

# ALLES ZUGLEICH ODER DIE KOMPLEXITÄT DES KOMÖDIENENDES

## Zu Finalstrukturen bei Nestroy und Hofmannsthal

Von Saskia Haag (Wien)

*All Together, or the Complexity of the Comedy Ending: On Structures of the Finale in Nestroy and Hofmannsthal.*

This article examines the structures of the finale in Johann Nestroy's plays as well as in Hugo von Hofmannsthal's ›Rosenkavalier‹ within the context of the historical poetics of comedy. It reveals that these finales are by no means as simple or straightforward as the tradition of comedic happy endings might suggest. On the contrary – against the backdrop of a more general crisis of drama, an expansion of the ending in multiple respects is notable and reflects the complexity of finalizing procedures in modernity. Rather than providing a definite resolution of the staged conflicts, the ending – as analysed here – bundles them “all together”, and in so doing orchestrates their broad scenic display.

Dieser Beitrag zur historischen Poetik der Komödie nimmt die Finalstrukturen von Johann Nestroys Possen sowie Hugo von Hofmannsthals ›Rosenkavalier‹ in den Blick und zeigt, dass die Schlüsse dieser Komödien keineswegs so kurz und eindeutig sind, wie die Tradition des Happy Ends vermuten lässt. Im Gegenteil ist im Kontext einer generellen Krise des Dramas eine vielfache Erweiterung des Endes zu beobachten, welche die Komplexität von Finalisierungsprozessen in der Moderne reflektiert. Unter dem Stichwort „zugleich“ werden die dargestellten Konflikte am Ende weniger entschieden als zusammengefasst und szenisch breit ausgestaltet.

### I.

Über wenige Züge der Komödie scheint in den Dokumenten zur Geschichte und Theorie dieser Gattung solche Einigkeit zu bestehen wie über ihren Ausgang. Voraussetzung für die Wirkung der komischen Konflikte ist die Konvention darüber, dass dieses Spiel gut ausgeht.<sup>1)</sup> Das Happy End gilt als festes Merkmal jener Dramenart, die „in einem stets neu ausgehandelten Mit- und

---

<sup>1)</sup> Vgl. WOLFGANG TRAUTWEIN, Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 27 (1983), S. 86–123, hier: S. 105. Als „Komödienzirkel“ beschreibt Trautwein den „impliziten Verweis“ der Komödie „auf die Gattungskonvention, daß die Konflikte letztlich doch harmloser Art bleiben werden, was im Lachen vorab zum Ausdruck kommt und im glücklichen Ende eingelöst wird“.

Gegeneinander von Parallelisierungen und Entgegensetzungen“ primär als das Andere der Tragödie verstanden wurde.<sup>2)</sup> Der Verlust des zweiten Buches der ›Poetik‹ beschränkt die überlieferten Aussagen Aristoteles’ diesbezüglich bekanntlich auf jene allgemeineren, in denen er die Komödie der Tragödie gegenüberstellt und ersterer „die Nachahmung von schlechteren Menschen“ bzw. von Handlungen, die von der Norm abweichen, zuschreibt.<sup>3)</sup> Darüber hinaus unterscheidet er die Komödie hinsichtlich ihres Ausganges von ihrem tragischen Pendant, indem er festhält: In der Komödie „treten die, die in der Überlieferung die erbittertsten Feinde sind, wie Orestes und Aigisthos, schließlich als Freunde von der Bühne ab, und niemand tötet oder wird getötet.“<sup>4)</sup> Anstelle des Todes, der das Ende der Tragödie markiert, steht ein Abgang von Freunden; die größten Gegensätze werden am Ende der Komödie versöhnt und in eine Form sozialer Verbundenheit überführt, die ein Weiterleben in Aussicht stellt, nachdem der Vorhang gefallen ist. In seiner ›Nachlese zu Aristoteles’ Poetik‹ verknüpft Johann Wolfgang Goethe diesen guten Ausgang der Komödie mit einem Ereignis, das, wenn es „auch das Leben nicht abschließt“, so immerhin „einen bedeutenden und bedenklichen Abschnitt macht“. Er bemerkt, dass „im Lustspiel gewöhnlich zu Entwirrung aller Verlegenheiten [...] die Heirat eintritt“<sup>5)</sup> und sieht die geforderte „aussöhnende Abrundung“ somit im Übergang zu einem neuen Lebensabschnitt erreicht. Goethe expliziert damit die gängige Praxis, die Komödie auf eine Hochzeit oder zumindest eine Verlobung hinauslaufen zu lassen;<sup>6)</sup> die Komödie schließt in der Regel nicht nur mit der Zusammenführung der Liebenden, sondern auch im Zeichen einer der zentralen Institutionen sozialer Ordnung, der Ehe.

<sup>2)</sup> STEPHAN KRAFT, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*, Göttingen 2011, S. 16.

<sup>3)</sup> ARISTOTELES, *Poetik*. Griechisch - deutsch, übers. v. MANFRED FUHRMANN, Stuttgart u. a. 1982, S. 17, Kap. 5; zu Aristoteles’ Theorie der Komödie vgl. MANFRED FUHRMANN, *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles - Horaz - „Longin“* Eine Einführung, 2., überarb. u. veränd. Aufl., Darmstadt 1992, S. 61–69.

<sup>4)</sup> ARISTOTELES, *Poetik* (zit. Anm. 3), S. 41, Kap. 13. Fuhrmann führt weiter aus, wie Aristoteles auch bezüglich des Ausganges „die komische Handlung [...] als die Antithese der tragischen konzipiert“ hat: Das Lächerliche, das die Komödie nachahmt, „sei ein Fehler oder Schimpf, der weder leidvolle noch verderbliche Folgen zeitige. ‚Weder leidvolle noch verderbliche Folgen‘: diese Ausdrücke sind das genaue Gegenstück der Wendung, mit der Aristoteles im 11. Kapitel das Pathos – die Folgen der tragischen Irrung – umschreibt.“ FUHRMANN, *Die Dichtungstheorie der Antike* (zit. Anm. 3), S. 67.

<sup>5)</sup> JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Nachlese zu Aristoteles’ Poetik*, in: DERS., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 13.1 *Die Jahre 1820–1826*, hrsg. von GISELA HENCKMANN, IRMELA SCHNEIDER, München, Wien 1992, S. 340–343, hier: S. 340f.

<sup>6)</sup> Zur historischen Poetik der Gattung vgl. grundlegend KRAFT, *Zum Ende der Komödie* (zit. Anm. 2).

Dieser typische Komödienabschluss, in dem die Unzulänglichkeiten, Missverständnisse und Gegensätze durch Herstellung von gesellschaftlicher Ordnung harmonisiert werden, lässt verschiedene, ja gegenteilige Deutungen zu.<sup>7)</sup> Er wurde einerseits als Affirmation der bestehenden Macht- und Geschlechterverhältnisse kritisiert, sofern er in der Eheschließung den Status quo durch Festlegung der künftigen Generationenfolgen stabilisiert. Nur eine Abweichung von der Norm einer schlussendlichen Versöhnung kann sich demzufolge dem Verdacht des Konformismus entziehen. So spricht auch für Ernst Bloch viel dafür, „den Schein am Ende schlechthin zu verurteilen“, denn das Happy End „betrügt [...] Millionen, denen es die Jenseits-Vertröstung der Kirche ersetzt“.<sup>8)</sup> Und doch, so Bloch im ›Prinzip Hoffnung‹ weiter, „ist das nur die eine Seite des Scheins“. Andererseits kann im Happy End auch ein utopisches Potential erkannt werden. Aus „Ungenügen am Vorhandenen“ ebenso wie aus einer menschlichen „Schwäche fürs Glück“ entstanden, gibt es Ausblick auf einen erstrebten gesellschaftlichen Idealzustand: „Mehr als einmal hat die Fiktion eines happy-end [...] ein Stück Welt umgebildet.“<sup>9)</sup> Die Fiktion des guten Ausgangs kann also womöglich transformative Kräfte entfalten; oder aber ein „vorgelogene[s], vorgeschriebene[s] happy-end“<sup>10)</sup> darstellen, das gesellschaftliche wie ästhetische Normen unangetastet lässt.

In jedem Fall lohnt es sich zunächst einmal, die konkrete Faktur des Happy Ends als Konvention in den Blick zu nehmen, die auf bestimmten konventionellen, durch kulturelle Übereinkunft etablierten Formen und geregelten Verfahren beruht. Damit sich am Ende der Komödie die Lage ordnen und nach einer verwickelten Handlung bzw. einer Reihe lose verbundener Episoden ein definitiver Endzustand erreicht werden kann, sind Instrumente vonnöten, die das Ende deklarieren, indem sie vereinfachen, zusammenfassen und abkürzen. So hat das „Ja“ im Zuge einer Trauung nicht nur die Aufgabe,

---

7) Vgl. dazu WALTER HINCK, Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur, in: Ders., Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie, Frankfurt/M. 1982, S. 126–183; und KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 24–27; zu nennen sind an dieser Stelle auch die wichtigsten jener Arbeiten, die sich mit dem Ende im weiteren Sinne von Vollendung, Abschied, Tod und Apokalypse befassen: FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York 1967; *Das Ende. Figuren einer Denkform*, hrsg. von KARLHEINZ STIERLE, RAINER WARNING, München 1996 (= *Poetik und Hermeneutik* 16); *Finis. Paradoxien des Endens*, hrsg. von PETER BRANDES, BURKHARDT LINDNER, Würzburg 2009.

8) ERNST BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung* 1, Frankfurt/M. 1982, S. 513f. (Abschnitt 32: Happy-end, durchschaut und trotzdem verteidigt). Ich danke meinen GutachterInnen für diesen Hinweis.

9) Ebenda, S. 513ff.

10) Ebenda, S. 514.

die Handlung des Heiratens zu vollziehen, sondern es kürzt zugleich ab und definiert eine neue Realität. Bekanntlich variieren unzählige Komödienausgänge dieses Wörtchen und die formelhafte Frage, die ihm vorangeht, ebenso wie die feierlichen Deklarationen und konventionalisierten Wünsche, durch die sich eine Hochzeitssituation auszeichnet. Auch der „Segen des Vaters über das nach vielen Turbulenzen vereinigte Paar“<sup>11)</sup> gehört zu diesen Sprechakten, in denen Komödien kurz und bündig zu einem Schluss gelangen. „Ja doch; seis!“<sup>12)</sup> heißt es etwa bei Franz Grillparzer, oder nicht minder generös und mit deutlichem Bezug auf die überwundenen Hürden: „Sie mögen sich vertragen.“<sup>13)</sup>

Solche Schlüsse stellen sich weniger – wie im Fall der durch ausgeprägte Finalspannung bestimmten Tragödie – „als die logische Folge des Vorausgegangenen“ dar, sie „deck[en] im Gegenteil die heterogensten Ereignisse“ und fungieren „gleichsam als Netz, in dem alle Widersprüche aufgefangen werden,“<sup>14)</sup> wie Peter Haida treffend feststellt. Der *deus ex machina* wäre aus dieser Perspektive als eine extreme, personifizierte Variante der konventionellen Verkürzung am Komödienende zu verstehen, der dem Spiel ein solches Auffangnetz bereitstellt und ein Happy End garantiert. Der artifizielle Charakter dieses Endes, das mit der „Integration aller einzelnen Elemente“<sup>15)</sup> keine kleine Aufgabe zu bewältigen hat, wirft die Frage nach jenen formalen Verfahren auf, die für diese Schlussleistung zur Verfügung stehen. Stellt die „traditionelle[] Kürze des Schlusses“<sup>16)</sup> die das Happy End verantwortet, einerseits einen Gemeinplatz in der einschlägigen Forschung dar, so haben andererseits komische Finalstrukturen vergleichsweise wenig interessiert, ebenso wie „gewöhnlich das Verhältnis von Komik und Komödie gegenüber den Verlaufsformen der Stücke“ deutlich privilegiert behandelt wurde.<sup>17)</sup> Wenn sich die Komödie

<sup>11)</sup> PETER VON MATT, Das letzte Lachen. Zur finalen Szene in der Komödie, in: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie, hrsg. von RALF SIMON, Bielefeld 2001, S. 127–140, hier: S. 134.

