hofmannsthal sie kennenlernte, zweiundsiebzig Jahre alt, er achtzehn.

»[Wien] Freitag [Anfang 1893]

Liebe, verehrte gnädige Frau!

Tag für Tag vergeht, ohne daß ich Sie sehe. [...] Und die gute Zeit verrinnt, verrinnt; ich fühle das furchtbar stark, mir ist manchmal, als müßte ich über so viele verlorene Stunden weinen. Bei der Gelegenheit möchte ich Ihnen, liebe gnädige Frau, aber etwas sagen, was man mündlich nicht leicht sagt; Sie werden es übrigens wohl schon selber wissen, es versteht sich ja von selbst; ich meine, daß ich das, was Ihr Haus für mich einschließt, als ein großes, wahres Glück lebendig und dankbar empfinde, Sie haben mich ja, glaub' ich auch gern; aber dieses Gefühl, das aus Ihrem Wohlwollen für alles Individuelle, Anmutige und Gute entspringt, kann und darf nicht wesensgleich sein mit der tiefen dankbaren Neigung, die mich diese vielleicht unpassenden Zeilen schreiben läßt. Wenn wirklich etwas in tieferem Sinn unpassend ist an diesem Aussprechen von Dingen, denen gewöhnlich Verschwiegenheit ziemt, so wird Ihre klare Güte es mir nachsehen; Sie werden, was hinter den ungeschickten Worten atmet, herausfühlen und an die ehrfurchtsvolle und warme Ergebenheit glauben Ihres Hugo Hofmannsthal<sup>1</sup>

Dies ist ein komplexer und kunstvoller, man darf wohl sagen, Liebesbrief, der nach allen Regeln der Rhetorik funktioniert: er konstruiert die

Differenz von Sprechen und Schreiben, Präsenz und Abwesenheit. Er will etwas sagen, das sich mündlich nicht leicht sagen läßt. Das aber könnte als unschicklich empfunden werden. Subtil werden hier Grenzen und Grenzüberschreitungen ins Spiel gebracht, und zwar in doppelter Form: Im Sagen, was sich mündlich nicht leicht sagen läßt, ist eine Mediengrenze im Spiel (Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit); mit dem Sagen von etwas möglicherweise Unschicklichem eine Taktgrenze. Ähnliches geschieht mit der Botschaft des Gernhabens. Hofmannsthal konstruiert sie in einem Verbergensgestus, in Form einer Metonymie, wenn er die Person meint, aber sagt, ihr »Haus« bedeute »Glück«. Dieses Gernhaben, so die Implikation – und nur unter diesen Umständen läßt sich wohl darüber sprechen – ist reziprok: »Sie haben mich ja [...] auch gern« (rhetorisch die Figur der Emphase). Es schließt sich eine Überbietungsfigur an, die *comparatio*.<sup>2</sup> Ihr Gernhaben ist nicht wesensgleich mit dem in ungeschickten Worten formulierten seinigen, aber ihre »klare Güte«, so nimmt er in einem suggestiven Futur an, werde das »herausfühlen« und glauben. Damit ist dieses Liebesgeständnis so abgefaßt, daß es keine Erwidderung verlangt – die bestmögliche Form, sich einer Zurückweisung oder Kränkung zu entziehen. Hofmannsthals Brief zeigt die Kontur einer Ich-Du-Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, die aufgrund von Stand und Alter deutlich asymmetrisch ist (ein »ungleiches Paar«, wenn man so will) und der das Thema der Grenze und Überschreitung subtil eingeschrieben ist. Der Blick auf die kunstvolle Rhetorik unterstellt nicht, daß hier jemand »konventionell lügt«, sondern er zeigt, daß eben auch und gerade Geschlechterverhältnisse im Medium der Sprache konstruiert werden. Briefeschreiben ist ebenso ein imaginativer Akt, wie das Schreiben eines Librettos. Man darf sie als Texte, die beide, und zwar im vorliegenden Fall gleichermaßen unkonventionell, Geschlechterbeziehungen konstruieren, mit Fug und Recht nebeneinanderlegen. Ich benutze die Wertheimstein-Briefe somit als Prolegomenon für meine Argumentation, weil Briefe eine Textsorte sind, die am deutlichsten eine Ich-Du-Definition konstruieren – das, was im Geschlechterrollenspiel eines Dramas oder einer Oper in verschiedene Sprechakte, theatrale Codes und Maskeraden aufgefächert erscheint<sup>3</sup>; zum anderen, weil in ihnen Geschlechterdifferenz und Melancholie, die der *Rosenkavalier* so zauberhaft zusammenbindet, als Generatoren eines Schreibprogramms aufscheinen.

Im Oktober 1893 schreibt Hofmannsthal an Josephine von Wertheimstein:

»[...] Ich bin während dieser 2 Monate mit mehr Menschen und in einen näheren Kontakt geraten, als ich gewünscht hatte; eine gewisse dämonische

Neugier und der fast unbezwingbare Trieb nach lebhaftester persönlicher Wirkung läßt mich an keinem Wesen gleichgültig oder auch nur gesellschaftlich-oberflächlich vorübergehen, wo ein tieferes Eindringen möglich ist. So scheine ich bestimmt, viel zu verwirren und viel verwirrt zu werden, ein beinahe frauenhaftes, zumindest nicht ganz männliches Schicksal.

Ich hoffe, Ihre Güte und Ihr Befinden werden mir gestatten, von dem und ähnlichem, was mich näher angeht, während dieses Winters [...] Ihnen hie und da zu erzählen.«<sup>4</sup>

Hofmannsthal macht hier eine Art Bekenntnis (*confessio*). Es ist der Versuch einer Ich-Definition, die ebenfalls mit einer changierenden Grenze operiert, der zwischen den gesellschaftlichen Zuschreibungen von »männlich« und »weiblich«, die er nicht normativ erfüllt – ein nie befriedetes Thema, das seine Jugendjahre, im Grunde sein ganzes Leben durchzieht. Daß und warum Hofmannsthal dieses Bekenntnis gegenüber Frau von Wertheimstein machen kann, liegt wohl an ihrer besonderen »Liebes«-Beziehung, von der schon die Rede war.

Wenig später heißt es in einem Brief von Frau von Wertheimstein an ihre Tochter Franziska:

»<...> Abends kam der liebe Hofmannsthal, mit dem ich so gerne spreche, trotzdem er ein halbes Jahrhundert jünger ist als ich, und dennoch versteh ich ihn so gut und kommt mir gar nicht fremdartig vor. Diesen jungen Menschen habe ich wirklich lieb [...] ich muß auf einem andern Stern schon mit ihm bekannt gewesen seyn: oft sagt er etwas, als ob es aus meiner Seele herausklingen würde; das moderne Unverständliche läßt er immer mehr und mehr fallen [...] wieder hatte ich das Gefühl, als ob eine verschlossene Thüre, die in einen besonderen Blumengarten geht, sich plötzlich öffnet und Duft und Farben und Sonnenlicht herausströmt, mich erwärmt und erweitert und beglückt, für eine Stunde. <...>«<sup>5</sup>

Der Brief bestätigt, daß Hofmannsthals Gefühle nicht getrogen haben, obwohl ihm diese Zeilen selbstredend nicht bekannt gewesen sein können. Josephine von Wertheimstein nennt das, was ihr an dieser Beziehung zu dem jungen Mann kostbar ist, ebenfalls »Glück«, und sie begründet es im klassisch-romantischen Metempsychose-Modell,<sup>6</sup> als vorzeitige Seelenbegegnung auf einem anderen Stern.

