

Nürnberger Theater

Richard Strauss
Der Rosenkavalier



'Theater' – Eduardo Arroyo malt ein Bild für Nürnberg (39)

Samstag, 17. Oktober 1987 18.00 Uhr
Premierenplatzmiete

Neuinszenierung

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in drei Aufzügen

von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauss

Musikalische Leitung	Christian Thielemann
Inszenierung	Heinz Lukas-Kindermann
Bühnenbild und Kostüme	Susanne Thaler
Chor	Martin Pickard

Der Chor der Städtischen Bühnen Nürnberg
Das Philharmonische Orchester der Stadt Nürnberg

Abendspielleitung und Regieassistenz	Marion Graeber
Bühneninspizienz	Heinrich Schumacher
Souffleuse	Heike Vlad
Bühnenbildassistenz	Michael Kosicki
Kostümassistenz	Edith Berger
Technische Leitung	Max Grünwald/Rudolf Kluwig
Bühnentechnik	Franz Heigemeier/Bernd Schumann
Beleuchtung	Rudolf Tischer
Tontechnik	Werner Lautner
Maske und Perücken	Hans Tegelbekkers
Ausführung der Kostüme	Hilde Goldschmidt/Paul Klein
Ausführung der Dekorationen	Horst Kernstock (Schreinerei), Sepp Schick (Malersaal)
Requisite	Petar Maslarevski

Verlagsrechte: Fürstner London

Personen

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg	June Card a.G.
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Heinz-Klaus Ecker
Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus	Diane Elias
Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter	Andreas Förster
Sophie, seine Tochter	Gudrun Ebel
Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna	Monika Kienzl
Valzacchi, ein Intrigant	Wilhelm Teepe
Annina, seine Begleiterin	Marion Meyerolbersleben
Ein Polizeikommissar	Fabio Giongo
Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin	Cesare Curzi
Der Haushofmeister bei Faninal	Richard Kindley
Ein Notar	Nandor Tomory
Ein Sänger	Zachos Terzakis
Ein Wirt	Karl-Heinz Thiemann
Drei adelige Waisen	Teresa Tauber
	Jo Ann Bates
	Maria Lenhardt
Eine Modistin	Sonja Pascale
Ein Tierhändler	James Wood
Vier Lakaien der Feldmarschallin	Werner Gleich
	Adolf Pivernetz
	Hans Wirth
	Helmut Salomon
Leopold	Hans Günther Heiden
Vier Kellner	Klaus Brummer
	Alfred Koch
	Benno Rausch
	Bernhard Wild
Mohren	Benjamin Lorenz
	Robert Benjamin Sichler
	Kai Schlacht

Pause nach dem ersten und nach dem zweiten Akt

„Der Rosenkavalier war das letzte ganz sorgenfreie internationale Theaterfest des Europa vor dem Kriege.“

Joseph Gregor

* 11. Juni 1864 in München, † 8. September 1949 in Garmisch

Richard Strauss

Biographisches: Strauss wuchs in einem musikalischen Elternhaus auf: sein Vater Franz war Hornist der Königlichen Kapelle. Bereits mit sechs Jahren unternahm Richard Strauss erste Kompositionsversuche. Er studierte Violine, Klavier und Theorie; nach dem Abitur außerdem einige Semester Kunstgeschichte und Philosophie. Nach der Begegnung mit Hans von Bülow 1884 debütierte er als Dirigent. Auf Bülows Empfehlung hin wurde Richard Strauss 1885 Herzoglicher Hofkapellmeister in Meiningen. 1886 ging er als dritter Kapellmeister an die Münchner Hofoper, 1889 als Hofkapellmeister nach Weimar (hier 1892 Einstudierung »Tristan und Isolde« und 1893 Uraufführung »Hänsel und Gretel«). 1894 heiratet Richard Strauss die Sängerin Pauline de Ahna. Die nächsten Stationen seiner Laufbahn waren: 1894 erster Kapellmeister in München, 1898 Kapellmeister der Hofoper Berlin, hier 1908 Generalmusikdirektor, 1917/20 Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Akademie der Künste in Berlin, 1918/19 interimistischer Leiter der Staatsoper, 1919/24 mit Franz Schalk Direktor der Wiener Staatsoper; von da an freischaffend. 1933/34 Präsident der „Reichsmusikkammer“. Weiterhin internationale Tätigkeit als Opern- und Konzertdirigent. Kurz nach dem Kriegsende Übersiedlung in die Schweiz, 1949 nach Garmisch.

Werke: Opern: Guntram, Feuersnot, Salome, Elektra, Der Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Die Frau ohne Schatten, Intermezzo, Die ägyptische Helena, Arabella, Die schweigsame Frau, Friedenstag, Daphne, Capriccio, Die Liebe der Danae, Des Esels Schatten (Schuloper); Klavier- und Orchesterlieder, Chöre, Melodramen; **Werke für Orchester:** Tondichtungen (Don Juan, Tod und Verklärung, Also sprach Zarathustra, Ein Heldenleben, Macbeth, Aus Italien (sinfonische Fantasie), Till Eulenspiegels lustige Streiche, Don Quijote (phantastische Variationen), Sinfonia domestica, Eine Alpensinfonie, Der Bürger als Edelmann (Orchestersuite), Tanzsuite nach Couperin, Josephslegende (Ballettpantomime); Konzerte für Horn bzw. Oboe und Orchester, Burleske für Klavier und Orchester; Metamorphosen (Studie für 23 Solostreicher); Klavier- und Kammermusikwerke; Gelegenheits- und Festmusiken.

Der Rosenkavalier: Die ersten Ideen zu einer „komischen Oper“, wie zunächst das Arbeitsziel lautete, tauchten bereits kurz nach der »Elektra«-Premiere 1909 auf. Schon im September 1910 war das Werk vollendet. Die Uraufführung fand am 26.1.1911 in Dresden statt. Schnell folgten viele andere Bühnen; in Nürnberg hatte der »Rosenkavalier« am Tag nach der Uraufführung Premiere.

Die Handlung

1. Akt: Das Schlafzimmer der Marschallin

OCTAVIAN:
Wie du warst, wie du bist!

OCHS:
Selbstverständlich empfängt mich Ihre Gnaden

OCHS:
Macht das einen lahmen Esel aus mir?

SÄNGER:
„Di rigori armato“

MARSCHALLIN:
Da geht er hin, der aufgeblas'ne schlechte Kerl

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg (dramatischer oder jugendlich-dramatischer Sopran) hat in Abwesenheit ihres Mannes die Nacht mit dem siebzehnjährigen Octavian Graf Rofrano (dramatischer Mezzosopran) verbracht, der sie liebevoll bewundert. Ein kleiner Neger, Bediensteter der Marschallin, erscheint mit dem Frühstück – Octavian muß sich eilig verstecken. Beim Frühstück kommt das Gespräch auf den Feldmarschall. Octavian ist ärgerlich, weil die Marschallin von diesem geträumt hat. Verwirrung entsteht, als Lärm aus der Garderobe dringt. Die Marschallin muß annehmen, ihr Mann komme zurück. Ein Entkommen ist nicht mehr möglich; Octavian muß sich abermals verstecken. Die heikle Situation klärt sich jedoch: es ist nicht der Ehemann, sondern der Vetter, Baron Ochs von Lerchenau (schwerer Spielbaß oder seriöser Baß). Octavian hat sich inzwischen als Zofe „Mariandl“ verkleidet und will gerade entwischen, als der Baron ins Schlafzimmer eindringt. Sein Interesse richtet sich sogleich auf die vermeintliche Zofe. Er begrüßt die Marschallin mit plumper Vertraulichkeit. Seine Aufmerksamkeit muß er nun zwischen den beiden „Damen“ teilen. Er berichtet der Marschallin von seiner bevorstehenden Hochzeit mit Sophie von Faninal, der einzigen Tochter eines frisch geadelten Heereslieferanten. „Nach hochadeliger Gepflogenheit“ soll ihm die Marschallin den „Rosenkavalier“ vermitteln, der der Braut die silberne Rose zu überbringen hat. Anschließend verkündet Ochs ausführlich seine Lebensphilosophie. Er läßt keine Gelegenheit zur Annäherung an das weibliche Geschlecht aus. Die Marschallin zeigt ihm das Bild Octavians und schlägt diesen als Rosenkavalier vor. Ochs erkennt die Ähnlichkeit mit „Mariandl“ und zieht seine Schlüsse. Die Marschallin bittet nun zum „Lever“: es erscheinen drei adelige Waisen (Sopran, Mezzosopran, Alt), die um eine milde Gabe bitten; ein Tierhändler (Tenor); eine Modistin (Sopran); die beiden italienischen Intriganten Valzacchi (Spiel- oder Charaktertenor) und Annina (Mezzosopran oder Spielalt); der Friseur; ein Sänger (jugendlicher Heldentenor oder lyrischer Tenor) mit einem Flötisten als Begleiter und schließlich der Notar (Baß), mit dem Ochs sogleich wegen der eigentlich unüblichen „Morgengabe“ der Braut verhandelt. Mit einem Wutausbruch unterbricht er die alt-italienische Arie des Tenors kurz vor ihrem Höhepunkt. Die Marschallin, inzwischen nachdenklich und traurig geworden, läßt alle abtreten. Sie hängt ihren Gedanken über die Zeit, das Alter und den „Lauf der Welt“ nach. Auch Octavian, der zurückkommt, kann sie nicht aufmuntern. Er ist gekränkt

über ihre Prophezeiung, er werde sie „heut oder morgen oder den übernächsten Tag“ wegen einer Jüngerin verlassen. Verstimmt geht er auf ihr Bitten. Als sie sich spontan entschließt, ihn doch noch zurückholen zu lassen, ist er schon „um die Ecken wie der Wind“. Sie schickt ihm den kleinen Neger mit der silbernen Rose nach und bleibt in Gedanken versunken zurück.

MARSCHALLIN:
Die Zeit, die ist ein
sonderbar Ding

2. Akt: Saal beim Edlen von Faninal

Im Hause Faninals (Helden- oder Charakterbariton) wird die Ankunft des Rosenkavaliers vorbereitet. Während Marianne, die Duenna (Sopran), aufgeregt von den Ereignissen auf der Straße berichtet, versucht sich Sophie (lyrischer Koloratursopran oder lyrischer Sopran) vergeblich zu beruhigen.

FANINAL:
Ein ernster Tag, ein
großer Tag

Octavian erscheint mit der silbernen Rose. Die beiden jungen Menschen stehen sich zum ersten Male gegenüber. Diese Begegnung wird zum Beginn ihrer Liebe. Die pflichtgemäße Konversation kommt nur stockend voran. Faninal erscheint mit Ochs, der Sophie abschätzend beurteilt. Gegenüber Octavian macht er herablassende Äußerungen über die „Bagatelladligen“. Sophies Widerstand übergeht er selbstbewußt. Als Ochs und Faninal sich mit dem Notar zurückgezogen haben, müssen Marianne und der Haushofmeister (Tenor) Faninals weibliches Personal vor den Überfällen der Lerchenausischen Lakaien schützen. Sophie und Octavian erklären sich ihre Liebe. Bei der Umarmung werden sie von den beiden Intriganten Annina und Valzacchi überrascht, die den Baron herbeirufen. Dieser ist durchaus gefaßt. Er belächelt Octavians Mitteilung, daß Sophie ihn nicht heiraten werde. Wütend zieht Octavian den Degen und verletzt Ochs leicht. Großes Geschrei und Verwirrung entstehen. Der entsetzt herbeieilende Faninal droht Sophie für ihren Widerstand mit dem Kloster. Der Baron bleibt schließlich allein. Seine Laune bessert sich zusehends. Annina erscheint mit einem Brief vom „Mariandl“, die sich zu einem Rendezvous bereiterklärt.

OCTAVIAN:
Mir ist die Ehre wider-
fahren

**SOPHIE/
OCTAVIAN:**
Mit ihren Augen voll
Tränen

3. Akt: Im Beisl

In einem Beisl, einem Wiener Vorstadtlokal von zweifelhaftem Ruf, werden unter Valzacchis Leitung die letzten Vorbereitungen zu der „Wiener Farce“ getroffen, die den Baron endgültig entlarven und diskreditieren soll. Sein Rendezvous mit dem verkleideten Octavian beginnt vielversprechend. Plötzlich tauchen jedoch verschiedene Geistergestalten auf, was Ochs noch auf Sinnestäuschungen zurückführt. Dann aber erscheint eine Frau – es ist die verkleidete Annina. Sie beansprucht Ochs als ihren Mann und hat gleich noch einige Kinder mitgebracht, die

ANNINA:
Er ist es – es ist mein
Mann!

laut „Papa“ schreien. Ochs ruft die Polizei, was zunächst die Planung durcheinanderbringt. Der Kommissar (Baß) ist jedoch völlig unbeeindruckt von Ochs' jovialem Gehabe. Ochs gibt „Mariandl“ als seine Braut Sophie aus. Von Valzacchi gerufen, erscheint Faninal mit Sophie und stellt Ochs zur Rede. Dieser antwortet ausweichend. Faninal erleidet einen Zusammenbruch und wird ins Nebenzimmer gebracht. Octavian klärt den Kommissar über den Sachverhalt auf. Hinter einem Vorhang entledigt er sich seiner Verkleidung. Überraschend erscheint die Marschallin und bringt damit sowohl Ochs als auch Octavian in Verlegenheit. Sie versucht, Ochs die Möglichkeit zu einem würdigen Abgang zu geben. Dieser verhält sich jedoch ganz uneinsichtig. Sophie richtet ihm von ihrem Vater das Ende der Brautschaft und ein verschärftes Hausverbot aus. Ochs erkennt schließlich die Ausweglosigkeit seiner Lage und tritt ab. Die Marschallin, Sophie und Octavian bleiben zurück. Sophie ist von Octavian enttäuscht und möchte sich zurückziehen; Octavian steht verlegen „in der Mitten“. Die Marschallin ergreift die Initiative und führt beide zusammen. Sie verzichtet schweren Herzens auf Octavian. Um Faninal mit einer gemeinsamen Heimfahrt über die erlittene Blamage zu trösten, geht sie ins Nebenzimmer. Octavian und Sophie sind allein; er unbekümmert, sie noch befangen: „Spür nur dich, spür nur dich allein / Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein.“

SOPHIE:
Hab ihm von meinem
Herrn Vater zu ver-
melden

MARSCHALLIN:
Hab mir's gelobt, ihn
lieb zu haben in der
richtigen Weis (Ter-
zett)



Octavian (Diane Elias) und Sophie (Gudrun Ebel)

„Der Vetter vom Lande“ oder „Die galanten Abenteuer“?