<sup>12)</sup> FRANZ GRILLPARZER, Der Traum ein Leben, in: Ders., Werke in sechs Bänden, Bd 3, Dramen 1828–1851, hrsg. von HELMUT BACHMAIER, Frankfurt/M. 1987, S. 95–194, hier: S. 194.

<sup>13)</sup> FRANZ GRILLPARZER: Weh dem, der lügt!, in: Ders., Werke in sechs Bänden, Bd 3, Dramen 1828–1851, hrsg. von HELMUT BACHMAIER, Frankfurt/M. 1987, S. 195–273, hier: S. 273.

<sup>14)</sup> PETER HAIDA, Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim, München 1973, S. 19; zur Lösungslogik der Tragödie, die Verfahren der „Entwicklung, Zergliederung und Auslegung“ anwendet, vgl. JULIANE VOGEL, Verstrickungskünste – Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens, in: Poetica, 40, 3–4 (2008), S. 269–288, hier: S. 277.

<sup>15)</sup> HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 22.

<sup>16)</sup> W. EDGAR YATES, „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“ Nestroy und das Happy-End, in: Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880, hrsg. von JEAN-MARIE VALENTIN, Bern u. a. 1988, S. 71–86, hier: S. 76.

<sup>17)</sup> KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 21.

jedoch gerade „von ihrem Ende her [organisiert]“,<sup>18)</sup> dann ist die Konvention seiner Form genauer zu untersuchen und nach dem zu fragen, was Zvi Jagendorf in seiner Studie ›The Happy End of Comedy‹ „a formal authority other than the social authority of weddings, dances, and processions“ nennt.<sup>19)</sup>

Im Folgenden sollen daher einige Überlegungen zur Form des Komödien-schlusses angestellt werden, die allerdings nicht bei seiner traditionellen Kürze ansetzen, sondern von einer gegenteiligen Beobachtung ausgehen. An zwei Beispielen aus der österreichischen Theaterliteratur – Stücken von Johann Nestroy und von Hugo von Hofmannsthal – erweisen sich die Schwierigkeiten, die Texte des 19. und 20. Jahrhunderts mit dem einfachen Happy End haben, das nun durchwegs als „programmatisch gebrochenes“ erscheint,<sup>20)</sup> besonders deutlich hinsichtlich seines Umfangs; die Schlüsse der zu diskutierenden Komödien sind gerade in formaler Hinsicht komplexer – und vor allem länger.<sup>21)</sup> Hier wird nicht geschwind Hochzeit gemacht und das Spiel mithilfe verschiedener Kunstgriffe pointiert beschlossen. Stattdessen verweilen Nestroy und Hofmannsthal geradezu in den finalen Szenen und dehnen sie beträchtlich aus, während sie zugleich an Komplexität gewinnen. Einer Dramenproduktion, die sich – wie Dramentheorie und -praxis des 19. Jahrhunderts belegen – mit einem „von Dissoziation bedrohten dramatischen Ganzen“ konfrontiert sieht,<sup>22)</sup> ist die auktoriale Schlussgeste nicht verfügbar. Vielmehr wird das definitive Ende hinausgeschoben, indem es zu einer breiten, unscharf begrenzten liminalen Zone anschwillt. Was man im Falle der Komödie als die moderne Skepsis der hochzeitlichen Lösung und damit einer verbindlichen sozialen Ordnung gegenüber betrachten könnte, hat also ein formales bzw. strukturelles Pendant: das lange und komplexe Ende.<sup>23)</sup>

<sup>18)</sup> HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 20.

<sup>19)</sup> ZVI JAGENDORF, The Happy End of Comedy. Jonson, Molière, and Shakespeare, Newark 1984, S. 72.

<sup>20)</sup> So u. a. zuletzt STEPHAN KRAFT, Hugo von Hofmannsthals „Unbestechlicher“ als Geist der Komödie, in: Hofmannsthal-Jahrbuch, 26 (2018), S. 107–124, hier: S. 109.

<sup>21)</sup> Gleichwohl hat das lange Komödienende eine Vorgeschichte, etwa bei Andreas Gryphius' ›Horribilicribrifax Teutsch‹ (1663) oder Jakob Michael Reinhold Lenz' ›Hofmeister‹ (1774); außerdem reflektiert die romantische Komödie in ihren Spiel-im-Spiel-Strukturen ironisch die Konvention des Komödienendes, wie etwa Ludwig Tiecks ›Gestiefelter Kater‹ (1797): Dort heißt es im 3. Akt, dass das finale Glück schon „[b]ald, sehr bald“ kommen muss, „sonst ist es zu spät, es ist schon halb acht und um acht ist die Komödie aus.“ Man müsse sich „zusammen[nehmen], das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke.“ Im Epilog wird auch noch die Dekoration vor den Vorhang gerufen, was das Ende weiter hinausschiebt, bevor dann, so die letzten Worte der Regieanweisung, „[v]ölliger Schluss“ ist. LUDWIG TIECK, Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten, Stuttgart [u.a.] 2001, S. 45, 62. Für diese Hinweise danke ich meinen GutachterInnen.

<sup>22)</sup> JULIANE VOGEL, Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 2002, S. 10.

<sup>23)</sup> Inwiefern diese Komplexität des Endes von den herrschenden aristotelischen Normen abweicht, lässt sich daran ermesen, dass nach Aristoteles die dramatische Handlung in einem

Mit der Amplifikation des Endes erfährt der Dramenschluss tendenziell eine Öffnung; es werden Eigenschaften ausgebildet, die Volker Klotz als solche des offenen Dramas beschrieben hat, ohne dass das lange Ende geradewegs mit dieser Form zu identifizieren wäre. Wenn in der offenen Form „weder Anfang noch Ende [...] deutlich markiert“ sind, wenn sie „über sich hinaus[weist]“ und die Handlung „unbegrenzt“ ist,<sup>24)</sup> so kann das lange Ende eher als Arbeit an dieser Grenze verstanden werden, die nicht unbedingt getilgt wird. Vielmehr lässt sich in diesem Fall beobachten, dass eine Dehnung oder gar Aufhebung der Zeit in jenem Moment des dramatischen Verlaufs stattfindet, in dem ein Ende absehbar ist. Sobald weder ein Konfigurationswechsel noch eine größere Situationsveränderung mehr eintritt, nimmt das Tempo ab, mit dem jene abschließende „Klärung oder Entscheidung aller Wertambivalenzen und -konflikte“<sup>25)</sup> angesteuert wird, die das Dramenende erwarten lässt. Die Norm dramatischer Zielstrebigkeit wird hier zugunsten des einzelnen szenischen Augenblicks außer Kraft gesetzt,<sup>26)</sup> retardierende Reflexionen, Kommentare und insbesondere Einlagen hemmen den Zug zum Finale. In Nestroys späten Possen wie auch in Hofmannsthals Libretto zum ›Rosenkavalier‹ füllen sich die dramatischen Schlüsse mit Formen, die Gleichzeitigkeit und Mehrdeutigkeit in Szene setzen, den finalen Moment vervielfältigen und in Serie gehen lassen.

## II.

Johann Nestroys Possen, zwischen den 1820er und den frühen 1860er Jahren entstanden, speisen sich zweifellos aus der eingangs beschriebenen Tradition des kurzen Happy Ends, das sie aber zugleich unverhohlen parodieren. Indem sie etwa die Eheschließung am Ende multiplizieren, überbieten sie übermütig den einfachen Ausgang, den sie zitieren. „Mit einem Wort, 's giebt eine

---

Knoten kulminiert, also „die Herstellung dramatischer Komplexität bzw. eines Zustands höchster dramatischer Dichte“ am Höhepunkt, nicht am Ende, gefordert ist, welches vielmehr die entsprechende *lysis* bringen soll. VOGEL, Verstrickungskünste – Lösungskünste (zit. Anm. 14), S. 270.

<sup>24)</sup> Vgl. VOLKER KLOTZ, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1960, S. 216; Mit dem Ende beschäftigt sich Klotz nicht eigens. Überlegungen zum offenen Schluss, die auf seiner Studie aufbauen, finden sich bei HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 152–159; PETER-ANDRÉ ALT, Die soziale Botschaft der Komödie Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim, in: DVjs, 68, 2 (1994), S. 278–306; WOLFGANG TRAUTWEIN, Offenes Finale: Akkumulation, Kreisbewegung und Ausbruch im deutschen Drama zwischen 1890 und 1933, in: Sprache im technischen Zeitalter, Bd. 91, Köln u. a. 1984, S. 155–178.

<sup>25)</sup> MANFRED PFISTER, Das Drama. Theorie und Analyse, 10. Aufl., München 2000, S. 138.

<sup>26)</sup> KLOTZ, Geschlossene und offene Form (zit. Anm. 24), S. 94 u. 220.

