

DER ROSEN- KAVALEER

RICHARD STRAUSS
HUGO VON HOFMANNSTHAL



DER ROSENKAVALIER

KOMÖDIE FÜR MUSIK IN DREI AUFZÜGEN

MUSIK VON Richard Strauss

TEXT VON Hugo von Hofmannsthal

**URAUFFÜHRUNG 26. Januar 1911
KÖNIGLICHES OPERNHAUS DRESDEN**

**BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 14. November 1911
KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN**

**PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 9. Februar 2020
STAATSOPERA UNTER DEN LINDEN**

Xenia Hausner: »Pure Cool«, 2016 (Ausschnitt)



QUI TROP EMBRASSE

WER ALLZUVIEL UMARMT,
MAL ÉTREINT.
DER HÄLT NICHTS FEST.

Französisches Sprichwort,
von Hofmannsthal der Marschallin in den Mund gelegt

INHALT

PREMIERENBESETZUNG (9. Februar 2020)	8
HANDLUNG	16
SYNOPSIS	19
UNGESCHRIEBENES NACHWORT	
von Hugo von Hofmannsthal	24
SCHÖNHEIT UND SINNLICHKEIT	
Ein Gespräch mit André Heller	33
»ROSENKAVALIER« ODER »OCHS VON LERCHENAU«?	
von Nathan Chainey	51
DER ROSENKAVALIER UND DIE MODERNE	
von Benjamin Wäntig	61
KOSTÜMFOTOS	67
ÄRGER MIT DEM OCHS	
von Manfred Haedler	89
ZUM GELEIT	
von Hugo von Hofmannsthal	106
INSZENIERUNGSFOTOS	110

Impressum 130

DER ROSENKAVALIER

KOMÖDIE FÜR MUSIK IN DREI AUFZÜGEN (1911)

MUSIK VON Richard Strauss

TEXT VON Hugo von Hofmannsthal

8

MUSIKALISCHE LEITUNG	Zubin Mehta
INSZENIERUNG	André Heller
MITARBEIT REGIE	Wolfgang Schilly
BÜHNENBILD	Xenia Hausner
MITARBEIT BÜHNENBILD	Nanna Neudeck
KOSTÜME	Arthur Arbesser
MITARBEIT KOSTÜME	Onka Allmayer-Beck
LICHT	Olaf Freese
VIDEO	Günter Jäckle, Philip Hillers
EINSTUDIERUNG CHOR	Anna Milukova
DRAMATURGIE	Benjamin Wängig

In deutscher Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Dauer ca. 4:50 h inklusive zweier Pausen

Aufführungsmaterial: © Verlag Fürstner, Mainz

PREMIERE 9. Februar 2020

BESETZUNG

FELDMARSCHALLIN FÜRSTIN WERDENBERG	Camilla Nylund
BARON OCHS AUF LERCHENAU	Günther Groissböck
OCTAVIAN	Michèle Losier
HERR VON FANINAL	Roman Trekel
SOPHIE	Nadine Sierra
JUNGFER MARIANNE LEITMETZERIN	Anna Samuil
VALZACCHI	Karl-Michael Ebner
ANNINA	Katharina Kammerloher
EIN POLIZEIKOMMISSAR	Erik Rosenius*
HAUSHOFMEISTER BEI DER MARSCHALLIN	Florian Hoffmann
HAUSHOFMEISTER BEI FANINAL	Linard Vrielink*
EIN NOTAR	Jaka Mihelač*
EIN WIRT	Andrés Moreno García*
EIN SÄNGER	Atalla Ayan
EINE MODISTIN	Victoria Randem*
PAPIERKÜNSTLER	Lorenzo Torres
EIN TIERHÄNDLER	Motoki Kinoshita
DREI ADELIGE WAISEN	Olga Vilenskaia, Anna Woldt, Verena Allertz
VIER LAKAIEN DER MARSCHALLIN /	
VIER KELLNER	Soongoo Lee, Javier Bernardo, Sergej Shafranovich, Insoo Hwoang
SECHS LERCHENAU'SCHE	Günther Giese, Stefan Livland, Mike Keller, Thomas Vogel, Bernd Grabowski, Andreas Neher
EIN HAUSKNECHT	Jens-Eric Schulze
LEOPOLD	Christian Schönecker
MOHAMMED	Bruno Sandow

* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten
Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