Die Suche nach dem Operntitel, dargestellt am Briefwechsel

Harry Graf Kessler an Hofmannsthal, Paris 6. VI. 09

In meinem endlosen gestrigen Brief habe ich doch noch einen Punkt vergessen: den Titel der Operette. »Der Vetter vom Land« gefällt mir nicht sehr; ich weiß nicht warum, aber er suggeriert etwas Langweiliges, er klingt altmodisch im schlechten Sinn. Ich finde, der Titel müßte im Gegenteil das Pikante, Witzige des Stücks suggerieren, frech und lustig klingen. Ich habe an »Quin-Quin« gedacht, was reizend graciös und amüsant ist, auch etwas geheimnisvoll, was nicht schadet. Ich weiß, Octavian ist nicht die Hauptperson; aber er ist doch so prominent, daß man ohne groben Betrug seinen Namen vorschieben kann. »Quin-Quin« klingt in jeder Sprache witzig, „alléchant“; es setzt dem Stück ein Licht auf. Faute de mieux, würde ich also für »Quinquin« plädieren. Vielleicht wirkt die Assonanz mit Cancan mit, den Namen etwas „wicked“ zu machen; jedenfalls ist er wirklich suggestiv.

Harry Graf Kessler an Hofmannsthal, Paris, den 2. X. 09

»Mariandel« nicht übel. Wie wäre etwa: »Der Grobian in Liebesnot«? oder »Der Grobian im Liebesspiel«? Das drückt, wie mir scheint, die beiden Nüancen des Stückes ziemlich deutlich aus, ohne uns zu verraten.

Hofmannsthal an Harry Graf Kessler, München 8. X. 1909

Der Titel »Quin-quin« ist Strauss und mir gleich unsympathisch und absolut unacceptabel wegen des fatalen Anklanges an zahllose französ. Possen und Operetten To-To, Rip-rip etc. etc. Wir fragen uns ob das Mariandel, mit irgend einem Adjectiv (aber welchem?) nicht den richtigen Titel hergeben würde.

Oder »der Rosencavalier«; was sagst du dazu?

Harry Graf Kessler an Hofmannsthal, Paris, 12. X. 09

Warum nicht: »die galanten Abenteuer des Barons von Lerchenau«? (oder »Baron von Ochs«) Was sich sehr hübsch auf »Die galanten Abenteuer« im laufenden Sprachgebrauch abkürzt. Overture zu den Galanten Abenteuern, Duett aus den Galanten Abenteuern, Menuett aus den G.A. klingt Alles ganz hübsch. Übersetzt giebt es: Les aventures galantes du Seigneur de Lerchenau und The amorous adventures of Mylord Ochs



Ochs
(Heinz-Klaus Ecker)
und Octavian
(Diane Elias)

oder of »Herr von Ochs«, was noch komischer klingt. Ich hatte auch an die »Liebeslist« gedacht oder die »Schule des Unverschämten« oder »Ochsens Schulung«; aber das Alles ist weit weniger amüsan und treffend.

Hofmannsthal an Harry Graf Kessler, Berlin, 18. XII. 1909

Die Spieloper wird spätestens Anfang November in Dresden gespielt werden. Ich bin ziemlich fest für den Titel »Ochs von Lerchenau« entschlossen, der den Buffo in die Mitte stellt, das derbe Element andeutet und ganz gut klingt und aussieht. Für solche präcise archaisierende Titel wie du vorschlägst, hab ich selbst große Neigung. Doch sind sie ganz unmöglich auf dem Zettel, unmöglich auf dem Wochenplan, unmöglich im Mund des hastigen alles abbreviierenden Publicums. Die Verkürzung zu »die galanten Abenteuer« oder »galante Abenteuer« scheint mir dieses Lustspiel nicht gut zu charakterisieren; es kommt wohl auch ein galantes Abenteuer (der Marschallin) und ein sentimentales Abenteuer (der Sophie und des Quin-quin) vor, aber was die Sache zusammenhält, ist der Pourceaugnac, der Buffo, der Ochs von Lerchenau, also bleiben wir dabei.

Alfred Roller an Richard Strauss, Wien, 4. V. 1910.

Ich stehe im Begriffe mit der Drucklegung der Scizzen für Ihr und Hofmannsthals Werk zu beginnen und brauche dazu den definitiven Namen. Hofmannsthal schreibt mir der Titel werde wohl „faute de mieux“

»Der Rosenkavalier«

sein. Kann ich diesen einsetzen? Spätere Änderungen würden beträchtliche Kosten verursachen. Mir gefällt der Titel sehr gut. Er spricht sich leicht und läßt etwas Fröhliches ahnen.

Richard Strauss an Alfred Roller, Garmisch, 6. V. 1910

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!



Geld und Ruhmeskränze für die Rosenkavaliere

Zur Charakterisierung einzelner Personen

Die Marschallin

...sie ist mir etwas zu gefühlvoll und profund. Sie thut mir schon im Voraus leid, daß der Quinquin sie sitzen läßt. Die Farben scheinen mir eine Spur zu ernst, nicht 'philosophisch', nicht voltairisch genug. Aber vielleicht habe ich hier unrecht.

*Graf Kessler an Hofmannsthal,
Marseille, 17. 5. 1909*

Marschallin werde überprüfen. Voltairianisch ist sie nicht gemeint. Das ganze Stück ist *vor* voltairisch, oesterreichisches Jesuitenbarock, die Marschallin im Kloster erzogen, dabei gleichzeitig frei und fromm, das Ganze verstanden durch eine offene oesterreichische Natur und Vornehmheit. Ich glaube, sie ist eigentlich in Ordnung. N.B. Wenn sie einem hier schon viel, fast zu viel Teilnahme abgewinnt, so ist das richtig, denn wie ich erst im Arbeiten verstand, sind sie und Ochs, als Gegenpole, die Hauptpersonen, Octavian und Sophie, das Liebespaar, die second plan. Die Polarität ist die absolute, wenn auch keineswegs geistlose Gemeinheit und die vornehme, reife Persönlichkeit: in diesem Sinn endet die Marschallin das Stück: sie wird nicht sitzen gelassen, sondern sie schiebt mit einer überlegenen Geste Octavian zu Sophie hin.

*Hofmannsthal an Graf Kessler,
20. 5. 1909*

Was du über die Marschallin sagst, interessiert mich sehr. Die Figur als solche ist durchaus glaubhaft; ich bin nur gespannt, wie Du sie im III. Akt in die richtige Distanz vom Zuschauer bringst.

*Graf Kessler an Hofmannsthal,
Paris, 24. 5. 1909*

Ähnlichkeit: die Figur der Marschallin im »Rosenkavalier« mit dem Hans Sachs in »Meistersingern«. Verzichtet, und vermählt die Jungen. Bildet das geistige Band des Ganzen, ist Hauptfigur und doch nicht Held.

*Hofmannsthal, Tagebuchnotiz,
Rodaun, 4. 11. 1910*

Zwei wichtige Forderungen an die Darsteller: ebenso wie Klytämnestra keine alte verwitterte Hexe, sondern eine schöne, stolze Frau von 50 Jahren sein soll, deren Zerrüt-

tung eine geistige, keineswegs ein körperlicher Verfall sein soll, so muß die Marschallin eine junge schöne Frau von höchstens 32 Jahren sein, die sich bei schlechter Laune einmal dem 17jährigen Octavian gegenüber als „alte Frau“ vorkommt, aber keineswegs Davids Magdalena ist, die übrigens auch oft zu alt gespielt wird. Octavian ist weder der erste noch der letzte Liebhaber der schönen Marschallin, die auch ihren ersten Aktschluß durchaus nicht sentimental als tragischen Abschied fürs Leben spielen darf, sondern immer noch mit wienerischer Grazie und Leichtigkeit, mit einem nassen und einem trockenen Auge.

*Strauss, Erinnerungen
an die ersten Aufführungen meiner Oper (1942)*

Das Motto für die Marschallin liegt in den Worten: Leicht will ich's machen, Dir und mir, leicht muß man sein, mit leichtem Herz und *leichten* Händen (auch beim Dirigieren!) halten und nehmen, halten und lassen – und das sagt sie, nur in einem Anflug von trüber Laune, ohne auch nur zu ahnen, daß ihr eine Trennung von Octavian so nahe bevorsteht. Sie hat sich nur über den Friseur geärgert!!! Also leichte, flüssige Zeitmaße, ohne die Sänger zum Herunterhaspeln des Textes zu zwingen, wie ich es auch schon erleben mußte: mit einem Wort: natürlicher Dialog ohne Wienerische Gefühlsduselei: Mozart – nicht Lehár. Mit demselben Wort: aristokratischer, nicht plebejischer Vortrag! Kein Hausmeister-Sentiment!

*Strauss an Willi Schuh,
Garmisch, 20. 9. 1943*

Octavian

Den Octavian finde ich, ähnlich wie du, nur in anderer Nuance der Kritik, ein bißl quelconque. Auch der zweite Act gibt ihm nicht viel Möglichkeit, Relief zu bekommen. Am ehesten der dritte, nämlich (sehr oesterreichisch) die Geschicklichkeit mit der er das Mädelspiel spielt. Aber er ist ein charmanter, doch im Grunde *gewöhnlicher* junger Herr, Sophie ein hübsches, bürgerliches, lebhaftes aber im Grund *gewöhnliches* Mädchen. Was sie für sich haben und womit die Musik sie noch freigiebiger glorifizieren wird als der Text, ist ihre Jugend, ein unbestreitbares aber etwas banales avantage.

*Hofmannstahl an Graf Kessler,
Rodaun, 20. 5. 1909*

Octavian ist eigentlich nur entschuldbar wenn ihm kein andres Mittel gleich zu Gebote steht, und wenn er außerdem im Übermut der Jugend und aus toller Verliebtheit

handelt. Denn schließlich ist der dem Ochs als sein Rosenkavalier zu einer gewissen *Loyalität* verpflichtet, deshalb müßten die Motive, die ihn dazu bringen, diese Loyalität zu verletzen, sehr stark *unterstrichen* werden...

*Graf Kessler an Hofmannsthal,
Paris, 5. 6. 1909*

Baron Ochs

Nicht unrecht habe ich ganz bestimmt mit meinen Einwendungen gegen die Arie des Ochs. Hier muß dir unbedingt etwas *viel Groteskeres*, Ravelaisianerisches, durchaus Unpoetisches od. wenigstens *nicht Reflektiertes* einfallen. Ein solcher Kerl reflektiert nicht, dazu hat er keine Zeit; er genießt nur immerfort und denkt an den *nächsten* Genuß, *nicht an den vorangegangenen*. Lies doch 'mal was Schopenhauer über den Philister sagt, den Menschen, der *immer nur Zwecke* kennt, im Gegensatz zum Dichter, zum Philosophen, *der betrachten kann*. Ochs ist ein Zweckmensch, wenn seine Zwecke auch unmoralisch sind. Wenn er Betrachtungen anstellt, *brauchte* er garnicht so viel Frauenzimmer. Gerade weil er *keine Poesie* hat, muß er immer wieder neue haben. Und das degoutante an ihm ist eigentlich *nur*, daß er die Blüte die er knickt, *nicht zu genießen* weiß, daß er sie beschmutzt und vergeudet; sonst wäre er ja ein Don Juan, ein durchaus anderer Typus, (l'homme curieux, der herzlose, aber phantasie-reiche „Versucher“ – dieses im Sinne von versuchen, probieren), der intellektuelle Sexualmensch. Nein, wirklich, diese Arie geht nicht; sie macht eine ganz andere Figur aus Ochs, *zu der die Handlung nicht paßt*. Ochs muß doch *dumm* sein: das ist absolut essentiell.

*Graf Kessler an Hofmannsthal,
Marseille, 17. 5. 1909*

Wenn noch irgendetwas zu ändern geht, würde ich dich dringend bitten, diese ganze Arie des Ochs noch einmal von Grund aus auf einen weit derberen, *gemeineren* Ton aufzubauen, ein Bacchanal durch ein gemeines, gieriges Schwein, das Hofmannsthal nicht auswendig weiß, anschaut. Auerbachs Keller, Squire Western, Jordaens (nicht Giorgione), Teniers geben hier die Note an. Ein Ochs freut sich, wenn er die Kuhmagd bei ihrer Verrichtung überrascht, wenn er sie kneifen kann, daß die quietscht, wenn die Mädchen in der Schwemme ihre Röcke hochheben; aber „wiegende Hüften“ und „namenlos hingeebene Seligkeit“ sind für ihn Kaviar. Diese Arie Ochs kommt mir so vor, als ob Caliban plötzlich anfinge wie Ariel zu reden, od. Bottom der Schneider wie Titania.

*Graf Kessler an Hofmannsthal,
Marseille, 18. 5. 1909*



Ochs (Heinz-Klaus Ecker) und Octavian/Mariandl (Diane Elias)

Le Bœuf, der Ochs
Wenigstens „Stier“ sollte er eigentlich schon heißen dürfen, der Lerchenauer. „Ochs“ klingt ja schon fast so verächtlich, wie wenn die Bibel den goldenen Apis-Bullen als Kalb verspottet. Der Edelmann kann natürlich einem Rofrano nicht das Wasser reichen: „Scheint mir nicht der Rechte!“ würde das gesunde Volksempfinden von Wagners Nürnbergern zweifellos reagieren.

In der Oper wird er aber weder Stier noch Ochs, sondern Bock; nämlich, da wir just bei der Bibel sind: Sündenbock. Er ist halt der herkömmliche Baß-Buffer, dem es schon in der Wiege gesungen worden sein muß, daß auf seinem Rücken und aus seinem Portemonnaie das Happy End zuwegebracht wird. Das der anderen selbstverständlich. Hätte seine unverschnittene Vitalität schon Anspruch auf so viel Sympathie, wie man sie für gewöhnlich seinem Geistesvetter – oder Modell – Falstaff zugesteht, so behandeln ihn doch nicht nur die anderen Spieler, vornweg der junge Graf, schmählich unfair – so daß er wie weiland Wagners Beckmesser und Smetanas Kecal jämmerlich die Flucht ergreifen muß –, sondern auch die Autoren nehmen schadenfroh Partei, wenn er etwa im zweiten Akt als Feigling und im letzten gar als Kahlkopf entlarvt wird.