3fache Hochzeit. [...] Dreyfache Hochzeit, das is der wahre Jux!<sup>27)</sup> erklärt eines der Stücke diese Vervielfältigung zum eigentlichen Gegenstand der damit beschlossenen Posse. Jedoch stellt Parodie nicht die einzige Art des Umgangs mit dem Happy End dar. Nestroy setzt sich ab den 1840er Jahren verstärkt mit Finalstrukturen auseinander, und zwar an Stellen, an denen man dies nicht unbedingt erwarten würde – nämlich in den musikalischen Einlagen, von denen der dramatische Dialog auf dem Wiener Theater traditionell unterbrochen wird und die das populäre Genre der „Posse mit Gesang“ auszeichnen.<sup>28)</sup>

Insbesondere die sogenannten Quodlibets, jene Einlagen, die Nestroy neben dem Lied oder Couplet verwendet, zeugen von einem zunehmenden Interesse für die dramatischen Möglichkeiten, ein Ende zu gestalten. Nicht nur werden die Quodlibets beinahe durchwegs in die prominente Position des Aktschlusses gerückt und damit in die Finalisierungstechniken der Komödie insgesamt involviert, sie nehmen auch immer breiteren Raum ein. So findet sich in der späten Posse ›Nur keck!‹ (1855) ein explizit dem Ende zugeordnetes „Final-Quodlibet“<sup>29)</sup> das sich über ganze elf Szenen erstreckt und außerdem noch eine „Verwandlung“ einschließt: Es „währt bis zum Schluß des Actes fort.“<sup>30)</sup> Mindestens sieben Figuren plus Chor treten in dieser großen Einlage auf, und wenn „[w]ährend dem Tumult“ der Vorhang fällt,<sup>31)</sup> dann kann von einem einfachen Ende keine Rede sein. Dabei verweist das hier angeordnete Durcheinander auf die Herkunft von Nestroys Quodlibets aus einer medienübergreifenden barocken Kunstform, nämlich jener Gedichte, Gemälde oder Musikstücke, „darinnen alles untereinander zur Lust gemenet, und von einem auf das andere fället, das sich am allerwenigsten zusammen schicket.“<sup>32)</sup> Diese Quodlibets erteilen die Lizenz, nach Lust und Laune und

<sup>27)</sup> JOHANN NESTROY, Einen Jux will er sich machen. Posse mit Gesang in 3 Acten [1842], in: Stücke 18/I, hrsg. von W. EDGAR YATES, Wien 1991 (= Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von JÜRGEN HEIN, JOHANN HÜTTNER, WALTER OBERMAIER u. W. EDGAR YATES. Wien 1977ff.), S. 9–95, hier: S. 95. Diese Ausgabe wird im Folgenden als HKA zitiert. Zu Nestroys Enden vgl. auch YATES, „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“ (zit. Anm. 16); mit einer ähnlichen Logik der Vermehrung endet ›Der Talisman‹, wo Titus Feuerfuchs und die ebenfalls rothaarige Salome „eine ganze Schaar bakschierliche Rothkopffeln“ versprechen. JOHANN NESTROY, Der Talisman. Posse mit Gesang in 3 Acten [1840], in: HKA Stücke 17/I, hrsg. von JÜRGEN HEIN, PETER HAIDA, Wien 1993, S. 4–86, hier: S. 86.

<sup>28)</sup> Vgl. OTTO ROMMEL, Die Alt-Wiener Volkskomödie: ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952, S. 352.

<sup>29)</sup> JOHANN NESTROY, „Nur keck!“. Posse mit Gesang in 3 Acten [1855], in: HKA Stücke 34, hrsg. von W. EDGAR YATES, Wien 1989, S. 5–111, hier: S. 77.

<sup>30)</sup> Ebenda.

<sup>31)</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>32)</sup> Quodlibet, in: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. 68 Bde., hrsg. von JOHANN HEINRICH ZEDLER, Bd. 30, 2., vollst. Nachdr. d. Ausg. Halle/Leipzig 1732–1754, Graz 1996, Sp. 407.

dezidiert jenseits aller Gebote des *aptum* alles, „was beliebt“, zu vermischen, und eine Fülle heterogener Elemente in neuer Verbindung darzubieten.<sup>33)</sup> Bemerkenswerterweise findet diese barocke Spielform ihren Weg ins Wiener Volkstheater, in dem quodlibetische Einlagen bereits im 18. Jahrhundert einen Teil der Schauspiele darstellen. Nestroy baut dieses Format in der Folge deutlich aus:<sup>34)</sup> In seinen breit angelegten Quodlibets tritt nicht nur eine einzelne Figur auf, es versammelt sich eine Vielzahl verschiedenster Charaktere, Affekte und Intentionen auf der Bühne, um unter der Regieanweisung „zugleich“ in ein Verhältnis der Simultaneität zu treten. Sie geben ein Mischmasch aus dem Wiener Bühnenrepertoire zum Besten – von berühmten Opernmelodien bis hin zu Volksliedern – und steigern die Komplexität der Darbietung bis an den Rand der Verständlichkeit, wie in zeitgenössischen Rezensionen mitunter moniert wird.<sup>35)</sup> Inwiefern ein solches Format für eine Reformulierung des konventionellen Komödienendes, wie sie Nestroy unternimmt, geeignet wäre, mag nicht unbedingt auf der Hand liegen.

Ein Blick auf den pragmatischen Verwendungszusammenhang des Quodlibet im Barock verspricht hier näheren Aufschluss. Üblicherweise den „Scherzgedichten“ zugerechnet, haben die barocken Quodlibets ihren Ort in der Gesellschaftspoesie. Der Anlass, zu dem sie verfasst werden und zu dem Gottscheds ›Kritische Dichtkunst‹ diese regelwidrigen Gedichte – unter der Bedingung, dass sie „nur nicht unflätig werden“ – gelten lässt, sind in erster Linie Hochzeiten.<sup>36)</sup> Es ist das frisch vermählte Brautpaar, das noch Mitte des 18. Jahrhunderts mit den scherzhaften Wortvermählungen des Quodlibet gefeiert wird und das in seinen bunten Zusammenstellungen die Vielzahl der versammelten Gäste repräsentiert, die sich – wie verschiedener Herkunft auch immer – um des jungen Paares willen zu einer Festgemeinde zusammenschließen.<sup>37)</sup> Zeichnet

<sup>33)</sup> Zur Geschichte der Form vgl. Quodlibet, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearb. d. Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hrsg. von JAN-DIRK MÜLLER, Bd. 3, 3., neu erarb. Aufl., Berlin u. a. 2003, S. 208–211; sowie grundlegend Quodlibet, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. 10 Bde., hrsg. von GERT UEDING, Bd. 7, Tübingen 2005, Sp. 532–549.

<sup>34)</sup> Zur Vorgeschichte von Nestroys Adaptierung der barocken Spielform für das urbane Theater des 19. Jahrhunderts vgl. SASKIA HAAG, Der Bindezauber der Komödie. Quodlibets im Theater Johann Nestroys, in: Poetica, 45, 1 (2013), S. 85–126.

<sup>35)</sup> Vgl. die Anmerkungen zu JOHANN NESTROY, Umsonst. Posse mit Gesang und Tanz in 3 Akten [1857], in: HKA Stücke 35, hrsg. von PETER BRANSCOMBE, Wien 1993, S. 5–110, hier: S. 145; und zu JOHANN NESTROY, Die Papiere des Teufels oder Der Zufall. Posse mit Gesang in 3 Akten und 1 Vorspiel [1842], in: HKA Stücke 18/2, hrsg. von PETER HAIDA, Wien 1996, S. 5–99, hier: S. 165.

<sup>36)</sup> JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED, Versuch einer Critischen Dichtkunst, 4., verm. Aufl., Leipzig 1751, S. 796.

<sup>37)</sup> Für Beispiele solcher barocker Hochzeitsgedichte vgl. HAAG, Der Bindezauber der Komödie (zit. Anm. 34), S. 110–111.

sich das Quodlibet mithin durch seine gesellschaftsstiftende Eigenschaft aus, so bleibt diese Eigenschaft erhalten und kann für die Sache der Posse nutzbar gemacht werden, wenn dieses Format auf die Komödienbühne transferiert wird. Sofern das barocke Quodlibet eben jenen ehelichen Bund performativ besiegelt, auf den die Komödie ihrerseits zustrebt, kann die quodlibetische Einlage bei Nestroy als Funktion des dramatischen Endes begriffen werden. Als Hochzeitsgesang impliziert dieses Format bereits die Situation des Happy End, das die Komödie nehmen wird. Neben der gattungsgeschichtlichen Prägung als Hochzeitsgedicht ist es auch die Platzierung der Quodlibets an Aktschlüssen, die eine Analogie zwischen Quodlibet und Komödienende herzustellen erlaubt. Mitten in der Posse, ja zumeist an den Höhepunkten der Verwicklungen, werden in den ausladenden „Final-Quodlibets“ oder „Quodlibet-Situationen“ Schlüsse entworfen,<sup>38)</sup> deren Besonderheit nicht nur in ihrer Länge, sondern vor allem in ihrer Komplexität besteht.

Die Leistung dieses Formats bzw. von Nestroys Adaption scheint denn auch in der Vergleichzeitigung von Konflikt und Lösung zu liegen, oder genauer: im Zusammenklang von Tumult und Ordnung, die gemeinhin als distinkte Stadien im dramatischen Handlungsverlauf aufeinanderfolgen. In Nestroys Quodlibets fallen sie zusammen. Denn das quodlibetische Ende kaschiert eben nicht um der Herstellung gesellschaftlicher Ordnung willen die Spannungen, die zutage getreten waren – die einzelnen Stimmen bleiben in ihrer Heterogenität und Idiosynkrasie erhalten. In der Posse ›Der Tritschratsch‹ (1833) wird dies besonders deutlich: Im abschließenden Quodlibet mischen sich in das Vivat auf das Brautpaar diverse missgünstige Stimmen, die etwa mit den wohlbekannten Versen aus der ›Zauberflöte‹, „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“, den Part der Königin der Nacht übernehmen und so ihre Opposition unüberhörbar zum Ausdruck bringen.<sup>39)</sup>

Zugleich – und dieses Zugleich ist buchstäblich zu verstehen – werden diese heterogenen Stimmen geordnet. Was zunächst ein einziger Tumult zu sein scheint, erweist sich bei genauerem Hinsehen bzw. Hinhören als aufs Genaueste orchestriert. In seiner sprachlich-lautlichen Gestalt wird das Quodlibet seinem gesellschaftsstiftenden Erbe gerecht. Indem die einzelnen Verse nämlich durch Endreime zu Paaren und diese zu Gruppen verbunden werden, sorgen Nestroys Quodlibets schließlich für jene soziale Kohäsion, welche die Komödie erzielen will. Mithilfe des Bindemittels Reim, das Peter Rühmkorf

<sup>38)</sup> NESTROY, Die Papiere des Teufels (zit. Anm. 35), S. 71; JOHANN NESTROY, Gegen Thorheit giebt es kein Mittel. Ein lustiges Trauerspiel mit Gesang in 3 Abtheilungen [1838], in: HKA Stücke 15, hrsg. von LOUISE ADEY HUISE, Wien 1995, S. 5–95, hier: S. 62.