<...>

Ein halbes Jahr später, am 16. Juli 1894, stirbt Josephine von Wertheimstein im 74. Lebensjahr. In einer Reihe von sehr ähnlichen Briefen betrauert Hofmannsthal den Tod der alten Dame: »Sie können nicht ahnen, wieviel unendliche Schönheit da für immer weggegangen ist«, klagt er an ihrem Todestag Elsa Bruckmann-Cantacuzène gegenüber.<sup>7</sup> Er schreibt vom Tod »einer alten Frau, eines wunderbaren und schönen und seltenen Wesens, an dem ich einen meiner nächsten wenigen Freunde

verloren habe«,<sup>8</sup> und ein paar Tage später bekennt er den für ihn wahrscheinlich zentralen Satz: »ich hab' so viel verloren, zum ersten Mal im meinem Leben etwas Wirkliches verloren.«<sup>9</sup>

Als Hofmannsthal Franziska von Wertheimstein kondoliert, wünscht er sich, er wäre »imstande [...] auszudrücken, wie tief meiner ganzen Zukunft und allem Guten, was etwa aus mir werden kann, die Spuren dieses einzigen und unaussprechlich verehrten Wesens aufgeprägt sein werden«, was aber, wie er gleich hinzufügt, »vielleicht mehr ein Trost für mich ist als für Sie«.<sup>10</sup>

»Keiner ahnt, wie Du bist«, wird Octavian über die Marschallin sagen. Hofmannsthal bezieht aus der menschlichen Schönheit der alten Frau, die keiner ahnt, die Aufgabe, etwas über sie zu sagen, um die Spuren, die sie in seinem Leben hinterlassen hat, auch für andere sichtbar zu machen. Er will sie, mit anderen Worten, als Textgestalt weiterleben lassen. So wird aus einer besonderen, individuellen Ich-Du-Beziehung ein Projekt. Hofmannsthal bearbeitet es in unterschiedlichen Formen und in Etappen. Da ist zunächst und ganz unmittelbar das Gedicht auf ihren Tod, die Terzinen *Über Vergänglichkeit*:

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:  
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage  
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,  
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:  
Daß alles gleitet und vorüberirnt.<sup>11</sup>

<...>

Natürlich ist Hofmannsthal nicht Octavian, natürlich ist Josephine von Wertheimstein nicht die Marschallin.<sup>12</sup> Aber die Briefe machen anschaulich, wie sich eine Beziehung in einer vielfach gebrochenen Weise in Text verwandelt. Mir scheint daß gerade die Wertheimstein-Briefe das vielzitierte und -interpretierte »furchtbar Autobiographische«, das Hofmannsthal selbst seinem Werk bescheinigte, dokumentieren; vorausgesetzt man »übersetzt« sie nicht in die Gleichung einer Abbildtheorie, sondern beschreibt das rhetorisch-energetische Potential, das die Textproduktion konstituiert.

Unmittelbar nach dem Tod der alten Frau hatte Hofmannsthal die Terzinen *Über Vergänglichkeit* geschrieben. Die Marschallin wird gut fünfzehn Jahre später im 1. Aufzug des *Rosenkavaliers* dem Transitorischen ihrer Existenz mit derselben staunenden und tief melancholischen Frage begegnen, mit der Josephine von Wertheimstein auf ihr Leben zurückblickte:

Aber wie kann das wirklich sein,  
 daß ich die kleine Resi war  
 und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd!...  
 Die alte Frau, die alte Marschallin!  
 [...]  
 Wie kann denn das geschehen?  
 Wie macht denn das der liebe Gott?  
 Wo ich doch immer die gleiche bin.  
 Und wenn ers schon so machen muß,  
 warum laßt er mich zuschaun dabei  
 mit gar so klarem Sinn? Warum versteckt ers nicht vor mir?  
 Das alles ist geheim, so viel geheim.  
 Und man ist dazu da, daß mans erträgt.  
 Und in dem »Wie« da liegt der ganze Unterschied – (38f.)<sup>13</sup>

Ebensowenig wie es mir um die Behauptung eines direkten Leben-Werk-Zusammenhangs geht, führt auch die Suche nach einer impliziten oder expliziten sexistischen Position in Hofmannsthals Werk (obwohl man die natürlich finden kann) weiter.<sup>14</sup> Mich beschäftigt vielmehr der Spiel-Raum der Imagination, wie er in den Inszenierungen von »Geschlecht« in Texten aufscheint – ein Spektrum, das im Falle Hofmannsthals erstaunlich breit und bunt ist, auch wo seine Ideologie, wie am Ende des *Rosenkavaliers*, traditionelle Ordnungsmodelle und Geschlechtsrollen affirmiert. Gerade die Beziehungsvielfalt in seinen Texten kann als ein grenzdurchkreuzendes Manöver gelesen werden, das *gender*<sup>15</sup> als Konstruktion eines ritualisierten und restriktiven Ordnungsmodells erst eigentlich sichtbar macht. Das bedeutet nicht, Hofmannsthal revolutionieren zu wollen. Aber ein Stück wie der *Rosenkavalier* mit seinem scheinbar so ordentlichen Schluß richtet die Aufmerksamkeit auf eine Wahrnehmung von Differenzen jenseits von Normalität und Normativität.

Von biographischem Material auszugehen, wie im vorliegenden Fall, ist durch die – gleichsam kulturwissenschaftliche – Grundannahme legitimiert, daß alles, was ein Autor schreibt, Texte sind. Bei Hofmannsthal ist auffällig, daß darin ein »Inneres« Raum greift, das er selbst immer wieder als das unbeschreiblich oder unaussprechbar bezeichnet, also mit einem Unsagbarkeitstopos belegt hat. Es wird in der Inszenierung von *gender* aufgerufen. Dieses Imaginäre geht in die Texte ein, als Spiel mit allen Mitteln der Rhetorik, als poetische Präzisierung noch im Alltagsbrief. Nur so, auf dem Umweg über das Imaginäre, werden für Hofmannsthal die wesentlichen Dinge des Lebens, wie die fragilen und kostbaren oder problematischen zwischenmenschlichen Verhältnisse, überhaupt nur »sagbar«. Das Fragile an Beziehungen ist, daß sie das

Thema von Grenze und Übertretung aufrufen. Die Briefe Hofmannsthals an Josephine von Wertheimstein haben das exemplarisch gezeigt.

<...>

Wenn der *Rosenkavalier* das Thema von Grenzen und Grenzüberschreitungen entwirft, so kehrt in ihm etwas wieder, was auch für die Briefe an Josephine von Wertheimstein zentral war. Und wenn die Briefe zeigen, wie sich diese alte Frau allmählich in eine Text-Gestalt verwandelt, dokumentieren sie, wie mit dem Komplex »Beziehung« zugleich das Schreibprogramm im Spiel ist.

Die Frage nach den Übergängen zwischen dem Imaginären und Fiktiven ist eine von Hofmannsthals lebenslangen Grundfragen. Sie ist selbstredend verquickt auch mit dem *gender*-Thema. Bemerkenswert ist, daß Hofmannsthal Josephine von Wertheimsteins eigene Texte »einfassen« möchte, nicht etwa »überschreiben«. Der Weg von der Beziehung zum Text geht, jedenfalls in diesem Falle, nicht über das klassische Muster der Frau als Muse bzw. eines »Über-Leichen-Gehens« von Männern – wie es Elisabeth Bronfen als typisches Ausschlußverfahren von Frauen aus der Literatur seit dem 18. Jahrhundert behauptet und mit vielen eindrucksvollen Beispielen belegt hat<sup>16</sup> –, selbst wenn, soviel sei zugestanden, auch Josephine von Wertheimstein erst sterben muß, damit sie als Text-Projekt auferstehen kann.

Hofmannsthals *Rosenkavalier* ist zum einen dem großen weiten Feld menschlicher Beziehungen auf der Spur, zum anderen führt er *gender-trouble* als spannungsvollen Spiel-Raum eines theatral in Szene gesetzten Imaginären vor. Seine zentrale Gestalt ist, obwohl der Titel Octavian ins Rampenlicht stellt, die Marschallin. Sie ist eine der seltenen weiblichen Melancholikerfiguren der Weltliteratur. Damit ist sie in gewisser Weise ein männliches Subjekt, das zwar das Spiel gegen die Zeit nicht gewinnen kann, aber souverän bleibt. Sie ist eine regieführende Frau; eine Art *dea ex machina* wird sie im III. Akt,<sup>17</sup> die – das hat sie mit Jupiter im *Amphitryon* gemeinsam, mit Sarastro in der *Zauberflöte* oder mit Hans Sachs in den *Meistersingern* – im Verzicht noch einmal Größe zeigt. Sie ist maßgeblich daran beteiligt, daß sich der Wechsel von einer asymmetrischen Unordnung zu einer systemgeforderten symmetrischen Ordnung vollzieht. Im Falle Octavians bedeutet das den rituellen Wechsel von einer androgynen und ödipalen zu einer heterosexuellen Erwachsenenposition. So jedenfalls die Ideologie des Textes. Daß dies auch ein Verlust, weil ein Abschied von der Vielfalt des Imaginären, ist, begründet die Melancholie im Text und ist sein subversives Moment. Denn die energetische Kraft nistet zwischen den Feldern von Unordnung oder Maskerade (dem Carnevalesken also) und dem Normativen.