STAATSKAPELLE BERLIN

10

- 1. VIOLINEN** Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoon Lee,
Yuki Manuela Janke, Petra Schwieger, Roeland Gehlen (Gast),
Christian Trompler, Ulrike Eschenburg, Susanne Schergaut,
Juliane Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann,
Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado,
Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheyelwegen, Rüdiger Thal,
Martha Cohen, Darya Varlamova, Carlos Graullera (Gast)
- 2. VIOLINEN** Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Mathis Fischer,
Lifan Zhu, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger,
Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,
Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber,
Laura Perez Soria, Nora Hapca, Katharina Häger (Gast), Asaf Levy (Gast),
Charlotte Chahuneau (Gast), Stefanie Brewing (Gast)
- BRATSCHEN** Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger,
Holger Espig, Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter,
Friedemann Mittenenzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,
Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter
- VIOLONCELLI** Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp,
Nikolaus Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,
Claire Sojung Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski,
Johanna Helm, Aleisha Verner, Minji Kang, Teresa Beldi (Gast)
- KONTRABÄSSE** Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler,
Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler,
Martin Ulrich, Kaspar Loyal
- HARFEN** Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
- FLÖTEN** Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka,
Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde, Leonid Grudin (Gast)
- OBOEN** Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy,
Charlotte Schleiss, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen,
Katharina Wichate (Gast)
- KLARINETTEN** Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube,
Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner
- FAGOTTE** Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller,
Frank Heintze, Robert Dräger

HÖRNER Ignacio García, Hans-Jürgen Wighardt-Krumstroh,
Hanno Westphal, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans,
Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler, László Gál (Gast)

TROMPETEN Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,
Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos

POSAUNEN Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt, Ralf Zank,
Jürgen Oswald, Henrik Tißen

TUBEN Thomas Keller, Sebastian Marhold

PAUKEN Torsten Schönfeld, Stephan Möller, Dominic Oelze

SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
Andreas Haase, Matthias Petsch

CELESTA, KLAVIER Alevtina Sagitullina

HARMONIUM Bonnie Wagner

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN Oleh Kurochin, Mariana Espada Lopes,
Roxana Wisniewska Zabek

2. VIOLINEN Philipp Alexander Schell, Hugo Moinet, Jos Jonker,
Pablo Aznárez Maeztu

BRATSCHEN Aleksander Jordanovski, Julia Clancy, Anna Lysenko,
Friedemann Slenczka

VIOLONCELLI Pin Jyun Chen, Jaelin Lim, Jorienke te Wies

KONTRABÄSSE Heidi Rahkonen, Pedro Figueiredo

HARFE Gunes Hizlilar

FLÖTE Erika Macalli

OBOE Mikhail Shimorin

KLARINETTE Amelie Bertlwieser

FAGOTT Jamie Louise White

HORN Sulamith Seidenberg

TROMPETE Carlos Navarro Zaragoza

TENORPOSAUNE Daniel Téllez Gutiérrez

BASSPOSAUNE Thierry Redondo

SCHLAGZEUG Tido Frobeen

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert
durch die Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden.

11

STAATSOPERNCHOR

1. SOPRAN Yang-Hee Choi, Anne Halzl, Christina Liske, Courtney Ross,
Birgit Siebart-Schulz, Olga Vilenskaia
2. SOPRAN Michelle Cusson, Dominika Kocis-Müller, Regina Köstler-Motz,
Konstanze Löwe, Bettina Wille
1. ALT Ileana Booch-Gunescu, Miho Kinoshita, Andrea Möller, Karin Rohde,
Anna Woldt
2. ALT Verena Allertz, Veronika Bier, Bok-Hee Kwun, Claudia Tuch
1. TENOR Hubertus Aßmann, Motoki Kinoshita, Soongoo Lee,
Jin Hak Mok, David Oliver, Jaroslaw Rogaczewski
2. TENOR Javier Bernardo, Günther Giese, Stefan Livland, Sönke Michaels,
Mike Sowade
1. BASS Georg Grützmacher, Mike Keller, Jens-Eric Schulze,
Sergej Shafranovich, Thomas Vogel
2. BASS Bernd Grabowski, Insoo Hwoang, Andreas Neher, Thomas Neubauer,
Waldemar Sabel