<sup>39)</sup> JOHANN NESTROY, Der Tritschratsch. Locale Posse mit Gesang in 3 Acten [1833], in: HKA Stücke 7/II, hrsg. von FRIEDRICH WALLA, Wien 1991, S. 5–42, hier: S. 41.

als „poetisches Gesellungsmittel“ bezeichnet hat,<sup>40)</sup> wird das Konfliktfeld der Komödie zu einem konsonanten Kollektiv geordnet. In der Posse ›Der Talisman‹ (1840) etwa werden die widerstreitenden Positionen von Titus, Flora und Salome mittels gereimter Versenden übereingestimmt, ohne dass jedoch die Differenzen verschwänden:

|  |  |
|--|--|
| <p>SALOME. Was ist das? – jetzt bey der?<br/>         Das g’hört auch zum Malör,<br/>         Daß ich grad dazu muß kommen,<br/>         Doch ich hab mir vorgenommen,<br/>         Mir es aus dem Sinn zu schlagen,<br/>         s’ soll nicht <i>seyn</i>,<br/>         Nein, s’ soll nicht <i>seyn</i>.</p> <p>FLORA Was will denn die da?<br/>         Titus! Grob derfens jetzt nicht seyn<br/>         wir sind nicht mehr allein.<br/>         Ha! mir wieder zu erringen<br/>         Was ich verlör – was ich verlör, und<br/>         Was mein Glück <i>allein, ja</i><br/>         Was mein Glück <i>allein, allein</i>.</p> <p>TITUS D’ Salome –<br/>         Soll die mich hier als Flegel sehen?<br/>         Wenigstens zum Schein<br/>         Will ich all’s verzeihn.<br/>         Schwerlich wer’n S’ mich erringen,<br/>         Denn wohlgermerckt – denn wohlgermerckt,<br/>         Ich hab’ nur gesagt zum <i>Schein</i>,<br/>         Nur g’sagt zum Schein, zum <i>Schein</i>.<sup>41)</sup></p> | <p>FLORA,<br/>         SALOME<br/> <i>und</i><br/>         TITUS<br/> <i>zugleich</i>.</p> |
|--|--|

Die Spannungen der *Ménage à trois* treten hier deutlich zutage: Während Salome enttäuscht meint, „s’ soll nicht seyn“, und Flora kampfeslustig zurück-zuholen plant, „[w]as mein Glück allein“, deckt Titus die Komödie seiner Worte auf: „Ich hab’ nur gesagt zum Schein“. Zugleich werden diese Positionen im Reim: sein – allein – Schein zu einer Konsonanz verbunden, in der man sich über die Grundbedingungen des Theatersspiels einig ist.

Diese Quodlibets, die Nestroy im Laufe seiner Karriere mit immer mehr Figuren, Stimmen und Aktionen anreichert und zu monumentalen multimediale Darbietungen expandiert, stehen offensichtlich in Zusammenhang mit dem Schlussformat der komischen Oper, dem großen Finalensemble der *opera buffa*.

<sup>40)</sup> PETER RÜHMKORF, *agar agar, zaurzaurim*. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven, Frankfurt/M. 1985, S. 15.

<sup>41)</sup> NESTROY, *Der Talisman* (zit. Anm. 27), S. 71f. (Hervorh. S. H.).

Lorenzo da Ponte spricht in seinen Memoiren von der herausragenden Bedeutung des Opernfinals, das in seinem maximalen Aufgebot von allem und jedem unter bewusster Missachtung regeldramatischer Dogmen den Nestroyschen Finalquodlibets sehr ähnlich ist. Das Finale, so schreibt er,

ist eine Art Komödie oder ein kleines Drama in sich selbst. [...] Hierin muß das Talent des Kapellmeisters und die Kunst, die Kraft der Sänger hauptsächlich hervortreten, es muß als Glanzpunkt der Oper den größten Effekt hervorbringen. [...] [M]an singt alles und jede Art des Gesanges muß darin entwickelt werden. Das Adagio, das Allegro, das Andante, das Amabile, das Armonioso, das Strepitoso, das Arcistrepitoso und das Fortissimo, womit beinahe immer das Finale schließt, und was man die Chiusa oder Stretta nennt. [...] In einem Finale müssen nach theatralischem Gebrauch alle Sänger auf der Bühne erscheinen, und wären es auch deren dreihundert; [...] und wenn der Inhalt des Dramas es nicht erlauben sollte, so ist es die Aufgabe des Dichters, sich einen Weg zu suchen, auf dem er es bewerkstelligen kann, wäre es selbst gegen alle gesunde Vernunft und gegen alle aristotelischen Vorschriften und Regeln der Welt;<sup>42)</sup>

Diesen programmatischen Bemerkungen entsprechend setzen die Finali der Mozart-Opern einen neuen Standard, und im Laufe des 19. Jahrhunderts sind Komponisten auf verschiedene Weise besonders mit musikalischen Finalstrukturen befasst.<sup>43)</sup> Doch der Librettist da Ponte macht auch deutlich, dass er es als „die Aufgabe des Dichters“ erachtet, das Stück um jeden Preis einen finalen Plural, der „alle“ und „alles“ gleichzeitig umfasst, erreichen zu lassen. In seinen Possen mit Gesang greift Nestroy auf diese Praxis aus dem Musiktheater zurück und erprobt in dem populären Genre des Unterhaltungstheaters Möglichkeiten, dramatische Schlüsse zu gestalten, die einen solchen effektvollen letzten Auftritt des gesamten Personals beinhalten. Allerdings stellt er die abschließende Einigung unter Vorbehalt, indem er die Lösung der Konflikte als eine partielle ausweist und im Schlussensemble – wie am Beispiel des *„Talisman“* ersichtlich – der Konsonanz auf klanglicher Ebene Differenzen auf semantischer einschreibt. Hier wird der Versuch unternommen, „die Unstimmigkeiten der

<sup>42)</sup> Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo Da Ponte. 3 Bde., hrsg. von GUSTAV GUGITZ, Bd. 1, Dresden 1924, S. 201f.; vgl. dazu auch JAGENDORF, *The Happy End of Comedy* (zit. Anm. 19), S. 33f.

<sup>43)</sup> MICHAEL TILMOUTH, Finale, in: Grove Music Online, Bd. 1, 2001, <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000009653>> [13.02.2022]. Tilmouth beobachtet einen „process of shifting the centre of gravity of the symphony towards the finale. [...] the development of the ‘finale-symphony’ was furthered by the increasing tendency to relate thematically all the movements of a symphony (e.g. Schumann’s Fourth), or to reintroduce material of earlier movements in the finale (e.g. Brahms’s Third), and thus lend it some of the qualities of a summing-up of the entire composition. [...] The operatic ensemble finale, developed during the 18th century, represents the most essential step from the late Baroque number opera to the continuous style of 19th-century post-Wagnerian music drama.“

Zeit<sup>44)</sup> nicht einzuebnen, sondern großformatig in Szene zu setzen, sodass „das komische Theater einspringt, wo das ernste ausfällt.“<sup>45)</sup>

Während der Tragödie zu diesem Zeitpunkt mangelnde Lebenskraft diagnostiziert wird,<sup>46)</sup> erlebt das stark gegenwartsbezogene Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts einen deutlichen Aufschwung. Denn gerade die minderen Genres Posse, Operette und Revue verfügen wie auch andere kleine Formen im Unterschied zu den großen exklusiven Gattungen über „Freiräume [...], die auf strenge Systematiken so wenig festgelegt [sind] wie auf abschließende Synthesen“, und können den „zerstreuten Öffentlichkeiten“<sup>47)</sup> der Moderne durch ihre Bereitschaft Rechnung tragen, heterogenes Material zu inkorporieren und in einen sinnhaften Zusammenhang zu stellen. Es kommen – wie unter anderem das Quodlibet zeigt – Verfahren der Montage *avant la lettre*<sup>48)</sup> zum Zug, mit denen eine einfache Lösung des dargestellten Konfliktes zugunsten finaler Komplexität aufgegeben wird.

Das Zeitregime, dem ein solches komplexes Ende unterliegt, unterscheidet sich grundlegend von dem, unter dem eine linear geknüpfte dramatische Handlung die abschließende *lysis* erzielt. Denn wenn Nestroy die Verhältnisse der Figuren zueinander in den expansiven Finalquodlibets weniger klärt als verkompliziert,<sup>49)</sup> so geschieht dies unter der temporalen Regieanweisung „Zugleich“. Das Nacheinander der Figurenrede wird in einen simultanen Gesang überführt und der Dialog, in dem die Positionen der Sprechenden bestimmt werden, mündet in eine Form maximaler Undeutlichkeit. In dem Maße, in dem im Plural der verschiedenen Stimmen einzelne Positionen nur schwer wahrgenommen werden können, wird auch kein definitiver Endpunkt erreicht. Die hier erkennbaren Finalstrukturen zeichnen sich vielmehr durch Vergleichzeitigung und Verschränkung einzelner im Handlungsverlauf aufgetretener

<sup>44)</sup> PETER RÜHMKORF, Die soziale Stellung des Reims. Karl Kraus oder die Grenzen der Wesensbeschwörung, in: Ders., Strömungslehre I. Poesie, Reinbek/H. 1978, S. 129–135, hier: S. 131.

<sup>45)</sup> VOLKER KLOTZ, Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette, München 1980, S. 15.

<sup>46)</sup> VOGEL, Die Furie und das Gesetz (zit. Anm. 22), S. 17ff.

<sup>47)</sup> ETHEL MATALA DE MAZZA, Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton, Frankfurt/M. 2018, S. 11 u. 29.

<sup>48)</sup> Zur Verortung des populären Theaters im Kontext einer Vorgeschichte der modernen Montage vgl. HANNO MÖBIUS, Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München 2000, S. 72ff.; Zu Nestroys Quodlibets im Speziellen HAAG, Der Bindezauber der Komödie (zit. Anm. 34), S. 102f.

<sup>49)</sup> Hier zeigt sich, inwiefern das Quodlibet der anderen Form musikalischer Einlage, dem Lied bzw. Couplet, geradezu antithetisch entgegengesetzt ist. Während das Auftrittslied eine Hauptfigur an Profil gewinnen lässt, erzeugt das Quodlibet mit seinem Figurenplural eine Situation der Undeutlichkeit. Vgl. HAAG, Der Bindezauber der Komödie (zit. Anm. 34), S. 105f.

Elemente aus und bieten eine Art ausladender Zusammenfassung des Ganzen, deren fortlaufender Anreicherung keine Grenzen gesetzt sind. So verbindet sich bemerkenswerterweise auch bei Hugo von Hofmannsthal die Schwierigkeit, seinen Dramen einen Abschluss zu geben,<sup>50)</sup> mit dem Versuch, „die Ganzheit dieses Ganzen auszudrücken“, wie es in der Rede über ›Shakespeares Könige und große Herren‹ (1905) programmatisch heißt.<sup>51)</sup> Denn wenn er im Unterschied zu Aristoteles, der das Ganze als eine sich in der Zeit erstreckende Totalität aus Anfang, Mitte und Ende versteht, dieses als ein „simultane[s] Ganze[s]“ denkt,<sup>52)</sup> so bleibt offen, was in der zeitlichen Sukzession des Dramas das Ende markiert.

### III.

Besonders Hofmannsthals wiederholte Bearbeitung der Komödie ›Florindos Werk‹ bzw. ›Cristinas Heimreise‹ (1910), die er schrittweise von vier Akten auf einen einzigen reduziert, belegt eine „extreme Unschlüssigkeit“<sup>53)</sup> bezüglich des Ausgangs. Bleiben im Prozess der Bearbeitung vom großen Hochzeitsfest der Erstfassung nur Spuren, nämlich der Heiratswunsch Cristinas, so endet das spätere Lustspiel ›Der Schwierige‹ (1921) bekanntlich seinerseits mit einer merkwürdigen Umarmung, die nicht die eines Brautpaares, sondern Stellvertretern überantwortet ist.<sup>54)</sup> An jener Stelle, an der das Gattungsschema den Ehe- und damit Komödienabschluss vorsieht, rückt Hofmannsthal offenbar zusehends von dieser Gleichsetzung ab und reflektiert Möglichkeiten einer finalen Darstellung des komplexen „Ganzen“. Gerade in einem Text wie dem Libretto zum ›Rosenkavalier‹ (1910), der doch der Vereinigung von Sophie und Oktavian eine große Bühne gibt, fällt auf, wie wenig entschieden dann ein Schlusspunkt

<sup>50)</sup> Dass dabei „innere, vor allem strukturelle Faktoren“ ausschlaggebend sind, zeigt Karl Pestalozzi. Vgl. auch zum Folgenden richtungsweisend KARL PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen am Beispiel von „Cristinas Heimreise“, in: Basler Hofmannsthal-Beiträge, hrsg. von KARL PESTALOZZI, MARTIN STERN, Würzburg 1991, S. 139–153, hier: S. 139.

