

Goldene und silberne Rosen.

Anmerkungen zu einem rätselhaften Ritual

Noch bevor Richard Strauss die Partitur seines Musikdramas *Elektra* vollendet hatte, schmiedete er zusammen mit Hugo von Hofmannsthal die ersten Pläne für das nächste gemeinsame Projekt. Beide waren sich einig, dass nunmehr ein heiteres Stück Musiktheater in Angriff genommen werden sollte. Im Februar 1908 hatte Hofmannsthal zunächst die Rede auf eine Casanova-Oper gebracht, deren Ausarbeitung jedoch über wenige Schritte nicht hinauskam. Tragfähig erwies sich erst die Idee, die sich aus der Zusammenkunft Hofmannsthals mit seinem Freund Harry Graf Kessler Anfang Februar 1909 in Weimar entwickelte. Beiden schwebte ein Stück im Geiste des französischen *comédie-ballet* vor, der mit Tänzen und Musik vermischten französischen Komödie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Dass bei dieser Neubelebung der alten Form insbesondere das mimisch-tänzerische Element herausgearbeitet werden sollte, geht aus einem Brief Hofmannsthals hervor, den er noch in Weimar an Richard Strauss abgeschickt hatte:

...ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht, mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar ein kleines Ballett. (11.02.1909)

Das erwähnte Szenario enthält nahezu alle konstitutiven Elemente der Opernhandlung, die wir heute mit dem Titel *Der Rosenkavalier* verbinden: der erste Akt exponiert die Figuren der jungen Braut, des attraktiven Jünglings, des lächerlichen Bräutigams und der Marquise, der zweite Akt zeigt die Liebesnacht des Jünglings mit der Marquise, das plötzliche Auftauchen des Bräutigams, die darauf folgende Verkleidung des Jünglings als Frau sowie das Lever. Der dritte Akt schließlich hat ein Souper in einem Restaurant zum Gegenstand, in dessen Verlauf der Bräutigam vor der Hofgesellschaft kompromittiert wird und der Brautvater im Jüngling – für dessen Männlichkeit sich die Marquise zu verbürgen weiß – doch noch einen Schwiegersohn findet.

Anhand dieser Handlungsverläufe, aber auch an den im Szenario gewählten Namen »Geronte« für den Brautvater und »Pourceaugnac« für den lächerlichen Bräutigam wird deutlich, dass sich Kessler und Hofmannsthal nicht nur vom Geist Molières inspirieren ließen, sondern ganz konkrete Entlehnungen aus dem Oeuvre des französischen Dramatikers vornahmen, namentlich den Komödien *Monsieur de Pourceaugnac* und *Le médecin malgré lui*. Eine weitere Quelle stellt der erotische Roman *Les Aventures du Chevalier de Faublas* von Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1760-1797) dar, der im 19. Jahrhundert durch Louis Artus (1870-1960) unter dem Titel *L'Ingénu libertin ou La Marquise et le Marmiton* eine Dramatisierung erfahren hatte.

Ihr entnahmen Kessler und Hofmannsthal die Figuren der Sophie, der Marquise und des Octavian (der im Szenario konsequenterweise noch »Faublas« genannt wird).

In der ersten Detaillierung des Szenarios taucht gegen Ende des ersten Aktes erstmals das Motiv der silbernen Rose auf, und zwar mitten im Getümmel des Levers, zu dessen Personnage neben den aus der Endfassung bekannten Gestalten auch eine Balletttänzerin gehört, die vom italienischen Intrigantenpaar ganz verhüllt und wie eine antike Statue hereingeführt wird.