Der Reiz dieser *Komödie für Musik* liegt im Beziehungsnetz der Figuren, denn für sich genommen ist das Traumpaar Sophie und Octavian ziemlich uninteressant. Octavian habe, so sagt Hofmannsthal selbst, nur »relief«, wo er »(sehr österreichisch) [...] das Mädle« spiele; sonst sei er »ein charmanter, doch im Grunde *gewöhnlicher* junger Herr, Sophie ein hübsches, bürgerliches, lebhaftes aber im Grund *gewöhnliches* Mädchen. Was sie für sich haben [...] ist ihre Jugend, ein unbestreitbares aber etwas banales *avantage*.«<sup>18</sup> Wodurch sie also an Bedeutung gewinnen, ist im Falle Octavians die Geschlechter-Maskerade, aufs Ganze gesehen »ihre Stellung und ihre Bewegung im Kräftefeld des Spiels.«<sup>19</sup>

Dieses Spielfeld sieht folgendes vor: Im Ambiente der thesesianischen Aristokratie agieren die nicht mehr ganz junge (etwa fünfunddreißigjährige) Marschallin und ihr etwa gleichaltriger Vetter vom Lande, Baron Ochs von Lerchenau. Sie bilden ein – sozial homogenes, in ihrem Liebesverhalten diametral entgegengesetztes – »Paar«: Sie mit ihrem siebzehnjährigen Liebhaber Octavian, Ochs in seiner Absicht, durch die Heirat mit der noch nicht fünfzehnjährigen Sophie sein Finanzdesaster zu lösen. Sie: klug, einfühlsam, leidenschaftlich-liebesfähig, eine Dame von Welt; er ein Protz aus der Provinz mit schlechten Manieren, faunisch-lüstern (intertextuell ein *cross-breed* aus Falstaff und Hanswurst, Don Juan und Tölpel).<sup>20</sup> Sie ist in einer Konvenienz-Ehe verheiratet, und zwar derart, daß der Gatte schlechterdings nicht rollenfähig ist, d. h. gar nicht auftritt. Diese Frau liebt, »Bub« nennt sie ihn, später dann, als es um seine Position in der Familienhierarchie der Rofrano geht, einen »jungen Herrn« und »jüngeren Sohn« (41). Als Partner ist er zwar standesgemäß, aber entschieden zu jung, als Liebes-Affäre ist der Stand des Geliebten zweitrangig, aber eine/n wesentlich jüngere/n Geliebte/n hat traditionell und selbstredend nur der Mann. So weiß die Marschallin um dieses Unding von Beziehung, und daß Octavian sie wegen einer »Schöneren oder Jüngerer« (40) verlassen wird; eine, die so schön und jung ist, wie sie es einst war. Sie trocknet sogar noch die Tränen des Geliebten, als er sich über diese Vorhersage empört, obwohl sie doch schon im Begriff ist, sich zu ereignen: »Jetzt muß ich den Buben noch dafür trösten, daß er mich über kurz oder lang wird sitzenlassen.« (41) Ochs dagegen will eine gute Partie; die Person ist ihm gleichgültig. Seinen sexuellen Appetit befriedigt er sowieso andernorts. Die würdevolle Fürstin, der heruntergekommene Baron – das Duo könnte unterschiedlicher nicht sein und repräsentiert doch zwei Extreme auf der Skala aristokratischer Lebensart.

Zwischen dieser paarfigurigen Opposition bildet sich im Laufe des Stücks ein anderes Paar heraus. Es ist von allem Anfang an da, aber versteckt: Octavian hinter seinen Rollen und Verkleidungen als Liebha-

ber, Bub und Mariandl (in der Oper ist das ganz plakativ schon durch seine Hosenrolle markiert); Sophie als abwesend-anwesendes Objekt der Rede, als Verhandlungssache von Ochs. Nach Komödienmanier kommen diese beiden am Ende, ihrer Rollen und Funktionen im Marionetten-Spiel der anderen – Erwachsenen – entledigt, zueinander. Sie sind das »moderne« Paar, das die Manipulationen der, man ist versucht zu sagen, »Eltern« abstreift; das allerdings ohne diese am Ende etwas »nackt« dasteht. Die beiden sind eine Konstruktion aus dem Fundus der Operette und dem Vorfeld der Seifenoper, ein Designer-Paar: der hochadlige ephebenhafte Octavian Baron Rofrano und die reiche Sophie mit ihrem Traum von der Liebesheirat. Diese Liebesheirat stellt die idealisierte Alternative zu den amourösen Praktiken des Ochs dar, aber auch die Alternative zum Doppelleben der Marschallin, die die gesellschaftliche Norm vom Kloster in die angeordnete Ehe mit einem Unbekannten von angemessenem Stand getrieben hat und die ihre Liebessehnsucht – vermutlich für einmal nur – lebt, bzw. im Moment, wo das Stück beginnt, gelebt haben wird. Das neue Paar Sophie/Octavian sucht die Libertinage wie auch den Widerspruch von gesellschaftlicher Rolle und persönlicher Empfindung im Konstrukt einer Liebesheirat zu übertreffen.

Obwohl diese Beziehung am Ende siegt, ist ihr die Skepsis eingeschrieben. Aber sie ist, wie bei Komödien üblich, ins Jenseits des Stückes verlegt. Es wird der Phantasie des Zuschauers überlassen, ob man sich Octavian als jemanden weiterdenkt, der die Lust des Geheimnisses und der Verkleidungen vermissen wird, und Sophie als jemand, die sich als die Tochter ihres Vaters entpuppen wird. Denn der ist ein Neureicher mit Ambitionen.<sup>21</sup> Sein nur mit infantilem Stammeln aussprechbarer Name – Faninal – klingt so sehr nach Null und Nichtigkeit, wie er tatsächlich im reinen Nullsummenspiel des kapitalistischen Geldverkehrs, der keine Realdeckung mehr aufweist, gegeben ist.<sup>22</sup> Faninal ist der Exponent der Zukunft, strategisch auf Macht und Anerkennung aus. Das Stück gibt ihm am Ende insofern recht, als, nachdem auch der Ochs wieder dorthin verschoben ist, wo er hingehört, in die Provinz nämlich, er in seinem Hause die Marschallin empfängt, und diese beiden nun – *joint venture* aus Tradition und Moderne – dem neuen jungen Paar ihren Segen geben. Das Stück konterkariert solche Arroganz der Macht dahingehend, daß dieses Traumpaar sich eben nicht Faninals Einfluß und seinem Geld verdankt, sondern dem Umstand, den er nicht kennen kann: daß nämlich seine Tochter das Liebes-Erbe der Marschallin antritt.

Der *Rosenkavalier* inszeniert Geschlechterrollen zum einen als Theater-Zitat: als komödiantisch-burleskes Ausstattungstheater im Wiener Rokokoambiente, in dem Frauen von Männern gespielt werden können, kleine Neger wie Meißner Porzellanfiguren durch die Gegend trippeln

und alle möglichen Verkleidungsspiele stattfinden können; in dem »Geschlecht« – die Hosenrolle beweist es – nichts weiter ist als Zuschreibungen und Kleider. Auf der strukturellen Ebene geht es darum, wie aus einem ungleichen Paar ein gleiches wird oder, in den Worten Hofmannsthal, aber ähnlich simpel, ein junger Mensch einem alten die Braut ausspannt. Auf der Ebene der Beziehungen werden diese Rollenspiele als »Theater« enttarnt, denn ihr Wesentliches, so die Ideologie des Stückes, geht darin nicht auf. Die wesentlichen Dinge, ich erinnere an den Schreiber der Wertheimstein-Briefe, sind unsagbar. Man kann nur versuchen, so Hofmannsthal an anderer Stelle, sie »allegorisch auszudrücken«.<sup>23</sup> Das Allegorische durchkreuzt das Spiel mit den Geschlechtsrollen oder verhält sich elliptisch dazu – es macht die Marschallin als Melancholikerin zur Allegorie der Zeit. Im einen Fall wird offensiv mit den »künstlichen« Zeichen des barocken Theaters oder der Operette des 19. Jahrhunderts gearbeitet, im anderen mit den scheinbar »natürlichen«, hoch subtil eingesetzten des modernen Theaters im Gefolge des lyrischen Dramas des Symbolismus, der Körpersprache etwa, scheinbar unabsichtlichen, aber vielsagenden Gebärden, signifikanten Zufällen usw. Beides verhält sich nun nicht wie die Oberfläche eines Bildschirms zu verborgenen Steuerzeichen, sondern es verschränkt sich im theatralen Code, gemäß Hofmannsthal's berühmtem Diktum »Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche.«<sup>24</sup>