<sup>51)</sup> HUGO VON HOFMANNSTHAL, Shakespeares Könige und große Herren, in: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranst. v. Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von RUDOLF HIRSCH, KONRAD HEUMANN u. HEINZ OTTO BURGER, Bd 33, Reden und Aufsätze 2, hrsg. von KONRAD HEUMANN, ELLEN RITTER, Frankfurt/M. 2009, S. 76–92, hier: S. 83. Im Folgenden zitiert als SW.

<sup>52)</sup> PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen (zit. Anm. 50), S. 144. Hier überhaupt zum „Ganzen“ als Leitwort sowie den damit verbundenen Begriffen und Metaphern.

<sup>53)</sup> Ebenda, S. 140; vgl. auch HANS-ALBRECHT KOCH, „Cristinas Heimreise“ (1910), in: Hofmannsthal-Handbuch, hrsg. von MATHIAS MAYER, JULIAN WERLITZ, Stuttgart 2016, S. 231–233.

<sup>54)</sup> Dazu zuletzt KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 358ff.

gesetzt wird. Vielmehr scheint hier eine Vervielfältigung temporaler Orientierungen, räumlicher Relationen und figuraler Einsätze stattzufinden, die auf formaler Ebene jene Frage nahelegt, die Hofmannsthal im ›Ungeschriebenen Nachwort‹ stellt und auf die er zugleich eine definitive Antwort verweigert: „Oktavian zieht Sophie zu sich herüber – aber zieht er sie wirklich zu sich und auf immer? Das bleibt vielleicht im Zweifel.“<sup>55)</sup>

Um 1900 hatte die von Peter Szondi beschriebene Krise des Dramas die Verbindlichkeit des Endes, die bei Nestroy den Ausbau komplexer Finalstrukturen ermöglicht hatte, zu einer grundsätzlichen Unklarheit bezüglich der stark konventionalisierten Form des Dramenschlusses verschärft.<sup>56)</sup> „Mit dem Wandel der Dramenform ändert sich auch“, so Peter Haida, „die Funktion des Schlusses. Da die Kategorien Kausalität und Zielgerichtetheit nun fehlen, kann er nicht mehr als das Ergebnis alles Vorausgegangenen erscheinen.“<sup>57)</sup> Der Schluss büßt seine stark strukturierende Funktion ein: „Er verliert seine exponierte Stellung als derjenige Punkt, auf den sich alles hinbewegt, an dem Lösungen gegeben und Vorgänge abgeschlossen werden.“<sup>58)</sup> So überrascht es nicht, dass von regelpoetischer Seite beharrlich in Erinnerung gerufen wurde, dass „der ganze Bau [des Dramas] auf das Ende gerichtet ist“<sup>59)</sup> und eine „breite szenische Ausführung“ jedenfalls zu vermeiden sei. Nach Gustav Freytag habe das Ende „kurz, einfach und schmucklos“ zu sein. Freytag expliziert auf diese Weise die zentrale Forderung nach stringenter dramatischer Finalisierung, kurz nachdem er eine ominöse Diagnose gestellt hat: „Den neueren Dichtern pflegt die Katastrophe Schwierigkeiten zu machen. Das ist kein gutes Zeichen.“<sup>60)</sup> Dass von diesen „Schwierigkeiten“ nicht nur die dramatische Darstellung der Katastrophe, sondern auch die ihres komischen Pendants, der Hochzeit, betroffen ist, und auch hier der Schluss, „[s]tatt eine Änderung zu bringen oder zu verheißen“, „oft nur das Weiterbestehen der dargestellten Zustände an[deutet] und [...] eine Lösung“<sup>61)</sup> verweigert, zeigt Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss’ „Komödie für Musik“, ›Der Rosenkavalier‹.<sup>62)</sup>

<sup>55)</sup> HUGO VON HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort zum ‚Rosenkavalier‘, in: SW 23 Operndichtungen 1, hrsg. von DIRK O. HOFFMANN, WILLI SCHUH, Frankfurt/M. 1986, S. 547f., hier: S. 547.

<sup>56)</sup> PETER SZONDI, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt/M. 1963; dazu auch KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 323–325; HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 24.

<sup>57)</sup> HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 24.

<sup>58)</sup> Ebenda.

<sup>59)</sup> GUSTAV FREYTAG, Die Technik des Dramas [1863], Berlin 2003, S. 113.

<sup>60)</sup> Ebenda, S. 114.

<sup>61)</sup> HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 24.

<sup>62)</sup> Stephan Kraft stellt fest, dass der „Zusammenhang der speziellen Form der Komödie mit dieser allgemeineren Bewegung“, die Szondi beschreibt, noch kaum grundsätzlich thema-

Bereits im Briefwechsel zwischen Librettist und Komponist nimmt die problematische Länge des Endes breiten Raum ein. Verspricht Hofmannsthal im Juni 1910, dass „der lyrische Schlussteil [...] kurz“ sei, so rechtfertigt er zugleich seinen Umfang: „Noch kürzer dürfte es [das Ende, S. H.] nicht sein, um der Figur der Marschallin nicht ihre Bedeutung zu nehmen.“<sup>63</sup>) Doch wenige Tage später muss er feststellen, dass der unmittelbar vorangehende Teil – „vom Auftreten der Marschallin bis zum Abgang des Ochs“ – „noch immer zu lang“ sei.<sup>64</sup>) Und im August berichtet Hofmannsthal nach einer Lesung des Stückes von einem „merkliche[n] Abflauen der Stimmung [...] im III. Akt“; man habe nunmehr nach dem Abgang des Barons eine „fühlbare ermüdende Länge empfunden. Man hört hier schon den Vorhang rascheln, alles drängt zum Schluß“,<sup>65</sup>) aber das bereits antizipierte Ende lässt auf sich warten. Bemerkenswerterweise hatte Hofmannsthal schon im Juni 1910, als er Strauss „die typierte Reinschrift von Akt III“ zusendet hatte, gestanden, dass ihm „die Arbeit an dieser Sache so sympathisch [war], daß es mich fast traurig machte, Vorhang darunter schreiben zu müssen.“<sup>66</sup>)

Produktionsästhetisch offenbart er damit eine Abneigung gegen das Schluss-Machen, die sich auch auf struktureller Ebene in der diskutierten Breite des letzten Aktes manifestiert. Ihre Entsprechung hat diese Problematik des Aufhörens in jener des Anfangens, die insbesondere in der prologischen Verfassung der frühen Dramatik Hofmannsthals zu beobachten ist. Wird in den Prologen zu ›Der Tod des Tizian‹ (1892) oder ›Die Frau im Fenster‹ (1898) dramatische Zeit in Vorbereitung, Aufschub und der „unbestimmten Erwartung diffuser Dinge“ konsumiert,<sup>67</sup>) so gewinnen die Enden – auch jenseits der fragmentarischen Form<sup>68</sup>) – ebenso wenig definitive Qualität, wie das Libretto des ›Rosenkavaliers‹ unter Beweis stellt, in dem Zeit durchwegs und auf mehreren Ebenen thematisch ist.

---

tisiert wurde. Es gebe „neben einem einfachen Beharren auf dem Alten auf der einen und der radikalen Zerstörung der traditionellen Formen auf der anderen Seite durchaus noch einen dritten und flexibleren Weg des Umgangs mit den Herausforderungen der Moderne [...] – eben denjenigen der Komödie.“ Stellt „die Behandlung des Finales“ den „Prüfstein eines solchen alternativen Umgangs“ dar, so verstehen auch die folgenden Überlegungen die Arbeit an Finalstrukturen als einen zentralen Beitrag der Komödie zur historischen Diskussion um ein zeitgemäßes Drama. Vgl. KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 325.

<sup>63</sup>) Hofmannsthal am 6. Juni 1910 an Strauss, in: SW 23 Operndichtungen 1, hrsg. von DIRK O. HOFFMANN, WILLI SCHUH, Frankfurt/M. 1986, S. 638.

<sup>64</sup>) Hofmannsthal am 10. Juni 1910 an Strauss, ebenda, S. 639.

<sup>65</sup>) Hofmannsthal am 30. August 1910 an Strauss, ebenda, S. 647f. (Hervorh. im Orig.).

<sup>66</sup>) Hofmannsthal am 6. Juni 1910 an Strauss, ebenda, S. 638 (Hervorh. im Orig.).

<sup>67</sup>) JULIANE VOGEL, Schattenland des ungelebten Lebens. Zur Kunst des Prologs bei Hugo von Hofmannsthal, in: Hofmannsthal-Jahrbuch, 1, 1993, S. 165–181, hier: S. 171.

<sup>68</sup>) Vgl. PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen (zit. Anm. 50), S. 139.

Mit der Handlungszeit, dem „ersten Jahrzehnt der Regierung Maria Theresias“,<sup>69)</sup> wird ein Zeitregime etabliert, das aufs engste an jene Figur geknüpft ist, die Hofmannsthal als die Hauptfigur der Komödie bezeichnet.<sup>70)</sup> Die Feldmarschallin gleichen Namens verkörpert sowohl die vage Antizipation des Kommenden als auch die Wehmut des notwendigen Schluss-Machens. Bereits die Eröffnungsszene des ersten Aktes steht unter diesem doppelten Zeichen. Sie zeigt Maria Theresia und Oktavian im Liebesgeplauder nach der gemeinsamen Nacht, bevor der neue Tag mit dem Klingeln, das von einem „kleine[n] Neger in Gelb“ (10) servierte Frühstück ankündigend, seine Rechte geltend macht, die Marschallin hinter den neuerlich zugezogenen Vorhängen des Bettes verschwindet und kurz darauf in einem „leichten mit Pelz verbrämten Mantel“ erneut „zwischen den Bettvorhängen hervor[tritt]“ (11). In diesem Anfang, den Oktavian mit den Worten: „Ich will nicht den Tag!“ (10) trotzig abwehrt, ist schon etwas zu Ende gegangen, auf das aber mit dem zweiten, formelleren Auftritt der Marschallin ein neuerlicher Anfang folgt. Sie empfängt den Baron Ochs, der ihr in bester komischer Tradition geradezu die Tür einrennt, sowie ihren Hofstaat in einer großen Lever-Szene, um gleich darauf das Ende ihrer Liebesbeziehung zu Oktavian zu antizipieren, das der Komödienschluss dann – wie sich zeigen wird – nahelegt.