Ernst Nathán

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*. Sonst wäre er (mir wenigstens) als Hauptfigur unerträglich. Wüßte auch kaum wie ich dann die *souper-scene* in III führen sollte. Ein Luder ist er, ein gemeiner Kerl, ein Ausnützer, mit einer Art von Welterkenntnis, dazu ein Schmutzfink, ein Filz – aber gar nicht ohne Kraft nicht ohne Humor. Von der einen Sache in der Welt von der er (nebst dem Essen) was versteht, nämlich von Weibern, hauptsächlich der dienenden Classe, von der versteht er auch zu reden, so wie jeder von seinem *métier* zu reden versteht, bramarbasierend, mit einem ungesuchten pittoresque und natürlich gefundenen Nuancen. Bitte Harry lies die ganze Arie jetzt neben mir sitzend ruhig durch, ob da ein Dichter redet, ein Oedipus-Hofmannsthal – oder ein glouton, ein goulou von seiner Lieblingsspeise redet. Lies es und denk dir es von einem fetten lüsternen Gesicht, halb Fuchs halb Schwein, buffonesk gesungen, wie ich unterm Arbeiten immer singe und agiere. Die Stelle: da hats Nächte ist doch, Herr Gott, mehr cynisch als lyrisch – denk dir sie mit einem entsprechenden Gesicht gesungen – dann weiter: und überall sucht was... ist doch nur enumeration seines *embarras de richesse* nicht „Stimmung“. Anstatt „überall spielt und plätschert“ werde setzen: „überall planscht was und plätschert.“ Auch das spätere, ja, wirklich, so könnten ja auch Dragonerofficiere reden, wenn sie keine Cretins sind. Ich glaub wirklich du hast dich hier von den Worten irre führen lassen. Vielleicht einen kleinen Firniß von Jordaens drüber geben – aber im Wesentlichen – ich weiß nicht!

*Hofmannsthal an Graf Kessler,
20. 5. 1909*

Ich unterschreibe wiederum, daß Ochs kein widerlicher, häßlicher alter Geisbock, sondern, wenn auch ländlich angehaucht und mit den unsympathischen Charaktereigenschaften eines wahllosen Schürzenjägers und geizigen Landedelmanns behaftet, doch immerhin ein ansehnlicher, sogar hübscher Don Juan von etwa 35 Jahren sein soll, der sich auch im Boudoir einer Marschallin noch halbwegs manierlich (bis er im III. Akt à la Beckmesser gänzlich entgleist, nachdem er im II. Akt schon bedenkliche Zeichen von Feigheit aufgewiesen hat und auch dem Parvenu Faninal gegenüber sich taktlos benommen) zu benehmen versteht.

Als derber Bassist mit etwas rustikalem Benehmen muß er von vorneherein dem jungen eleganten Stadtaristokraten gegenüber bei Sophie den kürzeren ziehen. Die Figur

ist vom Dichter kräftig genug gezeichnet, so daß der Darsteller eher mildern und verschönern soll, statt das Derbe und Unsympathische noch zu unterstreichen. Ganz richtig ist auch, was Sie über die Tempi des ersten Aktes sagen, die entweder überhudelt oder ins Breite, Sentimentale, wenn nicht gar Tragische gezogen werden.

*Strauss an Willi Schuh,
Garmisch, 20. 9. 1943*

Sophie

Bahrs Bemerkung über Sophie ist mir, wenn er nur Akt III kennt, ganz irrelevant, denn dann hat er keinen Schlüssel zu der Figur und ihrer durch ihre Ausdrucksweise gegebenen Charakteristik. Kennte er auch Akt II, so muß er doch wohl bemerkt haben, daß Sophie über einem Untergrund von naiver Persönlichkeit und Ausdrucksweise immerfort Anempfundenenes von sich gibt, teils aus dem Kloster, teils sogar aus dem Jargon des Herrn Vaters. Sie ist ein recht hübsches gutes Dutzendmädchen, das ist ja der Witz der Sache – der wahre Charme der Ausdrucksweise, ebenso wie der stärkere Charme der Persönlichkeit ist bei der Marschallin zu suchen. Eben daß Quinquin bei diesem verkreuzten Doppelabenteuer an die *erste beste* Junge gerät, das ist ja der Witz, der das Ganze zu einer Einheit macht, die beiden Handlungen zusammenhält. Dabei bleibt die Marschallin die dominierende weibliche Figur, zwischen Ochs und Quinquin – gegen diese Hauptfiguren tritt Sophie entschieden um eine Stufe zurück.

*Hofmannsthal an Strauss,
Rodaun, 12. 7. 1910*

Hippokras (Hypokras, griech.) im Mittelalter sehr beliebter Würzwein, wird dargestellt, indem man Apfelscheiben mit durch Honig versüßten Weißwein übergießt und Zimt, Muskatblüte, Gewürznelken, auch Zitronenschalen und geschälte, gestoßene süße Mandeln zusetzt. Das Ganze muß 24 Stunden ziehen.



Die Marschallin (June Card) und Octavian (Diane Elias)



Die General-Direktion

der

Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle und der Hoftheater.

Hochwohlgeboren

Herrn Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauss

Berlin.

Sehr geehrter Herr Doktor!

In Ihrem Schreiben vom 30. vorigen Monats klagen Sie darüber, daß das Füllhorn des Aergers seitdem der »Rosenkavalier« das Licht der Welt erblickt habe, von Ihnen auf die Neige geleert werden soll. Vielleicht gereicht es Ihnen zum Trost, wenn ich Sie versichere, daß auch für uns die Freude an der Erwerbung des „Rosenkavalier“ keine ganz ungetrübte war. Was die Sache selbst betrifft, so kann ich Ihnen die beruhigende Versicherung geben, daß wir in Dresden nicht die Uraufführung des »Rosenkavalier« gewagt hätten, wenn wir nicht sicher gewesen wären, dieser Aufgabe in jeder Weise gewachsen zu sein. Sie können überzeugt sein, daß „subalterne Kommißleute“, wie Sie sich auszudrücken beliebten, dem Lebendigwerden des »Rosenkavalier« hier nicht hinderlich entgentreten können und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie bei mir überhaupt nicht vorhanden sind. Herr Toller ist ein guter Regisseur und Professor Fanto eine künstlerische Persönlichkeit, welcher das Dresdner Hoftheater Ausstattungen zu verdanken hat, die Aufsehen gemacht haben. Jedenfalls ist Herr Fanto noch niemals annähernd so verrissen worden, wie Herr Roller zeitweilig in einem Teil der Wiener Presse.

Es wundert mich, daß Sie so verächtlich über das Niveau der mise en scène der Dresdner Hofoper urteilen. Haben Sie doch selbst die Freundlichkeit gehabt, bei der Einstudierung Ihrer drei ersten Werke von einer in jeder Weise mustergültigen Aufführung zu sprechen und jetzt plötzlich soll, weil bei der Uraufführung eines Werkes, für welches bezüglich der Ausstattung nicht viel ausgegeben werden konnte, der äußere Rahmen zu wünschen übrig ließ, auf einmal die Dresdner Oper nicht mehr in der Lage sein, aus eigenen Mitteln und mit eigenen Kräften den szenischen Anforderungen einer Uraufführung zu genügen!

Eine Veranlassung, meine Subalternbeamten an ihre Pflicht zu erinnern, wie Sie es wünschten, liegt absolut nicht vor. Jeder tut hier seine Pflicht, von irgend einer Opposition oder passiven Resistenz ist nicht die Rede. Sie können sich demnach völlig beruhigen. Was speziell die Rollerschen Entwürfe betrifft, so ist die Firma, welche die Lieferung der Kostüme zu besorgen hat, vertraglich von hier verpflichtet worden, sich genau an die Rollerschen Entwürfe zu halten und noch etwaige Wünsche des Professor Roller nach Möglichkeit zu berücksichtigen. Der Professor Fanto hat auch bereits in diesem Sinne an Professor Roller geschrieben. Was die Regiefrage betrifft, so wird Ihnen rememberlich sein, daß Sie mir seinerzeit in Garmisch sagten, wir würden ein so ausgearbeitetes Regiebuch erhalten, daß die Inszenierung nicht die geringsten Schwierigkeiten böte. Das ist ja auch der Fall und daß der Regisseur Toller in der Lage ist an der Hand dieses Regiebuches den „Rosenkavalier“ zu inszenieren, dafür übernehme ich die Verantwortung. Sollten Sie den Wunsch hegen, daß Herr Professor Reinhardt mit Ihnen den letzten Proben beiwohnt um eventuell durch Ihre Vermittelung einige Anregungen zu geben, so würde der Erfüllung dieses Wunsches nichts im Wege stehen.

In vorzüglichster Hochachtung

Ihr

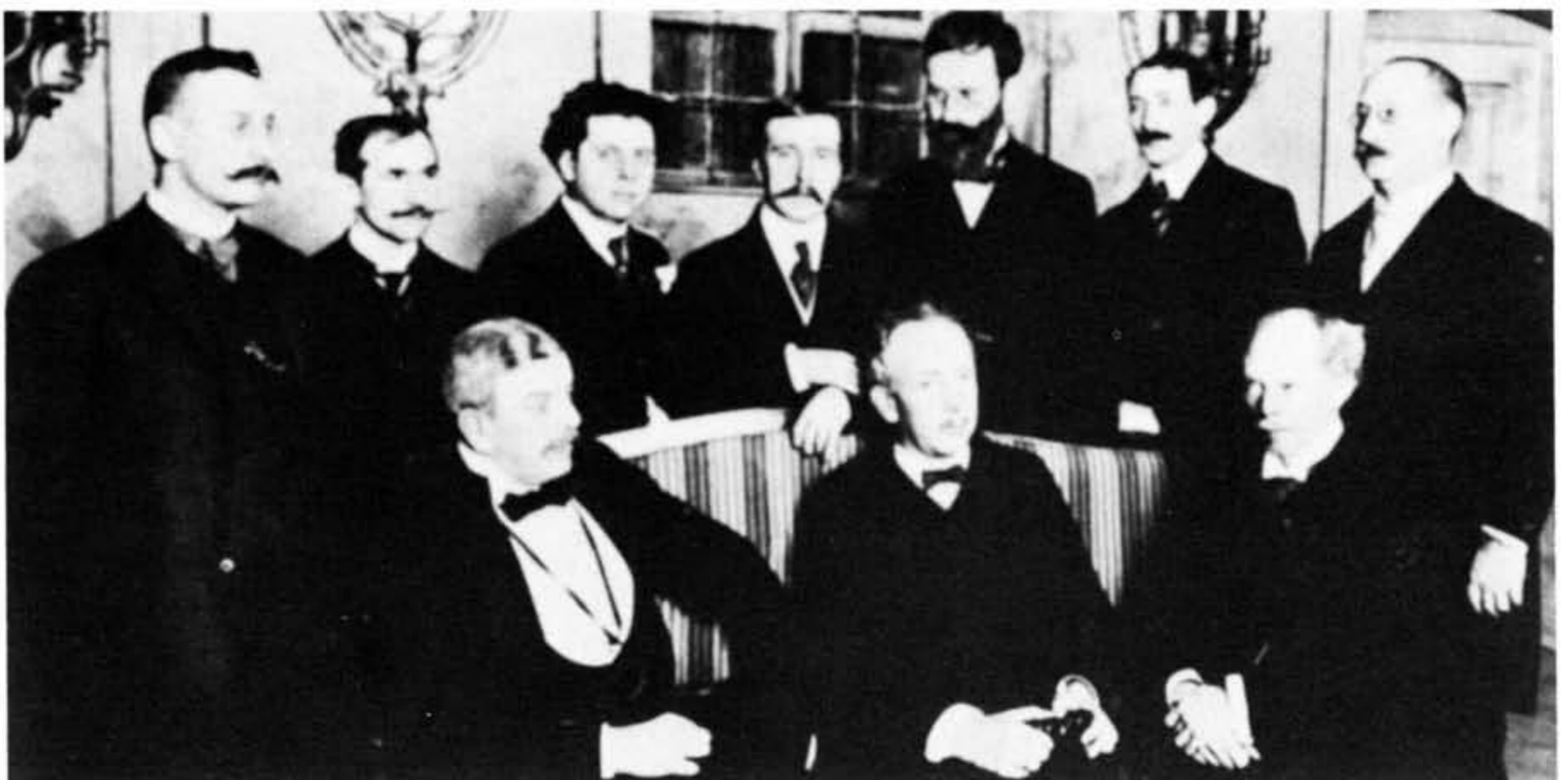
ganz ergebener



(Graf Seebach)

Dresden,

den 2. Dezember 1910.



Die Leiter der Rosenkavalier-Premiere: Generaldirektor Graf Seebach, Richard Strauss, Generalmusikdirektor Ernst von Schuch (sitzend); außerdem (v.l.n.r.) Max Hasait, Otto Altenkirch, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller, Leonhard Fanto, G. Toller.