Abschließend und exemplarisch soll das an der Eröffnungsszene gezeigt werden. Schon die erste Bühnenanweisung weist vielsagend auf dieses Doppelspiel; sie war das Skandalon des Stückes:<sup>25</sup>

*Das Schlafzimmer der Feldmarschallin. Links im Alkoven das große zeltförmige Himmelbett. Neben dem Bett ein dreiteiliger chinesischer Wandschirm, hinter dem Kleider liegen. Ferner ein kleines Tischchen und ein paar Sitzmöbel. Auf einem kleinen Sofa links liegt ein Degen in der Scheide. Rechts große Flügeltüren in das Vorzimmer. In der Mitte kaum sichtbare kleine Türe in die Wand eingelassen. Sonst keine Türen. [...] Die Vorhänge des Bettes sind zurückgeschlagen. Octavian kniet auf einem Schemel vor dem Bett und hält die Feldmarschallin in, die im Bett liegt, halb umschlungen. Man sieht ihr Gesicht nicht, sondern nur ihre sehr schöne Hand und den Arm, von dem das Spitzenhemd abfällt. (11)*

Die Bühnenanweisung hat eine komplexe Zeichenfunktion. Wie ursprünglich in der klassischen Antike die »Skene« das zeltförmige Bühnenhaus war, vor dem das dramatische Geschehen seinen Lauf nahm, und in dem das den Augen verborgen wurde, was dem Zuschauer nicht gezeigt werden durfte<sup>26</sup> so steht »das große zeltförmige Bett« auch hier im Mittelpunkt eines Spiels um Offenliegendes und Verborgenes. Das

Bett markiert einen Ort an der Schwelle von Sichtbarem und Unsichtbarem, Öffentlichem und Privatem, Sprache und Körper. Es repräsentiert damit indirekt auch das große Thema des Stückes, »die Zeit«, die kaum je als reine Gegenwart zu haben ist, sondern überwiegend in die so unvergleichlich viel längeren Sequenzen eines Vorher und Nachher zerfällt – »wie Du warst«, sagt Octavian, schon im Schmelz der Erinnerung, kaum daß die Nacht vorbei ist –, und bringt damit die auch für den Modus der Zeit so entscheidende Frage nach Grenze und Grenzüberschreitung zur Sprache.

Das Bett mit seinem zeltförmigen Himmel ist ein innerhalb des Raumes eingegrenzter, vor Blicken – etwa durchs Schlüsselloch – und vor dem Rein und Raus der verschiedenen Türen geschützter Ort. Es ist ein Ort himmlischen Glücks auf Erden – korrespondierend und mit umgekehrten Vorzeichen taucht es am Anfang vom 3. Akt wieder auf.<sup>27</sup>

Auch der neben dem Bett aufgestellte chinesische Wandschirm läßt sich als theatrales Zeichen eines Spiels um Verbergen und Enthüllen lesen. Er ist im wörtlichen wie übertragenen Sinn ein *screen*, der – das Stück spielt »In Wien, in den ersten Jahren der Regierungszeit Maria Theresias, um 1740«, im Zeitalter des Rokoko – galante (Männer-)Phantasien bedient. Dreiteilig, wie er, ist auch das Stück. Seine Funktion als Projektionsfläche eines lustvollen imaginären Spiels um Bekleidet- und Unbekleidetsein markieren die abgestreiften Kleider. Ihr Pendant haben sie im abgelegten Degen, der in der Scheide ruht und auf dessen sexuelle Konnotation schon Hofmannsthal nicht mehr eigens hinzuweisen brauchte, weil es die Sprache von selbst tut.

Interessant ist – die abgelegten Requisiten bezeugen es – die Einmütigkeit der Liebesbegegnung: keine Spuren eines »Geschlechterkampfes«, kein Eroberungs- oder Bemächtigungsspiel, keine in wilder Lust vom Körper gerissenen Kleider. Das eine wie das andere, Kleidung und Degen, sind zwar Signifikanten der sexuellen Differenz, sie »verhalten« sich aber analog. Als vestimentärer Code weisen sie auf ein – wenn man so will – stilvoll inszeniertes Liebesritual, das im zärtlichen Nachspiel des Morgens seinen Ausklang findet. Das abgewendete Gesicht der Marschallin ebenso wie ihre schöne Hand mit dem Fetisch-Zitat der Spitzenmanschette sind sichtbare Zeichen eines noch wirksamen erotischen Verlangens. Dazu gehört auch das geradezu ikonisch konstruierte »verlorene Profil« der Marschallin, das spätestens seit der Renaissance dem begehrliehen (Männer-)Blick das (angstauslösende) Selbst-angeschaut-Werden erspart und deshalb, wie bei den maskierten Larven des Karnevals, umso stärker wünschen läßt. Das verlorene Profil alludiert zugleich bereits den Verlust und weist auf den Blick der Melancholikerin.

Die Bühnenanweisung des Opernbuches sieht noch ein halbgeöffnetes Fenster und singende Vögel vor – jene gefürchtete Situation des Tageslieds, nach der die Nacht unwiderruflich dem Tag sein Recht einräumen muß.<sup>28</sup> Hier gibt es aber keine quälende Zäsur, sondern eine Schwellensituation. Die ersten Worte Octavians bilden eine Art Überleitung – wäre es ein Bild, könnte man von einem *repoussoir* sprechen – von der nunmehr nur noch erinnerten nächtlichen Umarmung zur immerhin Noch-Gegenwart der Geliebten. Sie leiten allerdings auch über in einen anderen Diskurs. Octavian ist beglückt über die Auszeichnung, die die geteilte Nacht mit der Marschallin anderen gegenüber bedeutet: sein exklusives Geheim-Wissen (ihrer Lust) übertrumpft die Ahnungslosigkeit der anderen: »Wie du warst! Wie du bist! / Das weiß niemand, das ahnt keiner!«<sup>29</sup>

Was das Bühnenbild im Zeichen des Himmelbetts konkret vor Augen stellt, wiederholt und beschwört nun Octavian mit Worten – die Situation eines von der gesellschaftlichen Welt verborgenen und geschützten Glücks,<sup>30</sup> das, weil es nicht ausgrenzt, himmlisch erscheint; »Engel« nennt er die Geliebte. Indem Octavian auf seinem exklusiven Wissen insistiert, bringt er allerdings einen deutlich nach-himmlischen Ton ins Spiel, der dem irdischen Begehren (von Macht und Besitz) verpflichtet ist und konsequenterweise eine Ich-Du-Bestimmung nach sich zieht:

Selig bin ich,  
daß ich der einzige bin, der weiß wie du bist [...]  
Du, du - was heißt das »du«? Was »du« und »ich«?  
Hat denn das einen Sinn?  
das sind Wörter bloße Wörter, nicht? Du sag!  
Aber dennoch: es ist etwas in ihnen:  
ein Schwindeln, ein Ziehen, ein Sehnen, ein Drängen!  
Wie jetzt meine Hand zu deiner Hand kommt,  
das Zudirwollen, das Dichumklammern,  
das bin ich, das will zu dir,  
aber das Ich vergeht in dem Du,  
ich bin dein Bub – aber wenn mir Hören und Sehen vergeht –  
wo ist dann dein Bub?  
MARSCHALLIN *leise*  
Du bist mein Bub, du bist mein Schatz!  
OCTAVIAN  
Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag!  
Für was ist der Tag! da haben dich alle! (11f.)