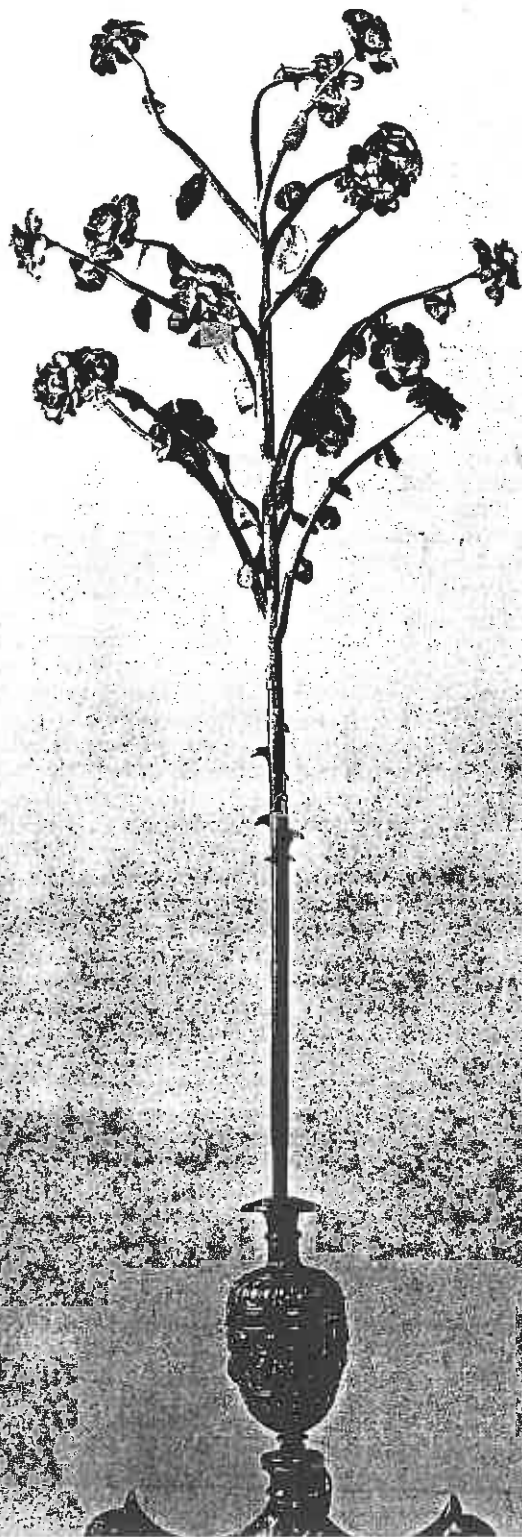
»Marquise frisiert: P. kritisiert im Vorübergehen alle Waren (P. entzückt: in Wien doch alles bequem!) schlägt sich vor den Kopf: die herrliche silberne Rose. Ein Lakai wird abgeschickt in dessen: die Tänzerin: P. findet die Jungfer viel schöner Marquise lacht (Coloratur Hempel) Auftreten: ländliche Lakaien, 2 säuerliche Tanten (stumm), Saffian-etui. Enthüllung der Rose. Sie wird auf dem Frisiertisch deponiert. Abgang Ps mit Tanten, die Intriganten schliessen sich an. Die Antichambre retriiert nach rückwärts. Faublas erscheint bei der kleinen Thür. Adieu. Er retriiert geht mit einem Negrillon der die Rose trägt.«

Im Szenario zum zweiten Akt wird die Rose nicht mit einem Wort erwähnt, doch aus der ersten Dialogfassung des ersten und zweiten Aktes geht dann klar hervor, wofür die Rose gebraucht wird: der lächerliche Bräutigam, der mittlerweile den Namen »Baron Ochs auf Lerchenau« erhalten hat, will die Rose durch einen Mittelsmann an seine Braut als Gunstbeweis überbringen lassen. Dass sich dieser Mittelsmann dann in die Braut verlieben wird, kann zu diesem Zeitpunkt noch niemand ahnen.

Schon im ersten Textentwurf bezeichnet Ochs das Überreichungsritual als »hochadelige Gepflogenheit« und Hofmannsthal behält diese Formulierung bis in die Endfassung bei. Merkwürdigerweise findet sich in der gesamten Korrespondenz zwischen Hofmannsthal, Kessler und Strauss nicht eine einzige Passage, in der dieses sonderbare Ritual diskutiert oder auf seinen Ursprung befragt würde. Es erscheint als Erfindung Kesslers und Hofmannsthals, als absolute Setzung, als unantastbarer Bestandteil des Handlungsgefüges.

Hofmannsthal wusste diesen Prozess der Verrätselung noch zu intensivieren, indem er im *Ungeschriebenen Nachwort zum Rosenkavalier* (1911) erklärte, dass von den Sitten und Gebräuchen diejenigen zumeist echt und überliefert seien, die man für erfunden halten würde und diejenigen erfunden, die echt erschienen. Erst im Jahre 1929 äußerte er sich eindeutig, als ihn Walther Brecht in einem Interview für die *Deutsche Allgemeine Zeitung* fragte: »Gabe es das eigentlich, das mit der silbernen Rose?«, woraufhin Hofmannsthal antwortete: »Ach woher! Keine Spur! Das haben wir uns rein ausgedacht, Kessler und ich. Es ist wirklich etwas sehr hübsches.«