Werner Otto

Der „unanständige Rosenkavalier“ und die Zensur

Bezeichnend für den Ungeist und das ängstliche Muckertum, das an der Berliner Hofoper zu Hause war, sind die Vorgänge um die Erstaufführung des »Rosenkavalier«. Nach Meinung der Zensur enthielt der Text von Hofmannsthal vor allem im ersten Akt eine solche Fülle von Unanständigkeiten, daß Moral und Sitte der Jugend unendlichen Gefährdungen ausgesetzt wären. Wilhelm II. entschloß sich, seinem Intendanten nur dann die Genehmigung zur Aufführung zu geben, wenn dieser alle beanstandeten Stellen beseitigte. Hülsen-Häseler war in nicht geringer Verlegenheit. Immerhin hatte man den »Rosenkavalier« in Dresden ohne wesentliche Kürzungen gespielt, und der Klavierauszug wie das Textbuch waren mit den beanstandeten Stellen erschienen. In Briefen an Strauss bat der Generalintendant um die Genehmigung, „behutsam“ einiges zu ändern. Strauss gab sarkastisch seine Genehmigung. So wurde aus dem „Bett“ ein „Schirm“, hinter dem Ochs der Fürstin nicht im „Bad“, sondern im „Bett“ seine Aufwartung macht. Aus dem „guten Hund auf einer guten Fährte“ wurde „ein guter Wind zu einer Wetterfahne“. Aus der Ochs-Erzählung, in der es im Original heißt: „Dafür ist man kein Auerhahn und kein Hirsch, sondern ist man Herr der Schöpfung, daß man nicht nach dem Kalender forciert ist, halten zu Gnaden! Zum Exempel der Mai ist recht lieb für's verliebte Geschäft, das weiß jedes Kind“, wurde bei Hülsen: „Dafür ist man kein Simpelfex und kein Geck, sondern ist man der Herr der Schöpfung, daß man halt frei ist im Schalten und Gusto, halten zu Gnaden! Zum Exempel der Mai ist recht lieb für's verliebte Gemüt, das weiß jedes Kind.“ Wo es bei Hofmannsthal in der Ochs-Erzählung im ersten Akt heißt: „Da gibt es welche, die wollen beschlichen sein, sanft, wie der Wind das frisch gemähte Heu beschleicht. Und welche – da gilt's, wie ein Luchs hinterm Rücken heran, und den Melkstuhl gepackt, daß sie taumelt und hinschlägt. Muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein“, steht in der Hülsenschen „Umdichtung“: „Da gibt es welche, die wollen hofieret sein, sanft, wie der Wind das frischgemähte Heu umweht. Und welche – da gilt's wie der Blitz aus der Wolke heraus – um die Hüften gepackt, und das Küßchen muß sitzen. Gefällt ihr halt schon, obgleich sie erschreckt tut.“ Erst nach 1918 durfte in der Lindenoper der »Rosenkavalier« im Originaltext gesungen werden.

1924, zum 60. Geburtstag von Strauss, fand in der Lindenoper eine festliche Strauss-Woche statt, in der auch das von allen Hülsenschen Entstellungen gereinigte Werk

„Nee; det is keene Musik für mich.“

**Wilhelm II. über
den »Rosenkavalier«**



auf dem Programm stand. Franz Ludwig Hörth hatte es inszeniert, und Strauss richtete den folgenden Brief an ihn: „Ich danke Ihnen herzlich, daß Sie am »Rosenkavalier« die Ehrenrettung vollzogen haben, die peinlichen Striche wieder zu beseitigen... Wem diese Prachtfigur (der Ochs auf Lerchenau) zu derb ist, der beschränke eben seinen Theaterbesuch auf »Mignon« und »Margarethe«.“

Alexander Witeschnik

Der „unanständige Rosenkavalier“ in der Anekdote

An Graf Seebach aber schrieb Strauss: „In Dresden kann natürlich die Marschallin (in der ersten Szene) schon aufgestanden sein, wenn man daselbst an dem Vorhandensein eines Bettes Anstand nimmt und nicht wahrhaben will, daß sich die Menschen zum Schlafen ins Bett legen. Denn zu andern angenehmen Funktionen ist ja bekanntlich schon ein Bett nicht nötig. Ich persönlich habe für derlei Bühnenästhetik gar kein Gefühl: Ich benehme mich im persönlichen Leben anständig und habe es deshalb nicht nötig, prüde zu sein.“

Schwierigkeiten gab es auch in puncto Regie, genauer: wegen des Dresdner Hausregisseurs *Georg Toller*, den Strauss als einen „gewöhnlichen Opern-Normalregisseur“ bewertete, der „kaum imstande sein dürfte, ein solches Lustspiel zu inszenieren.“ Er wandte sich daher an *Max Reinhardt*, der seine Hilfe zusagte, obwohl Graf Seebach die haarsträubende Bedingung stellte, Reinhardt dürfe nicht die Bühne betreten. Und so geschah es auch: Reinhardt „betätigte“ sich als bloßer Zuschauer im Parkett. In den Probenpausen aber sah man bald die Solisten der Reihe nach mit ihm in einer Ecke stehen und flüstern, — erst die Marschallin, dann die Sophie, dann der Ochs und so fort. Das Ergebnis: „Am nächsten Tag kamen sie alle verwandelt als fertige Schauspieler auf die Probe!“, so berichtet Strauss. „Darauf gestattete Seebach huldvoll, daß Reinhardt nicht mehr vom Parkett aus der Probe beiwohne, sondern auch auf der Bühne Regie führte. Das Resultat war ein neuer Stil in der Oper und eine vollendete Aufführung.“

Als sich nach der Dresdner Premiere sogar der getreue Schuch bereitfand, die erotischen Ausfälle des Ochs zu kappen, protestierte Strauss mit aller Schärfe: „Dies ist keine Art, einen Künstler zu behandeln. So behandelt man allenfalls einen Wachtmeister von den Gardereitern... Sie schreiben, die Striche im »Rosenkavalier« machen nur fünfzehn Minuten aus. Lohnte es sich darum,

Nachdem ich mich einige Zeit über die unausrottbaren Schuchschen Striche geärgert hatte, schrieb ich ihm einmal, er hätte einen wichtigen Strich vergessen, das Terzett im 3. Akt halte nur die Handlung auf, und empfahl folgende Kürzung: D-dur: „Ich weiß nix, gar nix“ bis G-dur: Beginn des letzten Duetts! Da war er böse!

Richard Strauss

die Architektur eines Kunstwerkes zu zerstören, um ganze fünfzehn Minuten einzusparen? Stimmt alles nicht. Der Grund liegt woanders. Ein Adliger, der sich auf der Bühne so benimmt wie sich sehr viele Adelige bei Hof und in der Landwirtschaft benehmen, ist auch in den Augen des hochadeligen Herrn Generalintendanten nicht wohlgefällig... Ein kaiserlicher Kämmerer darf kein gemeiner Kerl sein. Darum wird gestrichen. Nicht weil's zu lang ist."

Viele Jahre später verriet Strauss dem Zürcher Musikkritiker Willi Schuh: „Die Antwort an den sittenstrengen Berliner Intendanten *Herrn von Hülsen* hab' ich selber in den »Rosenkavalier«-Text hineingeschmuggelt und der Marschallin in den Mund gelegt. Sie kennen sie natürlich: 'Er ist, mein' ich, ein Kavalier, da wird er sich halt gar nix denken!' "

Graf Hülsen hatte das Textbuch schon lange vor der Berliner Premiere zu lesen bekommen und dem Komponisten dringend von der Vertonung abgeraten: "Das ist kein Text für Sie!" – Nach der hundertsten Berliner Vorstellung kam er zu Strauss ins Künstlerzimmer und beglückwünschte ihn mit den Worten: „Es ist aber auch ein entzückendes Textbuch!"

Als Hofmannsthal in seinem Literaten-Café die kritischen Wiener Pressestimmen gelesen hatte, meinte er mit einem melancholischen Lächeln: „Der Franz Lehár hätte halt den »Rosenkavalier« komponieren müssen!" – „Ja, und dann hätte ich das Libretto schreiben müssen!", ergänzte *Egon Friedell*, der daneben saß.



Der Rosenkavalier mit Salome und Elektra: „Wo meine beiden Liebsten nicht eingeladen werden, da verkehre ich auch nicht.“

Otto Erhardt

Zur Musik des »Rosenkavalier«

In dem Bemühen um eine möglichst schlichte und klare Tonsprache ist das im Vergleich zu »Salome« und »Elektra« reduzierte Orchester auf neuartige Weise behandelt: in den intimen Szenen ist der Stil durchsichtig, kammermusikalisch, um das gesungene Wort gebührend zur Geltung zu bringen, so im ersten Akt beim Menuett in Ländlerart und besonders zart in den Soloszenen der Marschallin, im zweiten bei der Walzerszene zwischen Ochs und Annina.

Beinahe zu groß ist dagegen der instrumentale Aufwand in den Ensembleszenen vor dem Finale des zweiten Aktes, wobei man meinen könnte, es würde mit Kanonen nach Spatzen geschossen.

Die fugierte Einleitung zum dritten Akt, „so schnell wie möglich“ dahingeisternd und vorbeihuschend, und die darauffolgende pantomimische Generalprobe der Maskerade sind sinfonische Kabinettstücke. Für die nötige Stimmung im „Extrazimmer“ sorgt dann die lustige „Tafelmusik im Vorsaal“, die in unübertrefflicher Echtheit das Wiener Vorstadtmilieu wiedergibt.

Von dem stürmisch bewegten, überschwenglichen Vorspiel, mit der „durchaus parodistischen“ Darstellung des Liebesspiels [zwischen der Marschallin und Octavian], bis zum schwärmerisch innigen Abgesang von Sophie und Octavian und dem zierlich abtänzelnden kleinen Negerchen als Nachspiel, behält die Musik ihre pulsierende Vitalität und ihre enthusiastische Haltung.

Aus dem überreichen Geschmeide seien nur einige Kostbarkeiten angeleuchtet.

Erster Akt: Im Terzett mit dem beziehungsreichen Doppelspiel der Hauptakteure – der Baron Ochs als aufgebläsender Bräutigam und renommistischer „Herr der Schöpfung“, der sein möchte „wie Jupiter, selig in tausend Gestalten“; die Marschallin als fürstliche „Standesperson“ und frauliche Liebhaberin des als ihre Zofe verkleideten Grafen Octavian; dieser selbst als der von einer Frau verkörperte junge Mann, der sich wieder in ein Mädchen verwandelt hat – werfen sich die Sänger in einem quecksilbrigen Parlando die Stichworte wie Federbälle zu. Als die Marschallin dem Baron das Medaillon seines Rosenkavaliers zeigt, ertönt herausfordernd dessen Motiv, während die Zofe ihr dabei über die Schultern guckt und dann den Ochs keck anblickt, und der, perplex über „die Ähnlichkeit“, das gleiche Konterfei „wie aus dem Gesicht geschnitten“ sieht.

„Ihr Notschrei gegen das Wagnersche ‘Musizieren’ ist mir tief zu Herzen gegangen und hat die Tür zu einer ganz neuen Landschaft aufgestoßen, in der ich... mich ganz ins Gebiet der unwagnerischen Spiel-, Gemüts- und Menschenoper zu begeben hoffe. Ich sehe den Weg jetzt genau vor mir, ich danke Ihnen, daß Sie mir den Star gestochen...“

Richard Strauss
an Hugo von
Hofmannsthal



Ein Tierhändler
(James Wood)

Das „Lever“: die feinsinnige Schilderung des Morgenempfanges bei einer großen Dame, mit dem zahlreichen Aufgebot von charakteristischen Zeittypen. Sein Bravourstück ist die schmelzende und schmalzige Arie [mit obligater Flöte], die der italienische Sänger vorträgt. Die Worte nehmen Bezug auf den Seelenzustand der Marschallin. Bei den „drei armen adeligen Waisen“, die um Almosen plärren, hat Hofmannsthal sich den hübschen Scherz geleistet, sie singen zu lassen:

„Der Vater ist jung auf dem Felde der Ehre gefallen,
Ihm dieses nachzutun ist unser Herzensziel.“

Wie der Baron, taktlos in die Kantilene des Sängers hineinfahrend, mit dem asthmatisch komponierten „Notar“ über die „Morgengabe“ im Ehevertrag argumentiert, wie eilige Läufer galante Billets überbringen, Lieferanten ihre toten und lebendigen Waren anpreisen, der „Friseur“ den Kopf der Marschallin in einem kunstvollen Lockenaufbau richtet, sich beim Applaudieren des Sängers die Finger an der Lockenschere verbrennt und seinem „Gehilfen“ dafür eine Ohrfeige verabreicht, der „Küchenmeister“ den Speisezettel vorlegt, der „Gelehrte“ der Fürstin die für sie präparierte neueste philosophische Modeweisheit doziert und dosiert – alles dies wird in einer vibrierenden Bewegungsmusik verwirklicht. Nicht das kleinste Detail hat sich der Komponist entgehen lassen. Natürlich vergißt er auch nicht, das Eindringen der „Livrée“ des Ochs mit dessen „Leiblakai“ an der Spitze drastisch zu akzentuieren. Diese „bedenklichen Gestalten“ richten einige peinliche Verwirrung in der vom „Haushofmeister“ genau abgezielten Ordnung an, indem sie überall herumschnüffeln und sogar dem Sänger ungeniert in die Noten und auf den Mund starren.

Die ganze Szene mutet an wie ein in Klang umgesetzter Stich von Hogarth, der von Chodowiecki überholt wurde.

Die Schlußszene: Die Jugenderinnerungen der Fürstin Werdenberg mit ihren schönen Terzinen über die Vergänglichkeit alles Irdischen, ihr schmerzliches Verzicht, ihre feine Ironie bei den Worten: „Jetzt muß ich noch den Buben dafür trösten, daß er mich über kurz oder lang wird sitzen lassen“, ist mit einer zärtlichen Musik des Lächelns unter Tränen erfüllt.

Zweiter Akt: Die anschauliche Zeichnung des Milieus im Palast des Neureichen und des Zeremoniells bei der Überreichung der silbernen Rose sind reizvolle musikalische Kulturstudien.

Über den Einzug des Rosenkavaliers ist eine strahlende Klangpracht von faszinierendem Glanz gebreitet. Bei der Überreichung der silbernen Rose ertönen zum ersten Male die ziselierten Akkorde von drei Flöten, drei Soloviolen, der Celesta und Harfen, ähnlich den Schwingun-

gen beim Sichberühren feingeschliffener Gläser, in gleichsam entmaterialisiertem Klang. Beim Zwiegesang von Sophie und Octavian [am Schluß der Oper] begleiten diese silbrigglassigen Harmonien den Halb- und Ganzschluß der Melodie, wobei durch rhythmische Akzentverschiebung der Eindruck von gleichzeitig ertönendem Vierviertel- und Dreiachteltakt entsteht.

Die weltverlorene Stimmung bei der ersten Begegnung von Octavian und Sophie läßt das von Hofmannsthal in seinen Dramen so oft verwendete Vorerleben einer Wirklichkeit in der gestaltenden Phantasie auferstehen. Sie ist in eine bezaubernde Musikseligkeit getaucht; bei ihrem „Wo war ich schon einmal“ fließen „Zeit und Ewigkeit in einem sel’gen Augenblick“ der Entrücktheit ineinander.