Die Marschallin und Octavian sind ein ungleiches Paar, das Octavian aber erst einmal über die Zweistelligkeit der Liebe, die Symmetrie eines »Ich« und »Du«, und über namenloses Begehren bestimmt. Es wird trotzdem als asymmetrische Konstruktion erkennbar, als eine Mutter-

Kind-Dyade (»Bub«), in der Octavians eigenes Verschwinden schon angelegt ist: Das Ich vergeht in dem Du, im Schwinden der Sinne verschwindet der »Bub«, der wie ein kleines Kind die Mutter für sich allein haben und mit ihr verschmelzen will. Herrscherlich und souverän setzt die Marschallin diesem Verschmelzungswunsch (»aber wenn mir Hören und Sehen vergeht – wo ist dann dein Bub?«) die Differenz entgegen. Wie bei einer Anrede im Brief setzt sie das »Du« des anderen, und damit ihn, als Subjekt: »Schatz du, mein junger Schatz!«, worauf Octavian sich nun als ein selbstbewußtes und selbstmächtiges Ich behaupten kann: »Hier bin ich Herr!« (12)

Es ist nur konsequent, daß an dieser Stelle das Tagesgeschäft des Levers beginnt. Geräusche brechen in die Heterotopie der Zweisamkeit ein, und als wäre noch nicht klar, daß wir uns im Setting eines Theaterspiels befinden, trippelt »ein kleiner Neger in Gelb, behängt mit silbernen Schellen, ein Präsentierbrett mit der Schokolade tragend [...] über die Schwelle«.

Hektisch beginnt das komödientypische Versteckspiel – zuerst muß der Degen in Sicherheit gebracht werden, dann der Bub hinter dem Wandschirm verschwinden, die Marschallin muß zurück ins Bett, damit der kleine Diener andächtig seinen Frühstücksservice verrichten kann. Als die Marschallin wieder hinter ihrem Himmelbettvorhang auftaucht, ist sie vestimentär verwandelt: »Sie hat einen leichten – mit Pelz verbrämten Mantel umgeschlagen« – d.h. sie erscheint nun als Zwitter aus einer exklusiv-besessenen »Königin der Nacht« (einer »Venus im Pelz«)<sup>31</sup> und einer »Fürstin des Tages«, wie alle Augen sie sehen (und begehren) dürfen. Was sich anschließt, ist ein zärtlicher Liebesdisput. Die Mutter-Geliebte bezichtigt ihr unaufmerksames Kind (im Mythos maßregelt Venus solchermaßen den Amor-Knaben), seinen Dolch einfach herumliegenzulassen; er wiederum führt seine Unerfahrenheit in solchen Vorkehrungen ins Feld, um ihre Beziehung als eine ganz und gar einmalige zu bestätigen. Wie sehr ihre Zweieit über die Ausschließung eines Dritten funktioniert, zeigt das zärtliche Frühstücks-Tête-à-tête: Octavian ist überaus vergnügt, daß er die Position des Feldmarschalls eingenommen hat:

Der Feldmarschall sitzt im crowatischen Wald,  
und jagt auf Bären und Luchsen,  
und ich sitz hier, ich junges Blut, und jag auf was?  
Ich hab ein Glück, ich hab ein Glück! (14)

Das klassische Rivalen-Modell des triangulären Begehrens hat insofern eine komische Pointe, als die Bärenjagd des Feldmarschalls und das

amouröse Abenteuer Octavians so unvergleichlich wirken – gleichwohl ist der Rivale im Spiel. Später greift dasselbe mimetische Dreieck des Begehrens, wenn Octavian als Rosenkavalier sich an die Stelle des potentiellen Bräutigams Ochs von Lerchenau setzt – strukturell eine Wiederholungsfigur der Ausgangssituation. Der androgyne Jüngling nimmt die Positionen der Vater-Figuren ein und entmachtet sie, weil, so kann man deren Männer-Programme lesen, ihr »Mann-Sein« keine Frau vom Schlage einer Marschallin oder ihrer – freilich blassen – Wiedergängerin Sophie mehr wirklich, »wesentlich«, berühren kann.

Zu Octavians Spielfigur gehört, daß, als die Marschallin den hereindringenden Lärm als vorzeitige Rückkehr ihres Gemahls deutet – jenes unerschöpfliche Spannungsmoment aus dem Fundus des Komödien-Archivs – Quin-Quin, wie sie ihn zärtlich nennt, sich mit seinem Degen in einem Anfall von Mut dem Feldmarschall entgegenstellen will. Octavian will das klassische Rivalenduell nachspielen (und insofern gehört er doch auch ins Lager des Fürsten und des Ochs), aber die Marschallin übernimmt weise und lebensklug die Fäden der Regie: »Dort hinters Bett! Dort in die Vorhäng. Und rühr dich nicht!« (15) Auf Octavians Sorge um sie stampft sie sogar ungeduldig mit dem Fuß auf und gebietet ihm zu schweigen: »Sei Er ganz still.« (16) Der eigentliche Kämpfer (und Stratege) nämlich ist sie:

Das möchte ich sehn,  
ob einer sich dort hinüber traut, wenn ich hier steh.  
Ich bin kein napolitanischer General: Wo ich steh, steh ich. (16)

Sie, nicht er, hält die Position der Macht besetzt. Sie attrahiert, vermittelt, manipuliert – und das während des ganzen Stücks –, aber sie ist nicht mit der Macht identifiziert. Eben dies macht sie zur Melancholikerin. Während die Marschallin im Generalsmodus operiert, verwandelt sich Octavian, als keine Zeit zum Entweichen bleibt (Verwandte anti-chambrieren nun mal, bedauerlicherweise, nicht), in ein Mädchen:

OCTAVIAN in einem Frauenrock und Jäckchen, das Haar mit einem Schnupftuch und einem Bande, wie in einem Häubchen (17),

so die Bühnenanweisung. Die Marschallin ist begeistert von seinem Einfallsreichtum. Sie fordert ihn auf, durch die Hintertür zu verschwinden, jedoch wiederzukommen, dann »[a]ber in Mannskleidern und durch die vordere Tür, wenns ihm beliebt.«<sup>32</sup>

Dafür ist es vorerst zu spät, denn obwohl die natürlich solidarischen Lakaïen alles versuchen, steht Ochs im Zimmer, noch bevor das rei-

zende Kind entweichen kann. Ein Zusammenstoß ist unvermeidlich – und unvermeidlich interessiert die fescche, scheue Zofe den Vetter vom Lande.

Sein Jagdfieber ist erwacht, was nicht im geringsten mit seiner Botschaft, daß er sich zu verheiraten gedenkt, und zwar mit einem »Grasaff, appetitlich, keine fünfzehn Jahr« (19), kollidiert. Indem er die Braut beschreibt und dabei die Zofe »Mariandl« anschaut, beschreibt er im Blick auf Octavian Sophie. Damit ist er es, der die beiden wörtlich und metaphorisch »zusammen-bringt«. In seinen Worten und Blicken verschmelzen sie zum Paar, noch bevor sie sich kennen: »Pudeljung! Gesund! Gewaschen! Allerliebste!« – das sind seine Kriterien der Zuchtwahl und der Optik, mit dem er sie (Singular und Plural) beschreibt. Den familialen Makel des Geldadels – Stichwort: Mesalliance – kompensiert die schöne Braut seiner Meinung nach dadurch, daß sie klösterlich unberührt und einziges Kind eines Vaters mit labiler Gesundheit ist.

Und mit Verlaub [...] ich dünke mir guts adeliges Blut genug im Leib zu haben für ihrer Zwei.  
Man bleibt doch schließlich, was man ist, corpo di Bacco!