Mir ist zu Mut, | daß ich die Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren muß, | bis in mein Herz hinein: | wie man nichts halten soll, | wie man nichts packen kann, | wie alles zerläuft zwischen den Fingern, | alles sich auflöst, wonach wir greifen, | alles zergeht, wie Dunst und Traum. [...] Quin-quin, heut oder morgen geht Er hin | und gibt mich auf um einer andern willen, | [...] die schöner oder jünger ist als ich. | [...] Heut' oder morgen oder den übernächsten Tag. | Leicht will ich's machen dir und mir (38f.)

sagt Maria Theresia, indem sie die Trennung, wenn auch mit unbestimmtem Zeitpunkt, vorwegnimmt, und ihn, der sich sträubt, schließlich wegschickt; und doch will sie dieses endgültige Verlassen-Werden zugleich aufschieben und hinauszögern, indem sie den allzu schnellen morgendlichen Abschied rückgängig zu machen versucht. Den Lakaien befiehlt sie: „Lauf't dem Herrn Grafen nach | und bittet's ihn noch auf ein Wort herauf. *Eine Pause* Ich hab' ihn fortgeh'n lassen und ihn nicht einmal geküßt!“ (41) Sie schickt ihm nach, doch bleibt dieser nachträgliche Impuls erfolglos; er erweist sie vielmehr als eine Figur, die ihre Handlungen nicht durchgängig an einem deutlichen Ziel auszurichten und einer entsprechenden linearen zeitlichen Folge unterzuord-

<sup>69)</sup> HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Der Rosenkavalier*. Komödie für Musik, in: SW 23 Operndichtungen I, hrsg. von DIRK O. HOFFMANN, WILLI SCHUH, Frankfurt/M. 1986, S. 5–101, hier: S. 8. Im Folgenden mit Seitenangabe im Text zitiert.

<sup>70)</sup> Hofmannsthal am 6. Juni 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 638.

nen vermag. Ihre eigene Existenz kann sie kaum als ein logisches Nacheinander voneinander differenzierter biografischer Etappen begreifen, sondern fühlt stets das verflochtene Ganze dieser Existenz, in dem sie mit sich selbst identisch ist. Sie blickt in einen Handspiegel und fragt sich:

Wie kann das wirklich sein, | daß ich die kleine Resi war | und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd! | [...] Wie kann denn das geschehen? | Wie macht denn das der liebe Gott? | Wo ich doch immer die gleiche bin. (36)

Die Identität dieser Maria Theresia besteht nicht nur in einer empfundenen, gleichzeitigen Verkörperung ganz verschiedener Lebensalter, sondern erweist sich auch in einem Zugleich entgegengesetzter Handlungsimpulse. Wie in diesem ersten Akt ist der Auftritt der Marschallin im dritten Akt von einem doppelten Impuls, Beschleunigung und Verzögerung, einem Vorwärtsdrängen und einer Rückwendung bestimmt. Hatte sie das Ende der Beziehung mit Oktavian wohl erwartet, so fühlt sie sich dennoch überrascht, dass es „so schnell“ kam: „Hab’ mirs freilich nicht gedacht, | daß es so bald mir aufgelegt sollt’ werden“, sagt sie, bevor sie sich Sophie zuwendet und „*sie prüfend aber gütig an[sieht].*“ (98) Zugleich hatte sie selbst durch ihren Auftritt im Gasthaus, dem Schauplatz des letzten Aktes, gleich einer *dea ex machina*<sup>71)</sup> dem Spiel mit Ochs ein Ende gemacht und die Vereinigung des jungen Paares Sophie und Oktavian herbeigeführt.

Im Extrazimmers des Gasthauses wird nun die Schwierigkeit des Enden-Müssens auf verschiedene Weise metatheatralisch reflektiert. Es herrscht ein „Tumult“ (81), der an das Nestroysche finale Durcheinander an diesem exemplarischen Komödienort erinnert: Ochs’ Tête-à-tête mit dem vermeintlichen Mariandl mündet in ein Gemenge von merkwürdigen „*Erscheinung[en]*“ (76), die den Baron um Verstand und Perücke bringen: das „doppelte“ Gesicht Oktavians (79), immer wieder ein „*fremde[r] Kopf, welcher aus der Wand hervorstarrt*“ (77), eine angebliche verlassene Ehefrau samt den „Papa“ bedrängender Kinderschar (79), Polizei, dann auch noch die Braut Sophie und Faninal, der Schwiegervater in spe. Zuletzt erscheint inmitten dieses Spektakels die Feldmarschallin und erklärt Ochs, indem sie ihm eine „bonne mine à mauvais jeu“ (92) empfiehlt, es wäre „eine wienerische Maskerad’ und weiter nichts“ (93) gewesen. Denn dass er in „diesem ganzen qui pro quo“ (93) einer Intrige aufgesessen sei, dämmert ihm nur langsam. Als die Marschallin ihm durch einen zügigen Abgang die Würde bewahren will – „Lass’ Er nur gut sein und

<sup>71)</sup> Vgl. dazu auch Kesslers Brief vom 22. August 1909 an Hofmannsthal: „Sie [die Marschallin, S. H.] wird da von selbst zum ‚maître de l’heure‘, um nicht zu sagen zur maîtresse und es ist schön, wenn dann dieser Moment durch seinen Umfang und seinen Glanz die hellste valeur im Stücke wird. –“ Ebenda, S. 626.

verschwind' Er auf eins zwei!“ (92) –, begreift er noch immer nicht, dass sein Part vorbei ist und er abzutreten hat, sodass sie „*ungeduldig*“ wiederholt: „Er darf, Er darf in aller Still' sich retirieren!“ (94)

Diese wiederholten Aufforderungen zum Rückzug vom Schauplatz nehmen beträchtlichen Raum ein und werfen auch auf einer Metaebene die Frage auf, wann das Ende des Spiels erreicht und wie dieses Ende markiert ist, an welchem Punkt es Zeit ist für die Figuren abzugehen, welche Widerstände gegen das Schluss-Machen aufgeboten werden und auf welche Weise es dennoch zu einem Ende kommen kann.<sup>72)</sup> So wenig der komischen Begriffsstutzigkeit des Barons klar wird, dass das Spiel vorbei ist, so sehr haben freilich auch andere in der Folge Mühe, die Bühne endgültig zu verlassen. Es wird ebenso ihr selbst gelten, wenn Maria Theresia ungehalten fortsetzt: „Versteht Er nicht, wenn eine Sach' ein End' hat? | Die ganze Brautschaft und Affär' und alles sonst, | was drum und dran hängt, ist mit dieser Stund' vorbei“ (94). Die Hinfälligkeit der „Sach“ bleibt nicht auf das Spiel im Spiel beschränkt, sondern weitet sich im Drum-und-Dran auf die Komödie selbst aus, die die Geschichte Maria Theresias und Oktavians war und deren Ende sie immer gefürchtet hat. Desgleichen erschrickt auch Sophie angesichts dieses universalen „Vorbei“, bevor auch noch die Italiener sich demaskieren und der Wirt die Rechnung präsentiert. Der Bagatellisierung des Geschehenen, die Maria Theresia gegenüber dem Kommissar unternimmt, fehlt denn auch jener Ton der Erleichterung, der gemeinhin die Auflösung der komischen Intrige bestimmt und ihren Spielcharakter ausstellt; stattdessen macht sich nach dem Abgang der Menge eine existenzielle Schwere zwischen den drei verbleibenden Figuren breit. Die Erinnerung an den Shakespeareschen Theater-Topos – „All the world's a stage, | And all the men and women merely players“<sup>73)</sup> – führt nicht zu einem distanzierenden Schlusswort, sondern wird von einer breit ausgeführten „lyrische[n] Schlußszene“<sup>74)</sup> gefolgt. Gelöst ist hier noch nichts, im Gegenteil, es geht weiter.

Diese „Schlußszene“<sup>75)</sup> ist denn auch von einer entsprechenden Unsicherheit geprägt, die sich durch wiederholte Ausdrücke des Nicht-Wissens und die Un-

<sup>72)</sup> Zur theatralen Grundoperation des Abgangs vgl.: Ein starker Abgang: Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater, hrsg. von FRANZISKA BERGMANN, LILY TONGER-ERK, Würzburg 2016.

<sup>73)</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Wie es euch gefällt*. Zweisprachige Ausgabe, übers. von FRANK GÜNTHER, München 2007, S. 84, 2. Akt, 7. Szene.

<sup>74)</sup> Hofmannsthal am 23. Mai 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 636; Hofmannsthal zeichnet diese Zäsur zwischen dem Ende der Intrigenhandlung und den folgenden Szenen explizit als einen Gattungswechsel aus, wenn er „die burleske Hauptszene“ von dem „lyrisch-sentimentale[n] Schluß“ absetzt. Hofmannsthal am 10. Juni 1910 an Strauss, ebenda, S. 639.

<sup>75)</sup> Dazu bisher am ausführlichsten BERNHARD JAHN, *Zwischen Ochs und Übermensch. Übergang und Gabe als Dimension der Zeit im „Rosenkavalier“* von Hofmannsthal und Strauss, in: DVjs, 73, 3 (1999), S. 419–457, hier: S. 447ff.

schlüssigkeit der Figuren darüber manifestiert, „*ob sie gehen oder bleiben*“ (98) sollen.<sup>76</sup>) Sophie etwa wünscht, „*in Verlegenheit*“ vor der Marschallin stehend: „Ich wollt', ich wär' in meinem Kloster blieb'n. | Und wüßt' halt gar nichts von der ganzen Welt“ (98), und die Marschallin antwortet auf Oktavians Worte: „Marie Theres, wie gut Sie ist! | Marie Theres, ich weiß gar nicht –“ mit „*einem undefinierbaren Ausdruck* Ich weiß auch nix. | Gar nix“ (99). Betrifft die existenzielle Unsicherheit der Figuren schon die ganz basale theatrale Entscheidung, entweder onstage oder offstage zu sein, so vermittelt sich deren ungeklärtes Verhältnis zueinander auch in einer ambivalenten räumlichen Konfiguration. Denn Oktavian kommt, wie es heißt, „verlegen da in der Mitten“ (98) zwischen den beiden Frauen zu stehen;<sup>77</sup>) die „Aufrollung der *definitiven* Situation zwischen den 3 Liebenden“,<sup>78</sup>) von der Hofmannsthal in einem Brief an Harry Kessler spricht, stellt also eine *contradictio in adjecto* dar, lässt die Dreieckssituation doch mehrere Beziehungen zu, sodass, was bestimmt ist – im zweifachen Sinn von deutlich und vorbestimmt –, bis zuletzt in der Schweben, ja über das faktische Ende der Komödie hinaus offen bleibt. Aufgerollt oder entwickelt wird die Situation gerade nicht. Allerdings fügt Hofmannsthal in Parenthese bezeichnenderweise hinzu, „es muß ein Zugleich, kein Nacheinander sein“,<sup>79</sup>) und macht damit explizit, dass der definitive Komödienfluchtpunkt der Ehe zugunsten eines Finales aufzugeben ist, in dem durch Vergleichzeitigung das immer wieder betonte „Ganze“<sup>80</sup>) in seiner vollen Komplexität präsent gehalten wird.