Im dritten Akt darf auch die untere Volksschicht der Maria-Theresia-Epoche ein bißchen mitspielen, teils als bescheidener Zuschauer und Kommentator, teils als vernünftiger Teilnehmer an der „Hetz“ auf den Baron. Ausgezeichnet getroffen ist der Moment, wo Ochs aus dem Alkoven, in dem das Mariandl soeben verschwand, den Octavian hervortreten sieht und aus allen Himmeln gefallen das ganze „Quiproquo“ erkennt. Der ausgelassene Wirbel der Nebenfiguren in „Casanova“-Zuschnitt bildet einen scharfen Kontrast zur lyrischen Gebundenheit bei der entscheidenden Auseinandersetzung zwischen den vier Hauptbeteiligten. Aus diesen vier, bereits vom Dichter schicksalhaft verflochtenen Gestalten hat der Komponist neue Typen für die Opernbühne geschaffen.

Als der eigentliche Titelheld war ursprünglich Herr Ochs von Lerchenau gedacht. Er hat zum Stammvater „Papageno“ und unter seinen Vorfahren „Don Pasquale“ und „Falstaff“. Dennoch ist er durchaus als Original geprägt. Wenn der unbekümmerte Draufgänger, der dummste Verführer, der sinnliche Naturmensch zum verhinderten Lebemann wird, so muß man bei seinem Hinauswurf sogar Mitgefühl für ihn haben. Als ein Kerl von strotzender Lebensfülle steht diese moderne Auflage des klassischen Baßbuffos vor uns.

Die Marschallin ist die Dame von Welt mit einem offenen Herzen, das ebensogern Liebe spendet wie empfängt. In ihr ist das Talent der Menschenkenntnis und Menschenbehandlung mit dem glücklichen Temperament zur Fähigkeit des „alles verstehen, heißt alles verzeihen“ vereinigt. Eine Persönlichkeit von „Scherz, Ironie und tiefer Bedeutung“.

Sophie Faninal, ein zierliches Porzellanfigürchen von anmutiger Schönheit, von Hofmannsthal als ein „hübsches, gutes Dutzendmädchen“ gekennzeichnet, wurde zu einer reizenden Ausnahmerecheinung unter den Opersoubretten gehoben.

„Also Wiener Komödie, nicht – Berliner Posse“

Richard Strauss

„Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus“, der schöne, gertenschlanke Aristokrat des Rokoko, der Liebling der Frauen und Günstling des Schicksals, ist der Gegenspieler des Ochs. Seinen Stamm- baum leitet er von Mozarts »Cherubino« ab. Seine dop- pelte Verwandlung des von einer Frau verkörperten Man- nes, der sich wieder als Mädchen verkleidet, hat eine sozusagen potenzierte Hosenrolle hervorgebracht, die vorläufig letzte gelungene der Oper.

Erst durch diese „Travestie“ ist die das Werk krönende Synthese möglich geworden: das Terzett dreier Frauen- stimmen, bei dem die Worte wie im Traum dahingesun- gen werden. Die Stimmen verschlingen und lösen und verschlingen sich wieder, um in weitgespannter Steige- rung zu einem inbrünstigen Bekenntnis der Seelen auf- zublühen. Raum und Zeit verschwimmen, die Welt ver- sinkt, es klingen nur die Gefühle dieser drei Menschen, die sich ihr Freud und Leid vom Herzen singen *müssen*, um im „Glücklichsein“ zu landen.

Dieses Terzett, eine der glücklichsten Eingebungen des Meisters, ist einer der gezählten Höhepunkte der Opern- kunst, wo die gleichzeitig ertönenden verschiedensten Seelenstimmungen jenen Zustand der Verzauberung her- vorrufen, der keiner anderen Kunstform gegeben ist.

Aus der Partitur strömen Licht und Helle, Lebensreife und Jugendfrische, schalkhafte Grazie und sprühender Witz, Gefühlsintensität und lächelnder Humor. Über alles Theatralische hinaus dringt die Musik in die Bezirke reiner Menschlichkeit. Und so wurde »Der Rosenkava- lier« die erste moderne Komödie für die Opernbühne seit Mozarts »Le Nozze di Figaro«.

Stadt-Theater in Nürnberg

Kalla-Telefon: No. 3218.

Direktion: Hofrat Richard Balder.

Telefon der Direktion: No. 24.

Freitag, den 27. Januar 1911, abends 7 1/2 Uhr.

Vereinskarten ungültig.

Einzel Abonnement.

Erstaufführung!

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal
Musik von Richard Strauss.

Personen

Die Fräuleinchen Barbara Weidenberg	Auguste Gerstlauer	Der Haushofmeister bei Lannal	Richard Schubert
Der Baron Ochs auf Terzheim	Richard Hot ges.	Ein Notar	Adolf Wucherpfennig
Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus	Ilma Raun	Ein Wirt	Richard Schubert
Herr's Fanzl, ein treuer Neugeldbesitzer	Carl Rara	Ein Sänger	Michael Kunkel
Sophie, seine Tochter	Hermann Hoffmann	Ein Gelehrter	Ernst Blumer
Junger Marschall Leut- meister, die Dürsch- meizer'sche Intrigant	Emile Starke	Ein Flötist	Carl W. Faber
Antonia, seine Begleiterin	Anton Passy-Görner	Ein Fagott	Hans Winkler
Ein Polizeikommissar	Ernst Mittelmann	Desse's Gehülfe	Betty Strum
Der Haushofmeister bei Fräuleinchen	Gustav Landaber	Eine adelige Witwe	Luzie Sommermann
Josef Kastner	Josef Kastner	1 adelige Waive	Rosa Gersmann
		2 "	Adelheid Quent
		3 "	Nelly Schweitzer
		Ein Modistin	Hanna Günther
		Ein Tierhändler	Adolf König
		Mohamed, ein kleiner Neger	Anny Grassler

Lakaien, Kellner, Laufen, Hausdiener, Küchpersonal, Gäste, Musikanten, 2 Wächter.
1 kleine Kinder, verschiedene verdächtige Gestalten.

Zeit: In Wien in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias.

In Scene gesetzt von Oberregisseur Emil Vankerschmidt.

Musikalischer Leiter: Kapellmeister Bernhard Litzel

Nach dem 1. und 2. Akt: größere Pausen.

Anfang 7 1/2 Uhr.

Ende ungefähr 11 1/2 Uhr.

Belegungs-Änderungen vorbehalten.

Erhöhte Preise.

In Vorbereitung: Novität! Zum 1. Male „Glaube und Heimat“, Die Tragödie eines Volkes in 3 Akten von Carl Schönherr.

Spielplan.

Samstag, 26. Januar, abends 7 1/2 Uhr
Danksagung zu kleinen Preisen
Charley's Tante
Schwack in 3 Akten von B. Thomas

Sonntag, 27. Januar, nachm. 3 Uhr
Erhöhte Preise
Martha
Oper in 4 Akten von F. von Flotow

Sonntag, 29. Januar, abends 7 1/2 Uhr
Bühn. Teil 111. Bühn. N.
Opernpreise.
Der unsterbliche Lump
Operette in 3 Akten von Edmund Curyl

Mittwoch, 30. Januar, abends 7 1/2 Uhr
Bühn. Rhein. Schauspielpreise
Cyclus dramatischer Meisterwerke. 4. Abend:
Faust, 1. Teil
Eine Tragödie von W. v. Goethe

Dienstag, 31. Januar, abends 7 1/2 Uhr
Vereinskarten ungültig. Bühn. Rhein.
Erhöhte Preise - Zum 2. Male
Der Rosenkavalier
Komödie für Musik in drei Akten von
Hugo von Hofmannsthal
Musik von Richard Strauss

Besetzungszettel der
Nürnberger Erstauf-
führung 1911

Franzpeter Messmer

Die Tradition der musikalischen Komödie um 1911

Wenn wir in der Musikgeschichte zurückgehen und nach musikalischen Komödien suchen, die auch heute noch im Repertoire gespielt werden, so sind dies nur sehr wenige, und bei den bedeutenderen fällt auf, daß die Qualität des Librettos und die Einheit von Libretto und Musik eine zentrale Rolle spielen. Derartige Werke entstanden meistens in einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist. Als wenige Beispiele nenne ich nur die Arbeit von Mozart und Da Ponte am »Figaro« und von Verdi und Boito am »Falstaff« – die personale Einheit von Dichter und Komponist im Fall von Richard Wagners »Meistersingern« stellt eine Ausnahme dar. Diese Werke haben schlagkräftig bis auf den heutigen Tag überlebt, während die anderen komischen Opern, bei denen eine derartige Einheit zwischen Libretto und Musik nicht besteht, überhaupt nicht mehr gespielt werden oder zumindest nicht denselben Rang einnehmen. Im »Falstaff« und im »Figaro« liegt ferner jeweils ein Libretto vor, das außerdem hohe literarisch-dramatische Qualitäten hat. Offenbar ist dies für das Überleben einer komischen Oper wichtiger als für das einer ernsten.

Die Frage nach dem Überleben einer komischen Oper im Repertoire bezieht sich auf ihren Werkcharakter. Dieser ist für eine komische Oper viel weniger selbstverständliche als für eine ernste; denn die Musikkomödie war in ihrer Blütezeit immer eng mit dem Nichtkomponierten, mit dem Volkstümlichen und Improvisierten verbunden: der Höhepunkt, den sie im 18. Jahrhundert erlebte, beruht auf der engen Verbindung zu volkstümlichen und improvisierten Komödienformen, zur Commedia dell'arte in Italien und zur Vaudeville-Komödie in Frankreich. Die Improvisation mit bekannten Typen ermöglichte eine spontane Komik, die nichts mit dem Werkhaften zu tun hat. So sind auch die Zeitkritik, die seit der Antike eine Domäne der Komödie war und in der Opéra comique des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt, und die Parodie der ernsten Theaterformen zeitgebunden. Das Theater spielte in der musikalischen Komödie gegenüber der Musik immer eine gleichbedeutende, in der frühen Zeit sogar bedeutendere Rolle. Es ist deshalb evident, daß für ein gültiges Werk dem Libretto eine große Bedeutung zukommt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die musikgeschichtliche Situation grundsätzlich eine andere als zu Mozarts Zeit. Mozart schrieb seine musikalischen Komödien, als noch eine lebendige Komödientradition bestand: die

Entfernt zum Vorbild aber dienen die »Meistersinger« einer einzigen mir bekannten einigermaßen erfolgreichen Operndichtung: dem »Rosenkavalier«. Wie dort das Nürnberg um 1500, ist hier das theresianische Wien – eine wirkliche, darum glaubhafte ganze Stadtwelt mit hundert lebendigen Bezügen in sich: vom Faninal zum Ochs, vom Polizeikommissar und Wirt hinauf zur großen Dame, vom Palast durch die Lakaienwelt zum Bauernhof usf. usf. – der eigentliche Träger des Ganzen, und durch dieses Ganze werden die Figuren lebendig.

Hugo von Hofmannsthal

Das Jahr 1911 in der Musik

Dresden: Uraufführung »Der Rosenkavalier«. Gustav Mahler stirbt. In München wird Mahlers »Lied von der Erde« durch Bruno Walter uraufgeführt. Arnold Schönberg vollendet die »Gurre-Lieder« und, unter dem Eindruck von Mahlers Tod, die tonalitätsfreien 6 Klavierstücke op. 19. In Budapest beendet Béla Bartók die Oper »Herzog Blaubarts Burg«. In St. Petersburg wird Alexander Skrjabin »Le Poème de l'Extase« uraufgeführt, in Paris Debussys mystisches Schicksal nach d'Annunzio: »Le Martyre de Saint Sébastien«, Ravels komische Oper »L'Heure Espagnole« und, durch Serge Diaghilew, Igor Strawinskys russisches Ballett »Petruschka«.

Opera buffa, die Opéra comique, schließlich auch noch die Commedia dell'arte. Die Liederlagen in den Vaudevillekomödien, in der Commedia dell'arte und in den Singspielen hatten noch eine enge Verbindung zum volkstümlichen Singen. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch erloschen die volksmusikalischen Traditionen, die für die musikalische Komödie im 18. Jahrhundert so wichtig waren. Die Opéra bouffe Offenbachs in Paris, die Savoy Opera Gilberts und Sullivans in London und die Wiener Operetten von Johann Strauß waren eine eigenständige Kunstgattung, nicht vergleichbar mit den improvisierten Komödien bis zum 18. Jahrhundert — diese Tradition zeigte sich vielmehr noch einmal in den Parodien und Stegreifeinfällen Nestroys in Wien —, und auf diesen Höhepunkt in der Operettenkomposition folgte ein innerhalb der Musikgeschichte völlig neuartiger und noch nie dagewesener Prozeß, nämlich die Trennung in eine sogenannte „leichte“ und „ernste“ Musik. Durch diese Trennung war den Komponisten der Boden für eine lebendige musikalische Komödie entzogen. Dies zeigt sich daran, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Komposition komischer Opern sehr abnimmt und daß, wie bereits gesagt, gelungene Werke Einzelfälle sind; dabei muß man hinsichtlich der »Meistersinger« Richard Wagners hinzufügen, daß diese Oper keine eigentliche musikalische Komödie im traditionellen Sinn ist, sondern eher ein „kultisches Festspiel“. In Deutschland war also eine Tradition musikalischer Komödien seit der Jahrhundertmitte erloschen. Wagners Operndrama erstickte die Weiterentwicklung von heiteren Singspielen, wie sie Albert Lortzing, Otto Nicolai (»Die lustigen Weiber von Windsor«, 1849) und Friedrich von Flotow (»Martha«, 1847) schufen. Aber auch in den anderen europäischen Musiknationen — die neu aufkommenden Nationalopern in Rußland, Polen und in der Tschechoslowakei lasse ich außer acht — verhält es sich nicht anders. In Italien erlebte die Opera buffa ihren letzten Höhepunkt mit Rossinis Werken. Carl Dahlhaus bezeichnet bereits Donizettis »Don Pasquale« (1843) und nicht erst Verdis »Falstaff« als ein „gattungsgeschichtlich posthumes Werk“. Die französische Opéra comique von Auber, Boieldieu und dem Librettisten Scribe wurde von Offenbachs Opéra bouffe abgelöst. Die Schlußfolgerung von Dahlhaus, daß die komische Oper „musikgeschichtlich weniger eine ständige Möglichkeit als ein Sonderphänomen des späten 18. Jahrhunderts“ und deshalb „im 19. Jahrhundert eine prekäre Gattung“ sei, kann mit dem Verhältnis zu einer volkstümlichen, improvisierten Komödientradition begründet werden: im 17. Jahrhundert war diese noch nicht in die schriftliche, werkhafte Komposition eingedrungen und im 19. Jahrhundert gab es sie nicht mehr; an ihre Stelle trat die Unterhaltungsmusik.