Damit hat der Vetter unfreiwillig seinen Ort im Mythos preisgegeben. Ein Bacchus oder Faun ist er,<sup>33</sup> der sich kaum Mühe gibt, seine Lust auf Nymphchen zu verbergen, und Mutter Venus kann auch ihren zum Mariandl mutierten Amorknaben nur mit Mühe vor ihm schützen. Von den vorsichtigen Nachfragen der Marschallin ermutigt, entfaltet Ochs das Leporello seiner intimen Kenntnisse darüber, wie die Frauen so sind: Ganz anders, als man denkt, weil alle gleich – vom Sex besessen nämlich und dankbar, wenn einer wie er sie erlöst.<sup>34</sup> Man muß eben nur Experte sein (hier könnte auch Octavians Wissensstolz einmal Früchte tragen) und sie zu nehmen wissen. Am liebsten wäre er wie Jupiter ein Verwandlungskünstler, der für jeden Frauentyp die passende Gestalt und Rolle hat. Ja, selbst ein Stier möchte er sein – eine wunderbar ironisch-subversive Nachfrage der Marschallin, heißt das doch, daß ein Ochs, bekanntlich ein kastriertes männliches Rind, so gerne Stier wäre.<sup>35</sup> Ochs funktioniert ganz offensichtlich nach einem instinktgeleiteten Reiz-Reaktions-Schema, das bei jeder weiblichen Kostümierung die Witterung aufnimmt und am Ende beträchtliche Gratifikationen daraus zieht, daß sich im Spektrum »Frau« die immer wieder selben Zeichen weiblicher Lust und Befriedigung erzeugen lassen. Er ist der Leithund im Revier, dessen Ziel das Beutemachen ist, nicht die Beute selbst, denn die ist ihm sowieso sicher. Wie bei Don Juan und im Gegensatz zur Marschallin, die die Einmaligkeit einer Mutter-Kind-Dyade reproduziert, ist

sein Jagdfieber auf die Endlosschleife der Wiederholung angelegt. Mit seinem physiognomisch geschulten Blick für Beutetiere sieht er Mariandl/Octavian auch gleich ihren/seinen Adel an.<sup>36</sup>

Die Marschallin bittet den als Mariandl verkleideten Octavian, ein Medallion mit seinem Konterfei zu holen, um ihn als Brautwerber ins Spiel zu bringen. Das Liebespfand ruft den Geliebten als Abwesenden auf. Als Mädchen verkleidet anwesend, wird »sie« zum Boten eines an »ihn« als Boten zu leistenden Auftrags, der Brautwerbung. Solchermaßen erscheint er aller »Identitäten« als selbsttätiges handelndes Subjekt entkleidet, ein »Kastrat«, wie es der Brautwerber zu sein hat. Die Marschallin präsentiert ihn als ihren verwandten Vetter (womit sie ihn als Liebhaber auslöscht), und sie insistiert darauf, daß ihr anderer Vetter das Bild genau anschaut, so daß der nicht umhin kann, eine deutliche Ähnlichkeit zwischen dem diensteifrigen Mariandl und dem hochadeligen Jüngling festzustellen. Octavian wird damit nicht nur androgyn; er wird nun auch von der Marschallin als Pendant und Partner für Sophie zugeordnet. Mit anderen Worten, sowohl Ochs als auch die Marschallin – das »Elternpaar« gleichsam – konstruieren in ihrer Interaktion das neue Paar Sophie-Octavian, denn mit Octavians »Zurichtung« für seinen Auftrag, wird er indirekt aller Bindungen (wie der zur Marschallin) entledigt.

Der Preis, den die Marschallin selbst dafür zahlt, wird am Ende des ersten Aktes sichtbar: Ochs ist abgetreten, die Marschallin hat ihre berühmten Verse über die unwiederbringlich verfließende Zeit gesagt, und sie hat im Anblick ihres Spiegelbildes jene Zeilen von der kleinen Resi gesprochen, die sie vor langer Zeit einmal war. Octavian kehrt zurück, nun im schmucken Morgenanzug mit Reitstiefeln. Noch einmal ergibt sich ein zärtlicher Dialog, den die Marschallin schon im Bewußtsein des Abschieds für immer führt. Octavian kann sich ihre Stimmung nicht anders übersetzen wie ein Kind, daß nämlich »die Mutter« sich um ihn sorgt (»du hast Angst gehabt, [...] Um mich, um mich«; S. 39). Er bestätigt noch einmal die trianguläre (ödipale) Struktur seines Begehrens:

Und es war kein Feldmarschall.  
Nur ein spaßiger Vetter und du gehörst mir.  
Du gehörst mir! (39)

Seine repetitiven Sätze klingen wie die Appelle eines Kindes, das seine Übergangsobjekte nur über Haben und Nicht-Haben bestimmen kann: »Sag, daß du mir gehörst! Sag, daß du mir gehörst!« (39) Die Marschallin antwortet mit den entlarvenden Worten:

Oh sei Er jetzt sanft, sei Er gescheit und sanft und gut.  
Nein bitt schön, sei Er nicht wie alle Männer sind. (40)

Alle Männer, heißt das, allen voran der Feldmarschall und Ochs, sind dumm, grob und böse. Das Wesen, das sie in ihr Himmelbett gelassen hat, darf kein Mann sein, und er, der wie ein Kind alles zweimal sagt, scheint das auch selbst nicht zu wollen: »Ich weiß nicht wie alle Männer sind.« (40) Entsprechend schickt die Marschallin am Ende des ersten Aktes Octavian wie ein Kind fort, indem sie an seinen Gehorsam appelliert und er wie ein braves Kind gehorcht: »Wie Sie befiehlt, Bichette.«

Daß sie ihn nicht einmal mehr zum Abschied geküßt hat, läßt sich nicht rückgängig machen – die Lakaien haben ihn nicht mehr einholen können. Was auf der Ebene der Performance ein vergessener Kuß ist, liest sich auf der Ebene der Zeichen als gravierender Schnitt. Der rituelle Abschiedskuß, wie der zum Gruß, beglaubigt eine Beziehung. Der unterlassene Kuß, die Konstruktion einer Fehlleistung durch den Librettisten, entläßt Octavian aus seiner Dyade mit der Marschallin. Nur so kann sich konsequenterweise ein neuer *coup de foudre* ereignen. Genau dieses, Liebe auf den ersten Blick, geschieht, als der Rosenkavalier und Sophie sich zum ersten Mal begegnen. Die beiden Grundfiguren menschlicher Begegnung, das *déjà-vu* eines geheimen Verbundenseins (Metempsychose) und das *imprévu* (des Überraschungsaugenblicks),<sup>37</sup> beides gleichermaßen Legitimationsfiguren unerklärlichen Liebesbegehrens, fallen zusammen in der von beiden synchron gesprochenen Grundfrage, ihrem beiderseitigen tiefen Staunen: »Wo war ich schon einmal/ und war so selig?« (48)

Für Octavian ist das der Augenblick der Verwandlung:

Ich war ein Bub,  
wars gestern oder wars vor einer Ewigkeit.  
Da hab ich die noch nicht gekannt.  
Die hab ich nicht gekannt? Wer ist denn die? Wie kommt sie denn zu mir?  
Wer bin denn ich? Wie komm ich denn zu ihr?  
War ich kein Mann, die Sinne möchten mir vergehn. (48)

Die Initiation vom Buben zum Mann, so behauptet Octavian, hat sich mit dieser singulären Begegnung vollzogen. Sie löst sein Liebesbündnis mit der Marschallin ab. Damit hat sich die Zeit des Stücks als jene der *rite de passage* ausgewiesen, in der sich Octavians Übergang vom Kind zum Manne vollzieht. Der Text markiert diesen Wechsel, indem die Worte noch einmal daran erinnern, daß dem verschmelzungssüchtigen Bub bei der Marschallin die Sinne abhanden gekommen waren, hier aber nun nicht mehr. Dennoch und gerade hier wird eine Ich-Du-Definition benötigt. Anders als in der Beziehung zur Marschallin wird sie nun als

Spiegel-Verhältnis entworfen, wenn nämlich Sophie und Octavian ihrem Staunen mit den identischen Worten Ausdruck geben. Octavians Initiation – die ja auch als eine in die erwachsene Heterosexualität behauptet wird – vollzieht sich also über eine Art »Spiegelstadium«, die das Ich zwar über einen anderen konstruiert, aber nicht als geschlechtsdifferente; mit anderen Worten, diese Ich-Du-Beziehung wird über eine narzißtische Position begründet (und entsprechend skeptisch darf man im Hinblick auf diese Beziehung sein).