Obwohl sie nunmehr endlich Klarheit zu schaffen scheint, führt Hofmannsthals Aussage in die Irre, denn das Motiv der Rosenüberreichung ist nicht erfunden, sondern leitet sich von einem jahrhundertealten Ritual aus der Liturgie der römisch-katholischen Kirche ab. Am vierten Fastensonntag, dem Sonntag *Laetare*, führte der Papst bereits in frühmittelalterlicher Zeit bei



der Stationsprozession nach Santa Croce eine Rose mit sich, die er dann dem römischen Stadtpräfekten überreichte. In späterer Zeit wurde die Rose dann Persönlichkeiten überreicht, welche sich um den Glauben und die Kirche besonders verdient gemacht hatten. Aber auch Städte und bedeutende Kirchen kamen als Empfängerinnen dieser päpstlichen Ehrenbezeichnung in Betracht. 1759 erhielt mit dem venezianischen Dogen Francesco Loredan letztmalig ein Mann die Rose, seither bleibt sie verdienstvollen katholischen Frauen, Kirchen und Städten vorbehalten und wird zumeist als »Tugendrose« bezeichnet. Unter den über 50 bislang geehrten Frauen hat nur eine einzige Bürgerliche die »Tugendrose« erhalten, nämlich Mary Gwendaline Caldwell, die Ende des 19. Jahrhunderts von Leo XIII. für die Gründung der Catholic University of America geehrt wurde. Die Mehrzahl der Empfängerinnen entstammt indes dem Hochadel, und seit der Auszeichnung von Großherzogin Charlotte von Luxemburg im Jahre 1956 ist die Rose nur noch an Kirchen und Heiligtümer vergeben worden. Papst Johannes Paul II. hat während seines über fünfundzwanzigjährigen Pontifikats immerhin vier Wallfahrtsorten die Ehre der Rosenüberreichung zuteil werden lassen: Tschenstochau (Polen), Loreto (Italien), Knock (Irland) und schließlich Lourdes (Frankreich) bei seinem Besuch im August 2004.

Nur in den seltensten Fällen konnten die Empfängerinnen der Rose die Auszeichnung direkt aus der Hand des Papstes entgegen nehmen – es geschah dies dann am Sonntag *Laetare* am Ausgang der Sixtinischen Kapelle. In aller Regel ließ der Papst die Rose jedoch durch einen Gesandten überbringen, der fallweise aus der Gruppe der »Überzähligen Kämmerer mit Schwert und Mantel« gewählt wurde. Im Jahre 1941 setzte Papst Pius XII. dann offiziell zwei Überbringer ein, denen dieses Amt auf Lebenszeit zugedacht war. Im Zuge der Reformen nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil wurde dieses Amt allerdings schon im Jahre 1968 von Papst Paul VI. wieder aufgehoben.

Die Gestalt der Rose hat sich im Laufe der Jahrhunderte erheblich gewandelt. Nachdem zunächst eine echte Rose überreicht wurde, setzte sich schon bald eine vergoldete Variante durch, und seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wird ein ganzer goldener Rosenbund überreicht, dessen größte Blüte mit Balsam und Moschus gefüllt ist. Zwei dieser kostbaren Gebilde fanden auch ihren Weg nach München: in der Schatzkammer der Residenz werden die Tugendrosen aufbewahrt, welche Herzogin Anna (Gemahlin Albrechts von Bayern) im Jahre 1562 von Papst Pius IV. bzw. Herzogin Maria Anna (zweite Gemahlin Maximilian I. von Bayern) im Jahre 1635 von Papst Urban VIII. verliehen bekamen.

Das nachhaltige Einwirken der Rosenüberreichung in die liturgische Praxis der Weltkirche ist an der Tatsache abzulesen, dass noch heute am Sonntag *Laetare* Rosa neben Violett als liturgische Farbe für die Messgewänder vorgesehen ist. Damit ist diese liturgische Farbe quasi-exklusiv; nur am dritten Adventssonntag, der den Namen »Gaudete« trägt und als Gegenstück zum

Tugendrose, 1562 von Papst Pius IV. an Herzogin Anna, Gemahlin Albrechts V. von Bayern, verliehen

Sonntag *Laetare* in der vorweihnachtlichen Bußzeit bezeichnet werden kann, dürfen die Messgewänder ebenfalls rosafarbig sein.