Adam Wandruszka

„Eine wienerische Maskerad“

Das Zeit- und Sprachkostüm von Hofmannsthals »Rosenkavalier«

In diesem Artikel beschreibt der Autor, wie die Tagebücher des kaiserlichen Obersthofmeister Fürst Johann-Josef Khevenhüller-Metsch auf Hofmannsthals Dichtung eingewirkt haben. Khevenhüller schrieb seine Tagebücher in den Jahren 1742-1755. Sie wurden zwischen 1907 und 1910 veröffentlicht. Im folgenden geben wir einige besonders interessante Passagen des Artikels wieder.

„... Auf S. 239 ... begegnen wir zum erstenmal dem „Camerherrn Graffen Franz Esterhasi, den man par sobriquet Quinquin zu nennen pfelet.“ Dieser Quinquin (Franz) Esterházy kommt dann im zweiten Band häufiger bald mit dem Vornamen Franz, bald nur mit dem Spitznamen Quinquin vor...

Die Übernahme des Spitznamens Quinquin muß im Zusammenhang gesehen werden mit allen anderen Namen, die Hofmannsthal aus dem Personenregister der ersten beiden Bände in seine Dichtung übernommen hat. So finden wir bereits im ersten Band auch Octavians Familiennamen Rofrano durch eine Marchesa Maria Theresia Rofrano, verehelichte Kinsky, vertreten, sowie auch alle jene, teilweise recht ungewöhnlichen, Taufnamen des Rosenkavaliers, die Sophie im zweiten Akt so brav herzusagen weiß: Octavian (bei einem Grafen Kinsky, im Personenverzeichnis S. 329 unmittelbar hinter der erwähnten Marchesa Rofrano), Ehrenreich (Khevenhüller-Osterwitz, S. 327), Ferdinand Bonaventura (zwei Grafen Harrach, S. 323), Hyazinth (Fürst Lobkowitz, S. 331). Die ersten Familien des österreichischen Hochadels, deren Namen der Dichter aus begreiflichen Gründen nicht verwenden konnte, haben so zumindest ihre Taufnamen für die Dichtung beigesteuert...

Im zweiten Band finden wir dann auch noch den der Marschallin, allerdings nur im Personenverzeichnis des Spiels, gegebenen Namen Werdenberg (hier als Verdenberg) sowie den Namen Fanal, der wohl die Anregung für den Namen Faninal gegeben hat...

Auch den Namen Lerchenau finden wir im Register des zweiten Bandes unter Verweis auf den Kanzler des niederösterreichischen Regiments, Johann Josef Mannagetta, Freiherr von Lerchenau (S. 320)...

Andreas Razumofsky hat eine interessante Hypothese vorgetragen, die Beachtung verdient. Er hat darauf hin-

... nämlich die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.

Aus: **Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief** (»Chandos-Brief«), 1902

„Ein Brief“, eine der bedeutendsten Prosadichtungen Hofmannsthals, gilt nicht nur als autobiographisches Zeugnis des Autors, sondern steht auch stellvertretend für die Schwierigkeit der Künstler seiner Epoche, Inhalte trotz einer „erschöpften Sprache“ angemessen darzustellen. „Wenn (der Künstler) dem fiktiven Vorbild nicht ins Schweigen folgen wollte, gab es für ihn drei Möglichkeiten: eine letzte Übersteigerung des traditionellen

Weges zu versuchen, einen völligen Neubeginn zu wagen oder sich bewußt in der Vergangenheit zu orientieren, um aus ihr neue Kraft zu schöpfen." (Volker Scherliess). Vielleicht ist in diesem Zusammenhang Hofmannsthal's gewiß ungewöhnlicher Entschluß, Operntexte zu verfassen, zu sehen.

gewiesen, daß die bis heute in Kärnten blühende fürstliche und gräfliche Familie Orsini-Rosenberg neben anderen auch den Titel eines Freiherrn von Lerchenau und im Wappen eine Rose führt; was vielleicht die erste Anregung zur Erfindung der „silbernen Rose" gegeben haben könnte...

Die Lektüre der von Da Ponte breit ausgesponnenen Intrigen zwischen den in Wien tätigen italienischen Dichtern, Komponisten, Schauspielern und Sängerinnen aber könnte den Anstoß gegeben haben für die Gestalten der italienischen Intriganten Valzacchi und Annina...

Für die sprachliche Differenzierung konnte das Tagebuch des Obersthofmeisters selbstverständlich nicht als Vorbild dienen. Aber eben für die vom Dichter erwähnte gemeinsame sprachliche Grundlage der Hauptpersonen, für die „imaginäre Sprache der Zeit", hat er sich offenbar durch die Lektüre der Khevenhüller-Tagebücher sprachlich eingestimmt. Das wird etwa deutlich bei der Dosierung der eingestreuten Fremdwörter oder der häufigen Verwendung französischer oder lateinischer Verben mit eindeutscher Endung.



Die Marschallin (June Card) und ihr kleiner Mohr

Volker Klotz

Soziale Komik bei Hofmannsthal/ Strauss

I

„Ich bin ein sehr freidenkender Mensch, aber beim Sozialen hört bei mir der Spaß auf.“ So Hofmannsthal an Strauss am 9.X.1912... Hier spricht Hofmannsthals Haltung im Lebensalltag. Anders stehts mit seiner Kunstproduktion jener Jahre, zumal mit den Musikkomödien, die er für Strauss verfaßt hat. Da hört der Spaß nicht auf beim Sozialen. Da geht der Spaß beim Sozialen erst richtig los. Was es mit sozialer Komik von Hofmannsthal/Strauss auf sich hat, will ich in der auferlegten Kürze andeuten.

Drei Dimensionen kommen dabei in Betracht.

1. *Werkeigene soziale Komik.* Das heißt: Komik, hervorgehend aus den gesellschaftlichen Verhältnissen und Verhaltensweisen, wie sie in der einmaligen Musikkomödie »Rosenkavalier« und der ebenso einmaligen Musikkomödie »Ariadne« formuliert sind.
2. *Gattungseigene soziale Komik.* Das heißt: Komik, hervorgehend aus dem gesellschaftlichen Gehalt und Rang, den die jeweils gewählten und höchst spannungsvoll gekreuzten Gattungen bereits mitbringen aus ihrer eigenen Tradition. Im »Rosenkavalier«: die Kreuzung von mittlerem Genre des psychologisierenden Opernlustspiels (nach Art der Wagnerschen »Meistersinger« und des Verdischen »Falstaff«) mit dem niederen Genre der Farce...
3. *Epochengeschichtliche soziale Komik.* Das heißt: Komik, der die beiden Autoren ihre Werke mehr nolens als volens aussetzen. Und zwar dadurch, daß sie überholte gesellschaftliche Formationen und ästhetische Formeln überholen in ihre eigene, zumindest teilweise andersartige Gegenwart. Dieser spielerische Anachronismus wirkt sich zweiseitig aus. Im Sinn der Autoren offenbart er, durch gezielte komische Diskrepanz, bestimmte Schwächen ihrer gesellschaftlichen Umwelt. Und wider den Sinn der Autoren offenbart er, durch ungezielte komische Diskrepanz, Schwächen ihres eigenen ästhetischen Standpunkts innerhalb dieser gesellschaftlichen Umwelt. Diese dritte, epochengeschichtliche Dimension ist also eher geprägt von einer höheren sozialen Komik. Denn ohne es selber voll zu durchschauen, sind die beiden Autoren besagtem ästhetischen Zwiespalt objektiv verfallen. Kaum anders als ihre musikdramatischen Geschöpfe, an denen und über deren Köpfe hinweg

Hofmannsthals Adelsbejahung war auffallend. Daß sie in seinem Alltag vorwaltete, hätte schließlich, abgesehen vom Goetheschen Beispiel, auch auf Zufallsbegegnungen, Zufallsfreundschaften zurückgeführt werden können, doch daß sie desgleichen das Dichtungswerk durchzieht, weist auf tiefere Gründe hin, und man wird nicht fehl gehen, wenn man sie in jenen mystischen oder mystik-nahen Vorstellungen sucht, aus denen ein Großteil der Hofmannsthalschen Dichtung gespeist wird.

Hermann Bloch

Hofmannsthal und Strauss objektive Komik vollstrecken: am Ochs von Lerchenau, aber auch am Titelhelden des »Rosenkavalier«... Die drei Dimensionen sozialer Komik sollen... am »Rosenkavalier« skizziert werden.

II.

Zwei Paare, erotisch aufeinander bezogen, gruppieren sich um, wobei am Ende zwei Personen leer ausgehen. Das ist, liebesgeometrisch betrachtet, die Konfiguration und der Hergang des »Rosenkavalier«. Der junge Octavian, bisher in Liebe der älteren Marschallin verbunden, verliebt sich in die junge Sophie Faninal. Sophie, bisher unter väterlichem Druck dem älteren Baron Ochs von Lerchenau verbunden, verliebt sich in Octavian. Wo steckt da die besondere Komik, sei sie nun sozial oder sonstwie begründet? Sie stellt sich ein, und sie stellt sich quer, sobald man in Gedanken die vorgezeichnete Liebesgeometrie fortführt mit der Frage, warum denn die beiden übriggebliebenen ihren Mangel nicht beheben, indem sie ihrerseits zusammenkommen: nach der quasi natürlichen Regel im gängigen Lachtheater, die Altersgruppen hübsch passend zu Paaren zu treiben. Ein solches dramaturgisches Gleichgewicht brächte das soziale Gleichgewicht des Stücks in einem Grad durcheinander, das so weder komisch noch harmonisch, sondern schlicht absurd wäre. Denn: Was zwischen der aristokratischen Marschallin, dem aristokratischen Octavian und der bürgerlichen Sophie vorgeht — gipfelnd im sublimer Terzett des III. Aktes —, spielt in einer eigenen Sphäre, psychologisch und gattungsästhetisch. Sie ist allem, was der grobschlächtige Ochs ist, tut und erleidet, schlechterdings unzugänglich. Dieser Mann hätte sich zwar gewaltsam, zulasten Sophies und mithin auch zulasten eines glücklichen Komödienschlusses, mit dem abhängigen Bürgermädchen verkoppelt. Was Octavian — als Verkörperung einer idealisierten aristokratischen Brautwerbung — hat aufhalten und — als derber Komödiant in der Mariandlrolle — hat unterbinden können. Nimmer jedoch wäre Ochs mit der unabhängigen Marschallin zu verkoppeln. Denn sie und er sind entgegengesetzte Ausprägungen der gleichen feudalen Macht. Sie stehen einander ferner als der feudale Octavian der bürgerlichen Sophie, die er schließlich zwanglos heimführen kann.

Die Marschallin, die den sprechenden Namen der zeitgenössischen Herrscherin Marie Theres trägt, schöpft Macht und Vorrecht des Adels aus, um huldvoll ihre Schützlinge zu behüten und zu beschenken. Baron Ochs hingegen mißbraucht den gleichen gesellschaftlichen Vorrang, um erpresserisch sich selbst zu bereichern. Taktlos stampft er einher als verspäteter geld- und liebesgieri-

ger Strauchritter, dem jede feinere Lebensart ebenso auf den Hund gekommen ist, wie seine Finanzen. Die soziale Komik dieses Ochs besteht in seiner bodenlosen Verkehrung eben der feudalen Huld, die von der Marschallin konsequent gelebt wird. Ahnungslos macht er sich lächerlich durch das Defizit, mit dem er auftrumpft. Da stellt einer, der längst drunten ist und sich niedrig verhält, justament den Dauergestus einer gnädigen Herablassung zur Schau. Wo er geht und steht, treibt er mit seinem „Schon gut, schon recht“ Huldigungen ein, um sie gönnerhaft abzuwehren – ob sie ihm nun entgegengebracht werden oder nicht. Selbstvergafft und verblendet, läßt er gelten, verzeiht er, begnadigt und exkulpiert er in einem fort Verstöße, die nicht etwa die Umwelt an ihm begeht, sondern er an ihr.

Die Marschallin ermöglicht, daß die beiden jungen Liebenden zueinander kommen. Auch in der Weise, wie sie mit ihrem märchenhaften Agentlein, dem stumm diskreten kleinen Mohren, den Anfang und Schluß des musikalischen Geschehens leibhaftig und thematisch umfaßt, figuriert sie als eine weltliche Schutzmantelmadonna für jene, die ihrer bedürfen. Verzichtend, macht sie Octavian, den sie im I. Akt schon als Rosenkavalier auserseren hat, im III. Akt Mut zu seiner neuen Liebe. Und sie heilt auch noch die tiefsitzende Prestigewunde des Parvenüs Faninal, den Octavian leichtsinnig mitverletzt, als er durch den inszenierten Skandal im ordinären Beisl den Ochs von Lerchenau aus dem Feld schlägt. Ihre feudale Souveränität hat die Marschallin soweit verinnerlicht, daß sie in vornehmer Haltung den Liebesverlust verkraften kann. Derart rettet sie auch für ihre Person den Komödienschluß, wenn sie dem Publikum mehr Bewunderung als Mitleid entlockt. Aus gutem Grund tritt sie im II. Akt nicht in Erscheinung, wo Ochs, mit seinem wüsten Gefolge den bürgerlichen Palast heimsuchend, das adelige Prinzip auf den Tiefpunkt bringt. Flankierend und umgreifend gewährleistet sie so die musikalische Komödie.