Es ist nur zu plausibel, daß der Liebe-auf-den-ersten-Blick für Octavian eine Abnabelung von der »Mutter« vorauszugehen hatte. Sie fand, darauf habe ich hingewiesen, äußerlich im Zeichen eines anderen »ersten Males« statt – im unterlassenen rituellen Abschiedkuß am Ende des ersten Aktes. Gemäß der Präzision, mit der die melancholische Wahrnehmung funktioniert, erkennt die Marschallin dies als Situation der Trennung. Sie schickt den kleinen Negerlakaien mit der silbernen Rose, dem Signifikanten des wandernden Begehrens, zu Octavian mit den resignativ-abgründigen Worten »Der Herr Graf weiß ohnehin« (44). Und als bedürfte es noch eines interpretativen Zeichens in der Körpersprache, endet die Bühnenanweisung des ersten Aktes mit den Worten: »Marschallin stützt den Kopf auf die Hand./ Vorhang.« (S. 44)

Dieser in der abendländischen Ikonographie bestens bekannte Gestus des Kopfes, der auf die Hand gestützt wird, gibt der Figur ihren allegorischen Subtext als Melancholikerin. Obwohl die Bild-Tradition allegorische Gestalten und entsprechend die »Melancholie« zumeist weiblich repräsentiert,<sup>38</sup> ist die Marschallin als literarische Figur eine der großen Ausnahmen in der Weltliteratur: das Recht, ein melancholisches Subjekt zu sein, wird traditionell nur den männlichen Protagonisten zugesprochen – im doppelten Sinne von gestattet und aufgebürdet.

Obwohl sie im Zentrum der Macht steht, liegt ihre Weisheit darin, daß sie sich nicht mit der Macht identifiziert. Ihre Weisheit bezieht sie aus dem Wissen um die Vergänglichkeit der Zeit und daraus, daß die Zeit alles relativiert. Sie gewinnt aus dieser Weisheit aber auch die Kraft der Antizipation. Es ist eine Potenz, welche die Marschallin in einer Situation scheinbarer finaler Ohn-Macht noch immer machtvoll sein läßt, ohne daß sie im Zentrum von Macht stünde. Es ist eine dezentrierte Mächtigkeit, das »Wie«, in dem, nach der Ideologie von Hofmannsthals *Rosenkavalier*, der ganze Unterschied liegt.

Ich fasse die aus meiner Lektüre gewonnenen Überlegungen zur Geschlechterinszenierung, wie sie im wesentlichen der erste Akt des *Rosenkavaliers* entfaltet, noch einmal kurz zusammen und versuche zu pointieren: Der *Rosenkavalier* spielt auf der Ebene von *gender* mit Differenzen und durchkreuzt sie zugleich. Die Marschallin ist als Geliebte

auch die Mutter Octavians und eine Herrscherin, die alle Fäden in der Hand hält. Während Octavian sie bewundert und sich ihr hingibt, gehorcht er ihr wie ein wohlgezogenes Kind und verwandelt sich leichten Herzens in eine Frau, die bezeichnenderweise wieder nur als Bedienstete agiert. In der Rolle des Rosenkavaliers ist er derjenige, der, wie die Kastraten, kein eigenes Begehren artikulieren kann, also gleichsam geschlechtsneutral zu sein hat, um eine Frau im Namen eines anderen zu gewinnen. Daß genau in diesem Moment allerdings das Dreieck des Begehrens greift, der mimetische Wunsch, der wiederum das Beziehungsdreieck mit der Marschallin wiederholt, ist beinahe zwingend, relativiert aber auch die Liebesideologie des neuen »Traumpaares« Sophie/Octavian. Das begehrte Objekt des anderen läßt erst das eigene entstehen, und so verliebt sich Octavian beinahe »automatisch« in Sophie. Die ordnungsgemäße, normierte Paarbeziehung am Schluß stabilisiert und affirmiert die – über die mütterliche ältere Frau initiierte – heterosexuelle Matrix. Diese endliche Einschreibung in die normierte Geschlechter-Ordnung, daran läßt der Text keinen Zweifel, verläuft über eine narzißtische *amour-propre* und hat deswegen vergleichsweise schlechte Prognosen. Außerdem verspricht sie Langeweile. Was in Hofmannsthals Korrespondenz mit Josephine von Wertheimstein als ein Potential erkennbar wurde, daß es nämlich Normierungen durchkreuzende Beziehungen gibt, die das Imaginäre beflügeln und Poesie generieren, entwirft der Schluß des *Rosenkavaliers* mit umgekehrten Vorzeichen: dort liegt sich das gesellschaftlich kompatible moderne Traum-Paar Sophie und Octavian in den Armen, das keine Phantasien mehr so richtig beflügelt. Zurück bleibt, nachdem der kleine Negerlakai das zuletzt übriggebliebene Requisit von Liebeslust und -leid diskret beiseite geräumt hat, ein leerer Bühnenraum im Dämmer – Signifikant der Melancholie. Die Zeit ist fortgeschritten, aber sie hat keinen Fortschritt gezeitigt. Sie hat lediglich die (Geschlechter-)Ordnung wiederhergestellt.

#### Anmerkungen

Der erste Teil dieses Beitrags, der die Beziehung und den Briefwechsel von Hofmannsthal und Josephine von Wertheimstein behandelt, wurde stark gekürzt.

<sup>1</sup> *Briefe an, von und um Josephine von Wertheimstein*, ausgewählt und erläutert von Heinrich Gomperz, 1933, für die Drucklegung neu bearbeitet und hg. von Robert A. Kann, 1980–1981, Wien 1981 (Österreichische Akademie der Wissenschaften; philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte Bd. 390), hier

- 441f. (im folgenden zitiert als BW Wertheimstein mit Seitenzahl). – Für Anregungen und Hinweise danke ich Heinrich Bosse, Freiburg, und Claudia Liebrand, Köln.
- <sup>2</sup> Zur Rhetorik vgl. Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*. München 1963, § 208 (*emphasis*) und § 78 (*comparatio*).
- <sup>3</sup> Was in Briefen fehlt, vornehmlich der unmittelbare Körper- und Stimmausdruck, die direkte Antwort des anderen, das kann das Drama in der Performance seiner Aktanten in Szene setzen. Zum Brief und seinen Sprechakten vgl. Peter Bürgel: *Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells*, in: DVjs 50, 1976, S. 281–297.
- <sup>4</sup> BW Wertheimstein, S. 447.
- <sup>5</sup> 13.10.1893, BW Wertheimstein, 447f.
- <sup>6</sup> Seine berühmteste Wendung hat es in Goethes Versen an Frau von Stein gefunden (vom 17.4.1776: »Warum gabst du uns die tiefen Blicke...«): »Ach du warst in abgelebten Zeiten/ Meine Schwester oder meine Frau«. Johann Wolfgang von Goethe: *Briefe an Frau von Stein*, in Auswahl hg. von Jonas Fränkel, Basel 1949 (Sammlung Birkhäuser. Bd. 15), 27f. <...>
- <sup>7</sup> BI, 106. Vgl. auch die Dokumente, die die kritische Hofmannsthal-Ausgabe zu den Terzinen *Über Vergänglichkeit*, die aus diesem Anlaß entstanden sind, zusammengetragen hat: SW I Gedichte I, S. 226–229.
- <sup>8</sup> Bad Fusch, 17. Juli, an Edgar Karg von Bebenburg, in: B I, S. 108.
- <sup>9</sup> <...>.An Richard Beer-Hofmann, Bad Fusch, 20. Juli, in: B I, S. 109.
- <sup>10</sup> BW Wertheimstein, S. 457.
- <sup>11</sup> SW I Gedichte 1, S. 45.
- <sup>12</sup> Mit ähnlichem Recht könnte man sich fragen, welche anderen Affinitäten in Hofmannsthals Leben zu älteren Frauen bestanden haben; etwa zu Yella Oppenheimer, deren Korrespondenz eine so viel intensivere Beziehung zu ihr dokumentiert als zu dem etwa gleichaltrigen Sohn Felix Oppenheimer (vgl. BW Oppenheimer I u. II). Aber auch die Beziehung zu Franziska Schlesinger, seiner Schwiegermutter, ist eng; vgl. Hofmannsthals Brief an sie kurz vor der Eheschließung mit ihrer Tochter, in: HJb, 1993. 105f.
- <sup>13</sup> Die Seitenzahlen hinter den Zitaten beziehen sich hier und im folgenden auf GW, D V. Ich gehe durchgehend vom Text-, nicht vom Opernbuch aus (zur Textgenese s. die kritische Ausgabe: SW XXIII Operndichtungen 1).
- <sup>14</sup> Es geht mir also nicht um Frauenbildforschung, wie sie am Anfang der feministischen Theorie der siebziger Jahre betrieben wurde. Denn die – anfangs durchaus berechnete – Frage danach, welche Bilder und Vorstellungen Männer und Frauen sich von Frauen machen, entpuppt sich letztlich als Wiederkehr stereotyper Männerphantasien, die Frauen zu bedienen suchen oder zu erfüllen verweigern. Literatur unter diesen Vorzeichen gerät so immer nur zum Dokument für das, was wir schon wissen. Wenn die Texte gut sind, haben sie in der Regel mehr zu bieten als den Nachweis, daß sich in ihnen herrschende Diskurse manifestieren.
- <sup>15</sup> Der Begriff bezeichnet – wie der hier meist benutzte deutsche Ausdruck »Geschlecht« – im Gegensatz zum biologischen Geschlecht (*sex*) die gesellschaftlich und kulturell zugeschriebene Geschlechtsrolle.