In diesem Zusammenhang sei noch angemerkt, dass der Sonntag *Laetare* im Volksmund schnell den Beinamen »Rosensonntag« erhielt und von dieser Bezeichnung das Wort »Rosenmontag« ableitbar ist, denn 1823 wurde in Köln das »Festordnende Komitee« gegründet, welches sich zum Ziel gesetzt hatte, den bislang unregelmäßigen Karneval nunmehr geordnet ablaufen zu lassen. Dieses Komitee hielt jeweils am Montag nach dem Sonntag *Laetare* seine Generalversammlung ab. Im Laufe der Jahre verschliff sich der Name des Komitees zu »Rosenmontagsgesellschaft«, und irgendwann übertrug sich der Name »Rosenmontag« dann auf den vom Komitee veranstalteten Fastnachtsmontag.

Wie Hofmannsthal auf das kirchliche Ritual am Sonntag *Laetare* aufmerksam geworden ist, ist anhand der vorliegenden Forschungsliteratur zum *Rosenkavalier* nicht zu ermitteln – Spekulationen sind damit Tür und Tor geöffnet. Als wahrscheinlich darf gelten, dass Hofmannsthal von einem konkreten Fall einer Rosenüberreichung in Geschichte oder Gegenwart Kenntnis erlangt hat. Möglicherweise geriet er aber auch auf verschlungenen Wegen zur Inspiration: die Literaturwissenschaftlerin Katharina Mommsen hat darauf hingewiesen, dass der Umschlag einer im Jahre 1895 erschienenen Ausgabe von Schnitzlers Drama *Anatol* mit einer Zeichnung von Thomas Theodor Heine geschmückt ist, auf welcher zu sehen ist, wie ein kleiner Rokokokavalier einer jungen Dame feierlich einen Rosenbund überreicht. Bedenkt man, dass Hofmannsthal zu *Anatol* einen Prolog beigesteuert hatte, erscheint es durchaus denkbar, dass er – von dieser Buchillustration ausgehend – dem Ursprung des Motivs lesend und fragend nachzuspüren versuchte.

Dass unter Hofmannsthals Händen die goldene Rose zu einer silbernen Rose wurde, dürfte wohl weniger als Maßnahme zur Verschleierung des Motivursprungs zu werten sein, sondern vielmehr als sinnfälliges Resultat des Transfers von der sakralen in die profane Sphäre. Die große Leistung Hofmannsthals liegt freilich darin, die gewissermaßen exklusive Verbindung des Rosensymbols mit dem Begriff der Tugend um eine erotische Komponente anzureichern. Das ohnehin schon faszinierende liturgische Ritual erhält dadurch eine poetische Aura, die den Leser des Librettos unweigerlich gefangen nehmen muss.

Selbst Richard Strauss, der nicht gerade häufig als feinsinnige oder gar poetische Natur von sich reden machte, scheint von Hofmannsthals literarischer Metamorphose des Papstrituals mit aller Heftigkeit ergriffen worden zu sein, obwohl sie ja nur ein Detail der überaus verzweigten Handlung darstellt. Am 07. Mai 1909, also wenige Tage nach Erhalt des ersten Librettoentwurfs zum ersten Akt, schlug er vor, die in der Korrespondenz zumeist als »Spieloper« oder »Operette« bezeichnete Neuschöpfung mit dem Titel *Der Ochs von Lerchenau und die Silberne Rose* zu versehen.

Im Ringen um den endgültigen Titel, das sich bis kurz vor den Druck der entsprechenden Aufführungsmaterialien hinzog, behielt das Motiv der Ro-

senüberreichung letztlich die Oberhand, auch wenn sich Hofmannsthal und Strauss darüber einig waren, dass nicht Octavian, sondern Ochs als Hauptfigur der Oper zu gelten habe und lange Zeit der Titel *Ochs von Lerchenau* als ausgemacht galt. Dass Hofmannsthal im letzten Augenblick doch noch auf die Rosen-Linie einschwenkte, verärgerte Strauss gehörig, wie aus einem Brief an Alfred Roller vom 4. Mai 1910 deutlich wird: Mir gefällt der Rosenkavalier gar nicht, mir gefällt der Ochs! Aber was will man machen. Hofmannsthal liebt das Zarte, Ätherische, meine Frau befiehlt Rosenkavalier. Also Rosenkavalier! Der Teufel hol ihn!

Dem Werk hat der Titel jedenfalls nicht geschadet, und bis zum heutigen Tage hat das rätselhafte Ritual der Rosenüberreichung nichts von seiner Faszination verloren.

Christoph Gaiser