Zwar schließt sich in den Worten „Dich hab ich lieb“ ein Paar zusammen und wird dabei „In Gottes Namen“ von der Marschallin gewissermaßen gesegnet (99f.), doch ist das Ganze, das sich im folgenden Duett bildet, ein radikal exklusives und durch maximalen Realitätsentzug gekennzeichnet. „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein“ heißt es, als „*Oktavian und Sophie, allein im halbdunklen Zimmer*“ zurückbleiben. „*Sie sinkt an ihn hin*“, ihr ist „bang wie an der himmlischen Schwel“ (100f.). Den liminalen Moment des Endes erreichen die beiden in einem labilen Traumzustand; das konventionelle Hochzeitsfest hat einer geradezu mystischen Grenzerfahrung Platz gemacht.<sup>81</sup>)

<sup>76</sup>) Hier bezieht sich diese Regieanweisung auf Sophie; später scheint Oktavian abgehen zu wollen: Die Marschallin „[w]inkt ihm zurückzubleiben“, bevor sie selbst „in der Tür stehen [bleibt]“ (99).

<sup>77</sup>) Eine knappe Darstellung dieser bestimmenden Konfiguration findet sich auch in ›Ungeschriebenes Nachwort zum ›Rosenkavalier‹. HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort (zit. Anm. 55), S. 547.

<sup>78</sup>) Hofmannsthal am 8. März 1910 an Kessler (zit. Anm. 63), S. 633 (Hervorh. S. H.).

<sup>79</sup>) Ebenda (Hervorh. i. Orig.).

<sup>80</sup>) Vgl. ›Ungeschriebenes Nachwort zum ›Rosenkavalier‹ und ›Der Rosenkavalier. Zum Geleit‹, HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort (zit. Anm. 55), S. 547–550.

<sup>81</sup>) Bezeichnenderweise birgt die vermeintlich zeitlose, „quasi-volkstümliche Schlichtheit des Schlußduetts“, die Volker Klotz auf „melodische und harmonische Orientierungsmuster

„Zugleich“ ist die Marschallin auf verschiedene Weise fast durchgehend in dieser vermeintlichen Zweisamkeit anwesend und trägt die von ihr verkörperte komplexe Zeitlichkeit, das Bewusstsein eines nicht auf lineare Abläufe zu reduzierenden Zusammenhangs zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in das scheinbar zeitentrückte, abschließende „beieinander für alle Zeit und Ewigkeit“ (100) Sophies und Oktavians und damit das Ende des ›Rosenkavalier‹ ein. Denn in der stimmlichen Vereinigung des Paares ist die Marschallin, wie Bernhard Jahn detailliert aufgezeigt hat, zwar nicht physisch, aber umso mehr musikalisch als Dritte präsent: Erweist sie sich in ihrer musikalischen Charakterisierung als Figur der Übergänge, so rückt die Wiederkehr ihres Leitmotivs in dem statisch angelegten Duett dieses „nachdrücklich in den Geltungsbereich der fließenden, übergehenden Zeit“.<sup>82)</sup> Mithin regiert Maria Theresia noch nach dem kontemplativen Schlussensemble, dem Terzett, durch anhaltende musikalische Intervention.

Darüber hinaus steht noch der allerletzte Teil, der sich an die *unio mystica* des jungen Paares nach dessen Abgang anschließt, in ihrem Zeichen: Ein Abgesandter der Marschallin führt ihre Agenda weiter. Im nonverbalen Medium der Pantomime wird mit der stummen Rückkehr des „kleinen Negers“ die Auflösung definitiver Zustände vorangetrieben, indem sie den ›Rosenkavalier‹ auf ein Feld hin öffnet, in dem keine eindeutigen Schlüsse gezogen werden können.<sup>83)</sup> Dieser letzte Auftritt bietet nicht etwa ein abschließendes letztes Wort, einen Epilog.<sup>84)</sup> Die dienende Figur, der ein solcher zumeist überantwortet ist, versagt vielmehr jede wortreiche Perspektivierung des vorgestellten Bühnengeschehens. Umso eindrücklicher verweist das glänzende Erscheinungsbild

---

des Kirchenlieds“ zurückführt, auf der Textebene eine Ungereimtheit: Während Oktavian „all’s sonst wie ein Traum“ erscheint, ist für Sophie nicht die Außenwelt ihrer Zweisamkeit „nicht wirklich“, sondern umgekehrt, „daß wir zwei beieinander sein“ (101). VOLKER KLOTZ, Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. Zum „Rosenkavalier“ mit Stichworten zur „Ariadne“, in: Hofmannsthal und das Theater. Die Vorträge des Hofmannsthal-Symposiums Wien 1979, hrsg. von WOLFRAM MAUSER, Wien 1981, S. 69; mit diesem Schluss, der den Ehebund von jedem gesellschaftlichen Kontext isoliert (wie dieser auch im Lustspiel ›Der Schwierige‹ kaum als zukunftsfähige Form des Sozialen fassbar wird), ist mit dem bekannten Diktum Hofmannsthals über die Komödie als „[d]as erreichte Soziale“ nur schwer vereinbar. HUGO VON HOFMANNSTHAL, Ad me ipsum, in: SW 37 Aphoristisches, Autobiographisches, frühe Romanpläne, hrsg. von ELLEN RITTER, Frankfurt/M. 2015, S. 117–158, hier: S. 134 (Hervorh. im Orig.); vgl. auch KRAFT, Zum Ende der Komödie (zit. Anm. 2), S. 373.

<sup>82)</sup> JAHN, Zwischen Ochs und Übermensch (zit. Anm. 75), S. 450.

<sup>83)</sup> Zu Hofmannsthals Auffassung der Pantomime im Kontext von Sprachkritik und Suche nach alternativen Darstellungsmedien vgl. HEINZ HIEBLER, Ballette, Pantomimen, Filmszenarien. Zur Einführung, in: Hofmannsthal-Handbuch, hrsg. von MATHIAS MAYER, JULIAN WERLITZ, Stuttgart 2016, S. 261f.

<sup>84)</sup> Zum Epilog vgl. MATHIAS MAYER, Nachträgliche Wahrheit. Der Epilog auf der Bühne des Lebens, Freiburg/Br. u. a. 2007, S. 15ff.

dieses Dieners, der bereits zu Beginn des Stücks als „kleiner Neger in Gelb, behängt mit silbernen Schellen“ (10) vorgestellt wird, auf ebendiesen ersten Akt zurück.<sup>85)</sup> Beruht Hofmannsthal zufolge die „musikalisch geistige[] Einheit des Ganzen“ darauf, dass die Marschallin am Ende nicht „zu kurz“ kommt, so sichert nicht zuletzt ihr Diener durch einen „starke[n] Bezug des Schlusses von Akt 3 auf den Schluß des ersten Aktes die Gemütseinheit sozusagen der ganzen Aventure“.<sup>86)</sup>

„Mohammed“ (42) erinnert an den Anfang: Er hatte der Liebesnacht Maria Theresias und Oktavians ein allzu frühes Ende bereitet, als er das Frühstück brachte, und war am Aktende dann Oktavian mit der silbernen Rose nachgeschickt worden. Der „kleine Neger“ verkörpert als einer, der an den Türen beschäftigt ist, die doppelte räumliche wie temporale Orientierung nach vorne und zurück, die auch an seiner Herrin zu beobachten war. „[E]in Präsentierbrett mit der Schokolade tragend, trippelt [er] über die Schwelle“ (10) ins Schlafzimmer der Marschallin, um sich danach in ebenso zeremonieller Form wieder zurückzuziehen: „Dann tanzt er zierlich nach rückwärts, immer das Gesicht dem Bette zugewandt. An der Tür verneigt er sich nochmals und verschwindet“ (11). Tänzeldnen Schritts umspielt er auch in der finalen Pantomime die Schwelle, die endgültigen Abgängen abhold ist und an der sich die Türe nochmals öffnet. Mohammed kehrt da, wo Oktavian und Sophie vereint abgegangen ist, auf die Bühne zurück, um etwas zu holen, das hier versehentlich verloren wurde.

*Sie sinkt an ihn hin, er küßt sie schnell. Ihr fällt, ohne daß sie es merkt, ihr Taschentuch aus der Hand. Dann laufen sie Hand in Hand hinaus. Die Bühne bleibt leer, dann geht nochmals die Mitteltür auf. Herein kommt der kleine Neger mit einer Kerze in der Hand. Sucht das Taschentuch, findet es, hebt es auf, trippelt hinaus. (101)*

Was der Diener hier in zweifachem Sinn nachträgt, ist die Erinnerung an Maria Theresia ebenso wie Sophies Taschentuch. Seine Rückkehr auf die leere Bühne

<sup>85)</sup> Dieser Figur, die „symbolisch für den globalen Herrschaftsanspruch des Habsburger Reiches“ steht, „die damit zusammenhängende exotistische Mode des Adels [...], afrikanische Dienstboten bzw. Sklaven zu halten“, ausstellt und „aus heutiger Perspektive“ eine „besondere Herausforderung für die Inszenierungspraxis“ bedeute, wurde in der Forschung bisher kaum Beachtung geschenkt. SIGRID NIEBERLE: „Der Rosenkavalier“ (1910), in: Hofmannsthal-Handbuch, hrsg. von MATHIAS MAYER, JULIAN WERLITZ, Stuttgart 2016, S. 246–250, hier: S. 248; Parallelen zu Robert Musils Soliman aus dem ›Mann ohne Eigenschaften‹ sind allerdings unübersehbar, nicht zuletzt in der Positionierung der beiden Figuren an räumlichen Schwellen, Tür und Schlüsselloch. Zu Soliman vgl. AXEL DUNKER: Soliman und Rachel/“Rachelle“. Die Konstruktion von Fremdheit und Identität in Robert Musils ›Der Mann ohne Eigenschaften‹, in: Musil-Forum (2009/2010, 2011), S. 52–63.

<sup>86)</sup> Hofmannsthal am 12. Juli 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 642. Eine ganz ähnliche Funktion hat der Diener Pedro in ›Cristinas Heimreise‹. Vgl. PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen (zit. Anm. 50), S. 148f.

wendet sich gegen alles, was an Finalisierungsenergie noch vorhanden war, und lenkt in diesem Zuge den Blick zurück auf unterwegs Vergessenes, das dem einfachen, „sentimentalen“ Happy End<sup>87)</sup> im allerletzten Moment noch neue Komplexität verleiht. Und wenn es gerade ein Taschentuch ist, das Maria Theresias Diener nun in den Fokus dieses dramatischen Nachtrags rückt, so ist es ein Gegenstand mit außergewöhnlicher theatraler Tradition und Symbolkraft.<sup>88)</sup> Nicht nur verweist es auf Tränen, die es nach Fallen des Vorhangs womöglich noch zu trocknen haben wird, es zitiert auch Shakespeares ›Othello‹, wo ein verlorenes Taschentuch bekanntlich im Zentrum der Intrige gegen den jähzornigen schwarzen Heerführer steht und dessen Eifersuchtsmord an Desdemona veranlasst. Bei einem Wortwechsel des Ehepaars war das Taschentuch unbemerkt zu Boden gefallen und dann in Hände gelangt, deren Loyalität keine eindeutige war.<sup>89)</sup>

Die kurze Szene regt Mutmassungen darüber an, was nach Abgang der Figuren der Sichtbarkeit entzogen bleibt, und öffnet den ›Rosenkavalier‹ auf eine Zukunft, die ungewiss ist. Hofmannsthals suggestive Frage, ob Oktavian Sophie „wirklich zu sich [zieht] und auf immer“<sup>90)</sup> erhält angesichts dieses Endes neue Evidenz. Wie das Verhältnis der beiden weitergeht, bleibt in der Schwebe. Sophie hatte als Braut des Ochs die Marschallin an sie selbst erinnert, „ein Mädel [...], | die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen Ehestand kommandiert word'n“ (36). Ob sie an der Seite Oktavians dem „Lauf der Welt“ (36) entgegen und eine Ehe führen können wird, die nicht von der Abwesenheit des Gatten und entsprechenden Jagdabenteuern „im crowatischen Wald“ (12) bestimmt ist, wird nicht entschieden.<sup>91)</sup> Die Wiederkehr derselben bekannten Geschichte, eine Rückkehr zu ihrem Anfang – der bereits wiederholt rekapituliert wurde – ist aus dieser Perspektive jedoch keineswegs ausgeschlossen.<sup>92)</sup>

<sup>87)</sup> Hofmannsthal am 10. Juni 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 639.