- <sup>16</sup> Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, 2. Aufl. München 1994.
- <sup>17</sup> So die zutreffende Charakteristik von Stefan Kunze: *Die Faszination der Brechungen*. in: *Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal: Der Rosenkavalier. Die Autoren und ihre Oper*, Programmheft Salzburger Festspiele. Salzburg 1995, 56–63, 59.
- <sup>18</sup> An Kessler, 20.5.1909, in: BW Kessler, S. 230.
- <sup>19</sup> »Man muß die Figuren nebeneinander halten: die Marschallin neben Octavian und neben Ochs und neben Sophie, und wiederum den Octavian neben alle anderen, und ebenso Sophie und ebenso den Ochs. Man muß sie miteinander vergleichen und ihre Verhältnisse zueinander durchdenken und sie beobachten, wie sie zusammengehören, wie sie auseinander gehen, wie sie einander begegnen, einander ihre Plätze abnehmen oder abtreten, ein wenig steif und marionettenhaft, wie es sich für die Komödie gehört, um zu bemerken, wie in ihren Verhältnissen Chiffren des Lebens gezeichnet werden. Am Ende soll man aber wieder zurückkehren zu der Gestalt der Marschallin, die nicht nur Glied einer abstrakten Konfiguration ist, sondern das Herz einer Dichtung.« Richard Alewyn: *Nachwort*, in: Hugo von Hofmannsthal: *Der Rosenkavalier*, Frankfurt/M. 1962, 135–138, 137f.
- <sup>20</sup> »Mein Lerchenau, den ich sehr genau sehe, höre und rieche, ist kein dummer Rüpel pur et simple - keineswegs ein Philister, sondern ein »Kerl«, ein rusticaler, im Falstaff stecken gebliebener kleinadliger Don-Juan, oder wenn schon Philister, jedenfalls gesteigerter Philister, Halbgottphilister und kein Vieh. <...>.« Hofmannsthal an Kessler 20.5.1909, BW Kessler 225 f.
- <sup>21</sup> Vergleichbar dem Baron Neuhoff in Hofmannsthals *Schwierigem*. Da Faninal kein »kulturelles Erbe« hat, erwirbt er es über Statussymbole. Wegen seines Geldes, das er mit Waffenhandel für die Armee verdient, wurde er geadelt, der Hof ist bereits abhängig von ihm. <...>.
- <sup>22</sup> Als Hofmannsthal sein Stück schrieb, hatte er bereits Georg Simmels *Philosophie des Geldes* (1900) mit ihrem scharfen Blick auf die Mechanismen der Geldwirtschaft gelesen.
- <sup>23</sup> Im Zusammenhang mit seinem *Bakchen*-Plan, 1904: »Es sind in diesem Stoffe so schöne Möglichkeiten, fast ungreifbare, nie recht zu beredende Dinge allegorisch auszudrücken [...]« B II, S. 156.
- <sup>24</sup> GW RA III, S. 268.
- <sup>25</sup> Das Bett als Zeichen gelebter Liebe ist hier kein Ort, den die Phantasien der Zuschauer – wie in Schnitzlers Reigen – imaginieren müssen. Und es ist nicht erst das Zeichen für die zu imaginierende Liebesnacht am Komödien-schluß (was der *Rosenkavalier* dann allerdings doch auch bietet). Hier ist das Bett schon zu Beginn sehr konkret da, ist sogar noch Schauplatz, wengleich es natürlich auch eine Leerstelle bezeichnet, die vorausgegangene Liebesnacht, die dem Zuschauer entgangen ist. Lustspielhaftes Anfangs- und Schlußritual stehen somit im *Rosenkavalier* auf dem Kopf: Am Anfang hat es die Liebesnacht schon gegeben, die am Ende kann nur noch – melancholisch – als Wiederholungsfigur der ersten phantasiert werden und mit einem Protagonisten,

der seine Liebesnacht an der Schwelle zum ersten Akt unmöglich vergessen haben kann.

- <sup>26</sup> Vgl. dazu Günter Heeg: *Szenen*, in: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner, Freiburg 1999, 251–269.
- <sup>27</sup> Bereits zu Beginn des 2. Aktes hat sich der »Himmel« des Bettes verwandelt. Faninal, der zukünftige Schwiegervater Octavians, hat seine neue Karosse anspannen lassen: »der Josef fährt vor, mit der neuen Kaross, / hat himmelblaue Vorhäng [...]«. (45)
- <sup>28</sup> Noch Romeos und Julias Liebesdisput von Shakespeares Drama (Akt III/5) dreht sich um die für Liebende so entscheidende Frage, ob Nachtigall oder Lerche gesungen habe.
- <sup>29</sup> Im Wertheimstein-Brief war das der Anlaß eines Schreibimpulses – einer poetologischen Initiation.
- <sup>30</sup> Strukturell analog sprach auch die Wertheimstein-Korrespondenz von »Glück«.
- <sup>31</sup> Man kann kaum umhin, dabei nicht an eins der klassischen Verführungsbilder, Rubens' Helene Fourment als »Pelzchen« (Kunsthistorisches Museum Wien), zu denken.
- <sup>32</sup> Volker Klotz hat für dieses operettenhafte Moment eine Vorlage in Franz von Suppés komischer Oper *Fatinitza* von 1876 gefunden. Dort verkleidet sich Wladimir als Tscherkessin Fatinitza, um so unentdeckt eine verheiratete Frau besuchen zu können und auf diesem Wege auch noch von ihrem Schwager, einem hohen Offizier, begehrt zu werden. Volker Klotz: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1991, 641; vgl. auch Vogel: *Hofmannsthals Operndichtungen*, 485f.
- <sup>33</sup> Hofmannsthal spielt hier mit dem umgangssprachlichen italienischen *corpo di bacco* (= »und ob«, »das will ich meinen!«) und dessen wörtlicher Übersetzung.
- <sup>34</sup> »Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten, wie es will genommen sein. <...>« (27f.).
- <sup>35</sup> Was aber treibt dann eigentlich ein/der »Ochs«? Vor allem ist er wohl eine Geschichten-Produktionsmaschine, die davon erzählt, was er mit den Frauen dieser Welt so erlebt hat.
- <sup>36</sup> Beiläufig kommt dabei raus, daß auch er, wie er es nennt, »ein Kind seiner Laune« (28) zum Lakaien hat – mit anderen Worten ein uneheliches Kind, einen Sohn, der, wie er sich ausdrückt, »lerchenaussches Gepräge im Gesicht« trägt (28). Damit wird auch Octavian indirekt noch einmal in seiner Sohnesrolle bestätigt; und entsprechend verfügt die Marschallin, so wie Ochs seinen unehelichen Sohn als Brautwerber ins Auge faßt, daß »ihr Bub« die Rolle des Rosenkavaliers übernehmen soll.
- <sup>37</sup> Sie sind zugleich ein dominantes Begegnungsmuster in Hofmannsthals Texten, wobei Hofmannsthal das *imprévu* im Anschluß an Stendhals Konzeption in *De l'amour* entwirft. Vgl. dazu Ursula Renner: *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg 2000.
- <sup>38</sup> Das gleichsam ikonische Modell dafür ist Dürers *Melencolia I*.