Umgekehrt muß Ochs, mit allem komischen Radau, aus eben dieser musikalischen Komödie ausscheiden, damit sie ihr Ziel erreicht. Er ist allzu dickfellig und selbstverschuldeter Außenseiter, als daß bei seiner schlimmen Niederlage irgendwem auf oder vor der Bühne das Lachen verginge. Seine falsche Bonhomie von eigenen Gnaden, sein sexuelles Maulheldentum, dem krankhafter Geiz auch noch die gepriesene Lendenkraft mit Fragezeichen garniert, wird genau dort getroffen, wo es ihm am ärgsten schmerzt: Nach dem verpatzten erotischen Abenteuer in der Absteige, nach der geplatzten gewinnträchtigen Verlobung umringen ihn die Gläubiger seines verfehlten Fehltritts mit Rechnungen für nicht genossene Genüsse. Doch wenn er wütend davon schnobt – „Leo-



Ochs
(Heinz-Klaus Ecker)
und die Marschallin
(June Card)

pold, mir gengan!“ – hinterbleibt keine Beklommenheit, wie sie uns etwa beim weidwunden Abgang des Malvolio, des Shylock oder des Beckmesser überkommt. Denn Hofmannsthal/Strauss haben nicht nur seinen Charakter, sie haben auch den Ablauf des Geschehens so angelegt, daß Ochs als Fremdkörper zu beseitigen ist. Als Fremdkörper der Liebe. Und vollends als Fremdkörper des adeligen Prinzips, das sich gleichermaßen äußerlich in der Gesellschaftslage, wie innerlich, in der Empfindungslage, durchsetzen darf... Erst nachdem Ochs ausgeschieden ist, gewinnen die anderen drei den freien Raum, unbefangen zu sich und zu einander zu kommen...

„Es ist sicher kein Zufall, daß zwei Individuen wie wir einander innerhalb der gleichen Epoche zu begegnen hatten“

**Hugo von
Hofmannsthal
an Richard Strauss,
20.1.1913**

„Die Nachwelt wird ihm das Denkmal setzen, das seiner würdig ist, das er in meinem Herzen immer besessen – unauslöschliche Dankbarkeit in treuestem Freundesherzen wird die Empfindung sein, die ich in Bewunderung ihm bis an mein Lebensende bewahren will.“

**(Richard Strauss
über Hugo von
Hofmannsthal)**

Im »Rosenkavalier« – so habe ich vermerkt – triumphiert das adelige Prinzip. Durch die beherrschende Rolle der Marschallin, die das Geschehen bestimmt und umfängt. Durch die musikalische Architektur der Stillagen. Durch die Weise, wie die burleske Handlung um Ochs von Lerchenau mit einem komischen Exorzismusakt erledigt wird, um die Szene zu läutern für den feinsinnigen Verkehr inniger Gefühle in schicklicher Form. Dennoch mag man sich fragen, ob Hofmannsthal/Strauss nicht gegen die feudalen Höhenregeln gesprochenener und gesungener Komödien verstoßen, wenn sie den Baron zum dummen Teufel machen, der mit Schimpf und Schande ausgetrieben wird; und wenn sie obendrein eine positive Figur hohen Stands, Octavian, in der Absteige eine erniedrigende Transvestitenrolle spielen lassen. Die beiden Vorgänge sind jedoch gerechtfertigt durch die Tradition der komischen Oper...

Wie steht es nun mit der dritten Dimension sozialer Komik im »Rosenkavalier«? Deckt der gezielte Anachronismus des Werks, wie behauptet, nicht nur Schwächen der gegenwärtigen Umwelt, sondern auch Schwächen im ästhetischen Standpunkt der beiden Autoren auf? Ich meine: ja. In der Entwicklung ihrer gemeinsamen Produktion nehmen sie mit dem »Rosenkavalier« die unerbittlichen psychologischen und musikalischen Kühnheiten der voraufgegangenen »Elektra« kampflos zurück. Sie kontern der brutalen Gegenwartsgesellschaft, die in einer böartigen Allianz aus Industriekapitalismus, geschichtlich überholter Monarchie und außenpolitischem Imperialismus dem ersten Weltkrieg entgegenstrebt, mit einem Idyll des 18. Jahrhunderts, demzufolge äußerer und innerer Adel harmonisch sich decken.

Daß dieses Idyll nicht ohne Gewalt ins Werk zu setzen ist, lassen gewisse Unstimmigkeiten seiner Konstruktion erkennen. Sie sind bezeichnend genug. Während die niedere Gattungskomponente, das Geschehen um Ochs, das in besagter Farce gipfelt, übergenu durchmotiviert ist, bleibt in der höheren Gattungskomponente, die doch gerade auf psychologische Feinschraffung abzielt, man-

ches lückenhaft und dunkel. Gerade hier klaffen offene Fragen: Warum schlägt die Marschallin Octavian als Rosenkavalier vor? Was bringt sie dazu, überhaupt mit dem adelswidrigen Ochs von Lerchenau zu verkehren? Wie kann sich der ehrbewußte Octavian als Rosenkavalier hergeben, nachdem er in der gespielten Zofenrolle zur Genüge die Unflätigkeit des Ochs kennengelernt hat? Was veranlaßt die Marschallin, in dem schmierigen Beisl zu erscheinen? Ohne diese unbegründeten Entscheidungen käme die musikalische Komödie nicht in Gang, bliebe sie nicht in Gang und ginge nicht harmonisch auf.

Eben hier schlägt, über die Köpfe der Autoren hinweg, die epochengeschichtliche Komik durch: daß sie das niedere Genre, das ihnen im »Rosenkavalier« doch nur Mittel zum Zweck ist und dem sie sich grundsätzlich überlegen fühlen, restlos schlüssig durchführen; daß sie hingegen im mittleren Genre, worauf es ihnen eigentlich ankommt, solche Schlüssigkeit vermissen lassen. So verliert das schöne Trotzdem, das hier der heruntergewirtschafteten feudalen Gegenwart in Österreich und Deutschland der Vorweltkriegszeit widerspricht, letztlich seine Glaubwürdigkeit. Die gesungene und besungene menschliche Integrität und Wirksamkeit des adeligen Prinzips ist 'weiter nichts' als ein beglückendes Märchen. Rührend komisch aber ist das Bemühen der Autoren, einem solchen Märchen – höchst märchenwidrig – durch einläßliche Individualpsychologie Wirklichkeiten einflößen zu wollen...



Hugo von Hofmannsthal um 1911

Die allgemeine philosophische Haltung Hofmannsthal's beeinflusste natürlich seine ästhetischen Grundansichten. So zum Beispiel seine Auffassung von der Komödie. Während die Tragödie nach seiner Meinung Maß, Form und Gesellschaft zerstört, tritt die Komödie als das Maßhaltende, Formgebende und Vermittelnde auf. Die Komödie ist für Hofmannsthal das „erreichte Soziale“ schlechthin. So sprengt das kritische Element in der Komödie von Hofmannsthal niemals den Rahmen der bestehenden Gesellschaft. Aus dieser Haltung heraus werden Figuren wie Ochs oder Faninal nicht verurteilt. Das Publikum lacht kein gegnerisches Lachen, sondern ein kritisch-verständnisvolles, am Schluß wird ihnen beiden verziehen.

Eberhard Streul

Norbert Abels

„Wie Rosen vom hochheiligen Paradies“

Im »Rosenkavalier« ist die Überreichung der silbernen Rose der festliche Höhepunkt. Wie bekannt, ist diese Zeremonie eine „Erfindung“ Hofmannsthals. Merkwürdig ist es, daß noch kaum ernsthaft der Versuch unternommen worden ist, die enigmatische Tiefe dieses Momentes wie partiell auch immer auszuloten. Daß, wie ein Interpret berichtete, das Geschlecht der Rosenberge, Freiherrn von Lerchenau, eine silberne Rose als Wappen führte, hat sich als falsch erwiesen. Es erscheint im Wappen der Familie Orsini-Rosenberg zwar eine Rose, aber doch eben nur eine ganz alltägliche rote Rose auf silbernem Grund. Das tatsächliche Vorhandensein eines Silberrosenwappens hätte überdies kaum zum Beweggrund jener erhöhten Bedeutung avancieren können, die Hofmannsthal dem geheimnisvollen Ding verliehen hat.

Der Topos der Rose als Inbegriff irdischer und himmlischer Liebe hat eine lange Tradition hinter sich. Unter den metaphorischen Topoi der persischen Liebeslyrik besaß die Rose, deren Märchenschönheit den Duft des Himmels auf die Erde bringt, den Vorrang. Goethe hat in dieser Tradition im „Westöstlichen Divan“ das Motiv verwendet. Die Anakreontik hatte es zuvor zum Ausdrucksbild hedonistischer Lebensauffassung apostrophiert. Immer war die Rose sowohl die Blume des Paradieses als auch das Sinnbild erotischer Vereinigung. In der christlichen Tradition gibt es den Brauch der Überreichung einer mit Moschus und Balsam gefüllten goldenen Rose, die der Papst am Sonntag Laetare, dem Rosensonntag, durch einen ausgewählten Gesandten einer erlauchten Frau zukommen läßt. Sinnbild himmlischer Holdseligkeit ist auch hier die Rose. Hofmannsthal hat diese Elemente zu einem Mosaik zusammengesetzt. Hinter der Silberrose steht eine vielschichtige Pluralität der Motive. Entscheidend ist die Kontaminierung von „Silber“ und „Rose“.

In Goethes »Die Geheimnisse« erblickt der herumwandelnde junge Ordensgeistliche das esoterische Symbol der Vereinigung von geistiger und himmlischer Welt: das Rosenkreuz. „Und leichte Silber-Himmelswolken schweben, / Mit Kreuz und Rosen sich empor zu schwingen“. Diese Farbgebung war für Hofmannsthal bestimmend, nicht nur im »Rosenkavalier«... In der silbernen Rose hat sich dieses auf zwei Sphären abzielende Farbenleitmotiv zum Emblem verdichtet. ...



Richard Strauss, seinen »Rosenkavalier« anbietend: Zeichnung von Enrico Caruso (1911)

Hugo von Hofmannsthal

Terzinen der Vergänglichkeit

I

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 vorüberrinnt

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

II

Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen
Des Meeres starren und den Tod verstehn,
So leicht und feierlich und ohne Grauen,

Wie kleine Mädchen, die sehr blaß aussehn,
Mit großen Augen, und die immer frieren,
An einem Abend stumm vor sich hinsehn

Und wissen, daß das Leben jetzt aus ihren
Schlaftrunknen Gliedern still hinüberfließt
In Bäum' und Gras, und sich matt lächelnd zieren

Wie eine Heilige, die ihr Blut vergießt.

III

Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen,
Und Träume schlagen so die Augen auf
Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen,

Aus deren Krone den blaßgoldnen Lauf
Der Vollmond anhebt durch die große Nacht.
... Nicht anders tauchen unsre Träume auf,

Sind da und leben wie ein Kind, das lacht,
Nicht minder groß im Auf- und Niederschweben
Als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.

Das Innerste ist offen ihrem Weben,
Wie Geisterhände in versperrtem Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.

IV

Zuweilen kommen niegeliebte Frauen
Im Traum als kleine Mädchen uns entgegen
Und sind unsäglich rührend anzuschauen,

Als wären sie mit uns auf fernen Wegen
Einmal an einem Abend lang gegangen,
Indes die Wipfel atmend sich bewegen

Und Duft herunterfällt und Nacht und Bangen,
Und längs des Weges, unsres Weges, des dunkeln,
Im Abendschein die stummen Weiher prangen

Und, Spiegel unsrer Sehnsucht, traumhaft funkeln,
Und allen leisen Worten, allem Schweben
Der Abendluft und erstem Sternefunkeln

Die Seelen schwesterlich und tief ergeben
Und traurig sind und voll Triumphgepränge
Vor tiefer Ahnung, die das große Leben

Begreift und seine Herrlichkeit und Strenge.



Octavian (Diane Elias) und die Marschallin (June Card)

Honoré de Balzac

Eine Frau von dreißig Jahren

Eine Frau von dreißig Jahren hat für einen jungen Mann unwiderstehliche Reize; und es gibt nichts Natürlicheres, nichts dauerhafter Gesponnenes, nichts besser Vorherbestimmtes als die tiefe Zuneigung zwischen einer Frau wie der Marquise und einem jungen Mann wie Vandenesse; eine Zuneigung, für die uns in der Gesellschaft so viele Beispiele gegeben werden. In der Tat hat ein junges Mädchen zu viele Illusionen, sie ist zu unerfahren, und ihr Geschlecht ist zu sehr Komplize ihrer Liebe, als daß ein junger Mann sich dieser schmeicheln könnte; eine Frau hingegen kennt das ganze Ausmaß der darzubringenden Opfer. Da, wo das junge Mädchen aus Neugierde hingerissen wird, durch Lockungen, die denen der Liebe fremd sind, gehorcht die Frau einem bewußten Gefühl. Das junge Mädchen gibt nach, die Frau erwählt. Ist nicht allein diese Wahl schon ungeheuer schmeichelhaft? Wenn sie sich mit einem Wissen ausgerüstet verschenkt, das fast immer durch Leiden teuer bezahlt wurde, dann scheint die erfahrene Frau mehr zu geben als sich selbst; das junge Mädchen hingegen, das unwissend ist und gutgläubig, das von nichts eine Ahnung hat, kann nichts vergleichen, nichts gutheißen; es bejaht die Liebe und studiert sie. Die Frau belehrt uns, sie berät uns in einem Alter, in dem man es gern hat, sich leiten zu lassen, in dem der Gehorsam ein Vergnügen ist; das junge Mädchen will alles lernen und erweist sich als naiv, wo die Frau zärtlich ist. Das junge Mädchen bietet nur einen einmaligen Triumph, die Frau zwingt zu fortgesetzten Kämpfen. Das junge Mädchen kennt nur Tränen und Freuden, die Frau durchlebt Wonnen und Gewissensqualen. Ein junges Mädchen muß gar zu sehr verdorben sein, damit sie Geliebte ist, und so verläßt man sie dann mit Abscheu; eine Frau hingegen verfügt über tausend Mittel, um sich Macht und Würde zugleich zu bewahren. Das junge Mädchen in seiner Unterwürfigkeit bietet die langweilige Sicherheit und Ruhe; die Frau hat zuviel zu verlieren, um nicht der Liebe ihre tausend Verwandlungen abzuverlangen. Das junge Mädchen entehrt nur sich, die Frau tötet um euretwillen eine ganze Familie. Das junge Mädchen hat nur eine einzige Koketterie, und sie glaubt alles gesagt zu haben, wenn sie ihre Kleidung abgelegt hat; doch die Frau hat deren unzählige, und sie verbirgt sich unter tausend Schleiern. Schließlich schmeichelt sie allen Eitelkeiten, der weibliche Neuling in der Liebe aber nur einer. Im übrigen erschüttern die Frau von dreißig Jahren Unentschlossenheit, Ängste, Befürchtungen, Zweifel und Gefühlsausbrüche, denen man in der Liebe eines jungen Mädchens niemals begegnet. Hat die Frau dieses Alter



Faninal
(Andreas Förster)

erreicht, dann fordert sie von einem jungen Mann, daß er ihr die Wertschätzung ersetze, die sie ihm geopfert hat. Sie lebt nur für ihn, befaßt sich mit seiner Zukunft, wünscht ihm ein schönes Leben, befiehlt ihm, daß es ruhmvoll sei. Sie gehorcht, sie bittet, und sie befiehlt, sie erniedrigt sich, und sie schwingt sich erneut auf, sie weiß für tausend Anlässe Trost, während das junge Mädchen nur stöhnen kann. Endlich kann sich die Frau von dreißig Jahren, abgesehen von allen anderen Vorteilen ihrer Stellung, zum jungen Mädchen machen, sie kann alle Rollen spielen, schamhaft sein und sich selbst durch ein Unglück verschönen. Zwischen ihnen beiden liegt der unermessliche Abstand vom Vorherbedachten zum Unvorhergesehenen, von der Stärke zur Schwäche. Die Frau von dreißig Jahren befriedigt alles, aber das junge Mädchen darf bei Gefahr der Selbstvernichtung nichts befriedigen. Diese Vorstellungen entwickeln sich im Herzen eines jungen Mannes, und sie verdichten sich in ihm zur stärksten aller Leidenschaften, denn sie vereint die künstlichen, durch die Sitten geschaffenen Gefühle mit den echten Empfindungen der Natur.