<sup>88)</sup> Vgl. etwa den Überblick in KATHARINA PETERS-HOLGER, Das Taschentuch. Eine theatergeschichtliche Studie, Emsdetten 1961.

<sup>89)</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, Othello. Zweisprachige Ausgabe, übers. v. FRANK GÜNTHER, München 1999, S. 139, 3. Akt, 3. Szene.

<sup>90)</sup> HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort (zit. Anm. 55), S. 547.

<sup>91)</sup> Dass der abwesende Feldmarschall an dieser Stelle noch einmal in einem Marsch musikalisch erinnert wird, zeigt JAHN, Zwischen Ochs und Übermensch (zit. Anm. 75), S. 451.

<sup>92)</sup> Haida identifiziert in der Komödie um 1900 den Typ „Karussellschluß“, bei dem sich „das Ende wieder an den Anfang an[schließt]“ und jede „Handlung nur als Wiederholung des bereits Geschehenen“ zu verstehen ist. HAIDA, Komödie um 1900 (zit. Anm. 14), S. 153. Trautwein sieht im „offene[n] Kreisfinale zwischen 1890 und 1910“ darüber hinaus den auch im ›Rosenkavalier‹ erkennbaren „Wunsch nach einer Unbedingtheit der menschlichen Beziehung, genauer, der erotischen Geschlechterbeziehung“ artikuliert, wobei die „Kreisbewegung [...] die Vergeblichkeit dieser Bemühungen anschaulich“ mache. TRAUTWEIN, Offenes Finale (zit. Anm. 24), S. 160f. – Der Zusammenfall des Endes mit dem wiederholten Anfang wird dann im *Théâtre de l'Absurde* radikalisiert.

Auf inhaltlicher Ebene bleibt das Ende mithin ebenso offen wie es sich auch strukturell durch den Nachtrag des Mohammed, dem bereits die ihrerseits relativ eigenständigen, wie Hofmannsthal formuliert, „Nummern“<sup>93)</sup> des Terzetts und des Duetts vorangehen, als prinzipiell erweiterbar erweist. Die „Nummer“ impliziert kein Ende – vielmehr zerschlagen die historischen Avantgarden, denen letztlich auch Hofmannsthals scheinbar so vergangenheitsfixierte Komödie zugerechnet werden muss, unter anderem mit diesem aus Oper, aber auch Zirkus, Variété und Revue übernommenen Prinzip der Reihung den großen dramatischen Zusammenhang, der im Finale beglaubigt werden sollte.<sup>94)</sup>

#### IV.

Spätestens seit dem Ende des Spiels im Spiel, der „Farce“ (92) mit Ochs und dem verkleideten Mariandl, hatte sich das Ende des ›Rosenkavaliers‹ angekündigt, war aber durch die lyrischen Gesangsnummern der drei Liebenden und die Pantomime des livrierten Pagen noch hinausgeschoben worden. Dieser Aufschub – so ist abschließend festzuhalten – geschah offensichtlich zugunsten von expliziten Anleihen an theatralen Genres, die das szenisch-musikalische Geschehen über das gesprochene Wort stellen. Hofmannsthal beschließt die „burleske Hauptszene“ nicht etwa in der Eindeutigkeit einer Vermählung des Paares; wenn die Marschallin zu Sophie sagt: „Red’ Sie nur nicht zu viel, Sie ist ja hübsch genug“ (99), ist diese Vermählung lediglich indirekt in Aussicht gestellt, dafür aber das Reden am Ende als überflüssig, ja unerwünscht deklariert.

Dementsprechend geht das Stück auch mit der kleinen tänzerischen Pantomime zu Ende, die Körper und Bewegung des Pagen ins Zentrum rückt.<sup>95)</sup> Sie ist im Text des Dramas fast verschwindend kurz, in ihrer Inszenierung muss sie jedoch einen bleibenden letzten visuell-akustischen Eindruck hinterlassen.

<sup>93)</sup> Hofmannsthal am 6. Juni 1910 an Strauss (zit. Anm. 63), S. 638.

<sup>94)</sup> Vgl. HANS-THIES LEHMANN, Postdramatisches Theater, Frankfurt/M. 1999, S. 101ff. Zu Hofmannsthals Rückgriff auf die Nummernoper vgl. JULIANE VOGEL, Zu Hofmannsthals Operndichtungen. Nachwort, in: Operndichtungen, Salzburg, Wien 1994, S. 469–496, hier: S. 476ff.

<sup>95)</sup> Dass ein Arrangement von Körpern, Gesten und Positionen Hofmannsthal als ideales Schlussformat erscheint, zeigt bereits die detailliert angegebene Konfiguration am Ende des 3. Aktes, die im ›Ungeschriebenen Nachwort‹ als grundsätzliche reflektiert und in „Gruppen“ geordnet wird. HOFMANNSTHAL, Ungeschriebenes Nachwort (zit. Anm. 55), S. 547; auch in „Shakespeares Könige und große Herren“ spricht Hofmannsthal bezüglich einer Inszenierung von ›Was ihr wollt‹ von dem „wundervolle[n] Symbol [...], die menschlichen Körper, in deren Geberden er fünf Akte lang das Erlebnis jedes einzelnen ausgedrückt hatte, im letzten Augenblick durch einen Rhythmus zusammenzubinden und in ihnen die Ganzheit dieses Ganzen auszudrücken.“ HOFMANNSTHAL, Shakespeares Könige und große Herren (zit. Anm. 51), S. 83; vgl. auch PESTALOZZI, Hofmannsthals Schwierigkeiten mit Dramenschlüssen (zit. Anm. 50), S. 148.

Hofmannsthal hat sich gerade um 1911, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Arbeit am ›Rosenkavalier‹, intensiv mit der Kunstform der Pantomime beschäftigt.<sup>96)</sup> Auffällig ist, wie deutlich er auf der Negation des Endlichen insistiert, die diese Gattung auszeichne; ja die Pantomime würde im Verzicht auf Sprache und Individualität der Figuren „ein Unendliches“ darstellen können.<sup>97)</sup> Lässt Hofmannsthal nun seine Komödie mit der Pantomime des livrierten stummen Dieners zu Ende gehen, so wird damit nicht nur der konventionelle dramatische Schluss verweigert, sondern die Absicht deutlich, die Endlichkeit des Sprechtheaters in einem anderen Medium zu transgredieren.

Ist es im ›Rosenkavalier‹ die Pantomime, die der endgültigen Definitionsmacht des Wortes im Drama eine Absage erteilt, so setzen Nestroys Finali auf andere Weise Mehrdeutigkeit in Szene. Sie öffnen sich nicht auf ein Unendliches, indem sie die Grenze des Dramas mit nonverbalen Mitteln überschreiten, sondern zeichnen sich gerade durch eine programmatische Vermehrung der Worte am Ende aus. In zahlreichen Nestroyschen Possen markiert das Quodlibet nach dem Motto „Wie es gefällt“ einen offensichtlich nicht notwendigen, sondern beliebigen Abschluss, der im Zugleich der Stimmen eine letzte Klärung und Verdeutlichung des Geschehenen schuldig bleibt.

Mit Quodlibet und Pantomime rücken zwei theatrale Formen in die Position des Dramenschlusses, die das gesprochene Wort eliminieren bzw. es in einer Weise gebrauchen, in der es, statt Differenzen zu stiften, diese vielmehr im Gegenteil einebnet. Worauf die dramatische Tradition die gesamte Finalisierungsenergie ausrichtete, verbreitert sich zu einer Zone des Endens, in der der finale Moment sich vervielfältigt und medial diversifiziert. Es kommen Formen zum Einsatz, für die andere Medien Pate stehen. Aus Musik und bildender Kunst werden Formen integriert, die sich durch Simultaneität auszeichnen und die Komödie mit einem komplexen Zugleich beschließen. Dabei bildet die unauflösbare Gleichzeitigkeit des Verschiedenen das Thema und das ästhetische Verfahren.

Nestroy verschränkt durch Montagetechniken Konflikt und Lösung zu einer spektakulären *Mise en abyme* des Komödienganzes, während Hofmannsthal im pantomimischen Ausgang des ›Rosenkavalier‹ seinerseits ein „Ganzes“ repräsentiert. Ohne großes personelles Aufgebot ist hier in dem stillen Auftritt

<sup>96)</sup> Vgl. HIEBLER, Ballette, Pantomimen, Filmszenarien (zit. Anm. 83).

<sup>97)</sup> HUGO VON HOFMANNSTHAL, Über die Pantomime, in: SW 34 Reden und Aufsätze 3, hrsg. von KLAUS E. BOHNENKAMP, KATJA KALUGA, KLAUS-DIETER KRABIEL, Frankfurt/M. 2011, S. 13–16, hier: S. 14f. In der Pantomime kann „die einfachste Handlung“, so schreibt Hofmannsthal 1911, „[z]ur Zeremonie [...] erhoben werden; ihre „Erfindungen [...] bewegen sich auf einer anderen Ebene als das Drama“, vielmehr seien es „Schauspiele“, die „ein Unendliches“ vorstellen. ›Der Rosenkavalier‹ endet demzufolge im Zeichen einer „Kunst“, die „wie die Natur [...] nach unendlichen Arten unendlich“ ist.

des Dieners, der in einem dichten Verweisungszusammenhang steht, alles, das der ›Rosenkavalier‹ verhandelt hatte, Anfang und Ende, Vorseilen und Nachtragen, Gewinn und Verlust beschlossen. Es bleibt eine nicht zu klärende Ambivalenz, die bis zuletzt szenisch erfahrbar wird im stummen Schließen und Öffnen der Bühneneingänge. Für Sophie ist diese Ambivalenz in ihre Beziehung zu Oktavian eingetragen, und zwar durch Maria Theresia: „[I]ch spür', sie gibt mir ihn und nimmt mir was von ihm *zugleich*.“ (100)<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup>) Hervorh. S. H.; dazu auch JAHN, Zwischen Ochs und Übermensch (zit. Anm. 75), S. 438f.