Der grundlegendste und entscheidendste Schritt im Leben der Frau ist gerade der, den eine Frau stets für den bedeutungslosesten hält. Einmal verheiratet, gehört sie sich nicht mehr, sie ist Königin oder Sklavin der Häuslichkeit. Die Heiligkeit der Frau und die Pflichten und Freiheiten der Gesellschaft lassen sich nicht miteinander vereinbaren. Die Frauen emanzipieren heißt, sie verderben. Wenn man einem Fremden das Recht zugesteht, in das Heiligtum des Hauswesens einzudringen, bedeutet das nicht, sich seiner Gnade auszuliefern? Doch wenn ihn eine Frau dorthin lockt, ist das dann nicht ein Vergehen oder, um genau zu sein, der Beginn eines Vergehens? Man muß diese Theorie in ihrer ganzen Härte billigen oder aber die Leidenschaften freisprechen. Bisher verstand es die französische Gesellschaft, einen Mittelweg einzuschlagen: sie spottet über das Unglück. Wie die Spartaner nur die Ungeschicklichkeit bestrafen, so scheint auch sie den Raub gelten zu lassen. Aber vielleicht ist dieses System sehr weise. Die allgemeine Verachtung ist die entsetzlichste aller Züchtigungen, denn sie trifft die Frau ins Herz. Den Frauen liegt daran, geachtet zu sein, und es muß ihnen daran liegen, denn ohne Achtung sind sie für die Gesellschaft tot. Daher ist Achtung das oberste Gefühl, das sie von der Liebe verlangen. Selbst die Verderbteste unter ihnen fordert, wenn sie ihre Zukunft verkauft, vor allem eine Freisprechung von ihrer Vergangenheit, und sie sucht ihrem Geliebten begreiflich zu machen, daß sie die Ehrungen, die die Welt ihr verweigern wird, gegen unwiderstehliche Beglückungen eintauscht. Es gibt keine Frau, die, wenn sie zum erstenmal einen jungen Mann bei sich empfängt und mit ihm allein ist, nicht einige dieser



Die Duenna
(Monika Kienzl)

Überlegungen anstellt; besonders dann, wenn er wie Charles de Vandenesse gut aussieht und geistreich ist. Ebenso versäumen wenige junge Männer, einige geheime Wünsche auf eine der tausend Vorstellungen zu gründen, die ihre eingeborene Liebe zu schönen, geistreichen und unglücklichen Frauen wie Madame d'Aiglemont rechtfertigen. Daher setzte es die Marquise in Verwirrung, als ihr Monsieur de Vandenesse gemeldet wurde; und er war beinahe beschämt, trotz des Selbstvertrauens, das bei den Diplomaten gewissermaßen zum Kostüm gehört. Doch bald trug die Marquise jene herzliche Miene zur Schau, hinter der die Frauen gegen die Auslegungen der Selbstgefälligkeit ihre Zuflucht nehmen. Diese Verhaltensweise schließt jeden Hintergedanken aus und weist das Gefühl gewissermaßen dadurch in seine Schranken, daß sie es durch die Formen der Höflichkeit zügelt. In dieser doppeldeutigen Lage behaupten sich dann die Frauen, so lange sie wollen, als ständen sie an einem Kreuzweg, der gleichermaßen zum Respekt, zur Gleichgültigkeit, zur Verwunderung oder zur Leidenschaft führt. Erst mit dreißig Jahren vermag eine Frau die Hilfsmittel dieser Situation zu erkennen. Sie kann in ihr lachen, scherzen, sich rühren lassen, ohne sich eine Blöße zu geben. Jetzt besitzt sie den nötigen Takt, um alle empfindlichen Saiten eines Mannes zum Erklingen zu bringen und um die Töne zu prüfen, die sie ihnen entlockt. Ihr Schweigen ist ebenso gefährlich wie ihre Rede. In diesem Alter errät man nie, ob sie freimütig oder hinterhältig ist, ob ihre Geständnisse spöttischer Natur oder aber aufrichtig sind. Nachdem sie euch erst das Recht zugebilligt hat, mit ihr zu kämpfen, setzt sie diesem Kampf plötzlich mit einem Wort, einem Blick, mit einer jener Gesten ein Ende, deren Macht sie kennt; sie gibt euch auf und bleibt Beherrscherin eures Geheimnisses: es steht ihr frei, euch mit einem Scherz den Todesstoß zu versetzen oder sich euch zu widmen, wobei sie gleichermaßen durch ihre Schwäche wie durch eure Stärke geschützt ist. Zwar stellte sich die Marquise während jenes ersten Besuchs auf dieses neutrale Gebiet, doch wußte sie auch hier eine große frauliche Würde zu wahren. Ständig schwebten ihre heimlichen Schmerzen über ihrer erkünstelten Heiterkeit, wie eine leichte Wolke, die die Sonne nur teilweise den Blicken entzieht.

Honoré de Balzac (1799-1850) beendete seinen Roman »Eine Frau von dreißig Jahren« 1844. Einige Motive dieses Romans scheinen in die »Rosenkavalier«-Dichtung eingeflossen zu sein.

Hugo von Hofmannsthal

Ungeschriebenes Nachwort zum »Rosenkavalier« (1911)

Nicht zuletzt erfand Hofmannsthal sich sein eigenes Rokoko-Wienerisch aus der Retorte, gelegentlich so schön, daß die Sprache geradezu auf die Erfindung gewartet zu haben scheint.

Ernst Nathán

Niemand wird auf den Gedanken kommen, bei Hofmannsthal von „Textbüchern“ zu sprechen, denn es handelt sich, in Einfall und Gestaltung, um Dichtung auch eigenen Reizes und Ranges; ich weiß nicht, wo das sonst noch in solchem Maße Ereignis wurde.

Theodor Heuss

Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Vieles ist den Gleichzeitig-Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten. Fäden laufen hin und wider, verwandte Elemente laufen zusammen. Wer sondert, wird unrecht tun. Wer eines heraushebt, vergißt, daß unbemerkt immer das Ganze entklingt. Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den einzelnen an seinem Klavier.

Der Mensch ist unendlich, die Puppe ist eng begrenzt; zwischen Menschen fließt vieles herüber, hinüber, Puppen stehen scharf und reinlich gegeneinander. Die dramatische Figur ist immer zwischen beiden. Die Marschallin ist nicht für sich da, und nicht der Ochs. Sie stehen gegeneinander und gehören doch zueinander, der Knabe Octavian ist dazwischen und verbindet sie. Sophie steht gegen die Marschallin, das Mädchen gegen die Frau, und wieder tritt Octavian dazwischen und trennt sie und hält sie zusammen. Sophie ist recht innerlich bürgerlich, wie ihr Vater, und so steht diese Gruppe gegen die Vornehmen, Großen, die sich vieles erlauben dürfen. Der Ochs, sei er wie er sei, ist immerhin noch eine Art von Edelmann; der Faninal und er bilden das Komplement zueinander, einer braucht den anderen, nicht nur auf dieser Welt, sondern sozusagen auch im metaphysischen Sinn. Octavian zieht Sophie zu sich herüber — aber zieht er sie wirklich zu sich und auf immer? Das bleibt vielleicht im Zweifel. So stehen Gruppen gegen Gruppen, die Verbundenen sind getrennt, die Getrennten verbunden. Sie gehören alle zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik.

Es könnte scheinen, als wäre hier mit Fleiß und Mühe das Bild einer vergangenen Zeit gemalt, doch ist dies nur Täuschung und hält nicht länger dran als auf den ersten flüchtigen Blick. Die Sprache ist in keinem Buch zu finden, sie liegt aber noch in der Luft, denn es ist mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart als man ahnt, und weder die Faninal, noch die Rofrano, noch die Lerchenau sind ausgestorben, nur ihre drei Livreen gehen heute nicht mehr in so prächtigen Farben. Von den Sitten und Gebräuchen sind diejenigen zumeist echt und überliefert, die man für erfunden halten würde und diejenigen erfunden, die echt erscheinen. Auch hier ist ein lebendiges Ganzes und man kann den Figuren ihre Redeweise nicht vom Mund

reißen, denn sie ist zugleich mit ihnen geboren. Es ist gesprochene Sprache, mehr als sonst vielleicht auf dem Theater, aber sie will nicht für sich allein das Fluidum sein, von dem alles Leben in die Gestalten überströmt, sondern nur mit der Musik zusammen.

Wo sie ihr zu widerstehen scheint, ist es vielleicht nicht ohne alle Absicht; wo sie sich ihr hingibt, geschieht es von innen heraus.

Die Musik ist unendlich liebevoll und verbindet alles: ihr ist der Ochs nicht abscheulich – sie spürt, was hinter ihm ist, und sein Faunsgesicht und das Knabengesicht des Rofrano sind ihr nur wechselweise vorgebundene Masken, aus denen das gleiche Auge blickt – ihr ist die Trauer der Marschallin ebenso süßer Wohlklang wie Sophiens kindliche Freude, sie kennt nur ein Ziel: die Eintracht des Lebendigen sich ergießen zu lassen, allen Seelen zur Freude.



Hofmannsthal und Strauss, Rodaun 1912

Spielzeit 1987/88

Premiere »Der Rosenkavalier« am 17. Oktober 1987

Herausgeber: Städtische Bühnen Nürnberg

Generalintendant: Burkhard Mauer

Redaktion: Anja Weigmann, Mitarbeit: Jürgen Hartmann

Druck und Herstellung: 3W Druck und Verlag J. Schoierer KG,
Sperberstr. 77, 8500 Nürnberg 40, Telefon 0911/44 99 95

Text- und Bildnachweis

Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel. Zürich 1978.

Hugo von Hofmannsthal/Harry Graf Kessler, Briefwechsel. Frankfurt am Main 1968.

Ernst Nathán, Beitrag im Programmheft Oper der Stadt Köln 1986.

Werner Otto, Die Lindenoper. Berlin 1980.

Alexander Witeschnik, „Geht all's recht am Schnürl“ (R. Strauss in der Anekdote). Wien 1983.

Otto Erhardt, Richard Strauss, Olten/Freiburg 1953.

Franzpeter Messmer, Die Tradition der musikalischen Komödie um 1911. In: Musik und Theater im »Rosenkavalier«, Hrsg. R. Schlötterer, Wien 1985.

Adam Wandruszka, „Eine wienerische Maskerad“, in: Die Furche, Nr. 10, 9.3.1968.

Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief. Ausgewählte Werke, Frankfurt am Main 1957.

Volker Klotz, Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. In: Hofmannsthal und das Theater, Hrsg. Wolfram Mauser, Wien 1981.

Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. In: Schriften zur Literatur 1. Frankfurt am Main 1975.

Eberhard Streul, Bemerkungen. Programmheft der Deutschen Staatsoper Berlin 1973.

Norbert Abels, Wie Rosen vom hochheiligen Paradies. Programmheft der Oper Frankfurt 1984/85.

Honoré de Balzac, Eine Frau von dreißig Jahren. Winkler Verlag München o.J.

Hugo von Hofmannsthal, Ungeschriebenes Nachwort. Gesammelte Werke.

Archivmaterial.

Den Brief des Dresdener Intendanten Graf Seebach stellte uns freundlicherweise Frau Alice Strauss zur Verfügung.

Die Fotos machte Claus Felix bei der Klavier-Hauptprobe am 6.10.1987. Kostüme und Maske sind noch nicht im endgültigen Zustand.

„Ich habe niemals an der Argumentationskraft des Bildes gezweifelt“

Eduardo Arroyo

Theater und Malerei sind zwei eng miteinander verbundene Künste. Eduardo Arroyo wird ein Bild für das Nürnberger Theater malen, das seinen Platz gegenüber der »Amazonenschlacht« von Anselm Feuerbach im Opernhaus finden soll.

Eduardo Arroyo, 1937 in Madrid geboren, gehört zu den bedeutendsten Malern der Gegenwart. Wesentliche Impulse erhielt das deutsche Theater auch durch seine Arbeit als Bühnenbildner. Unter anderem realisierte er mit Klaus Michael Grüber Hölderlins »Winterreise« im Berliner Olympiastadion.

Sein Stück »Bantam« wurde unlängst in München uraufgeführt. Eine Ausstellung seiner Bühnenbilder aus den letzten 15 Jahren fand zum Festival d'Avignon 1987 im Papstpalast statt.

Das Bild, das Arroyo für Nürnberg malt, trägt den Titel »Theater«. Auf den Titelseiten der Programmhefte werden wir die einzelnen Phasen der Entstehung des Kunstwerkes dokumentieren, mitvollziehbar für unser Publikum. Das Bild kann nicht aus dem Theateretat finanziert werden. Wir sind auf Spenden angewiesen. Gespräche dazu haben begonnen.