12

KOMPASERIE

- DIENER David Garcia Garcia, Dimitris Gizinos
MUTTER DER ADELIGEN WAISEN Karin Baron
FRIESEURIN Franziska Petersdorf
LEHRBUBE DER FRIESEURIN Chiara Keyßelt
KOCH Matthias Nawroth
LEHRBUBE DES KOCHS Constantin Fischer
LEHRBUBE DES PAPIERKÜNSTLERS Maximilian Glücksmann
BÜHNENARBEITER Jörk Bachof, André Kallenbach, Ronny Sakolowski,
Moritz Waßmuth
PRIESTER Jörg Freyer
GUSTAV KLIMT Stephan Hauser
EMILIE FLÖGE Claudia Albrecht
LERCHENAU'SCHE Leander Niehaus Schmidt, Ralf Stengel,
Christoph Taube
MEDICUS Wassil Penkov
POLIZISTEN Sven Beer, Michael Kischkat
IT-GIRLS / STUBENMÄDCHEN Martina Böckmann, Giorgia Bovo,
Natalie Gehrmann, Muriel Grosshennig, Laura Guy, Sophia Höhn,
Judith Höllerer, Catherin Kadu, Antonia Kruschel, Julia Lerch, Liane Oßwald,
Natalja Pickert, Sylvia Rimpler, Lisa Schramm, Ivonne Schwarz,
Felicitas Willgeroth
LEITUNG DER KOMPASERIE Eveline Galler-Unganz

13

KINDERCHOR DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

- Paula Aschmann, Malina Bohnsack, Orlando Bresser, Greta Buschermöhle,
Natalie Clarke, Una Drake Bennett, Arina Ezerski, Inna Ghushchyan,
Mary Gromis, Peer Salvador Heck, Elizabeth Hehl, Laurenzia Kampa,
Tonio Kurth, Alexandra Ljosland, Arne Niermann, Theresa Peter,
Tapiwa Saidi, Johanna Schetelich, Ada Schurz, Noah Schurz,
Florentin Vesper, Aurelia Wispler
LEITUNG DES KINDERCHORES Vinzenz Weissenburger

PRODUKTION

MUSIKALISCHE ASSISTENZ Neville Dove, Michele Rovetta,
Markus Appelt

LEITUNG BÜHNENMUSIK Klaus Sallmann

REGIEASSISTENZ, ABENDSPIELLEITUNG Heide Stock

MAESTRO SUGGERITORE Antony Shelley

CHOREOGRAPHISCHE BERATUNG Filippo Serra

CHORASSISTENZ Adrian Heger, Thomas Victor Johnson

BÜHNNENBILDASSISTENZ Clemens Matschnig

GRAFIK BÜHNNENBILD Anna Schwarz

INSPIZIENZ Felix Rühle, Elisabeth Esser

BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ Bettina Hanke

PROBENSOUFFLAGE Heike Maria Preuß

ÜBERTITELEINRICHTUNG libreTTitoli.com

DEUTSCHE ÜBERTITEL Carsten Niemann, Torsten Bohnet

ENGLISCHE ÜBERTITEL Barry James Woods

ÜBERTITELPRÄSENTATION Carsten Niemann

REGIEHOSPITANZ Clemens Mayer, Nicolas Müller-Lorenz

MITARBEIT DRAMATURGIE Bernadette Binner

DRAMATURGIEHOSPITANZ Nathan Chainey, Celine

Marie Hülsemann, Nada Zimmermann

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann

LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke

BÜHNNENMEISTER Otto Henze, Frank Meynhardt

PRODUKTIONSEITUNG Robert Schumann

PRODUKTIONSSASSISTENZ Michael Gaese, Kerstin Koser

LEITUNG BELEUCHTUNG Olaf Freese

BELEUCHTUNGSMEISTER Sven Hogrefe

VIDEOTECHNIK Ralf Neumann, Jan Berg

LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch

LEITUNG REQUISITE Christian Jacobi

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch

KOSTÜMMASSISTENZ Juliane Becker

PROBENBETREUUNG KOSTÜM Reto Keiser

LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau

MASKENGESTALTUNG Ulrike Reichelt, Anja Rimkus

Anfertigung der Dekorationen und der Kostüme in den Werkstätten
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin

Wir danken Swarovski sowie Fennema Fotografie und der Firma Wittmann
Möbelwerkstätten für die großzügige Unterstützung.

BÜHNNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN

GESCHÄFTSFÜHRUNG Rolf D. Suhl

PRODUKTIONSLEITER DEKORATION Hendrik Nagel

PROJEKTLEITER Stefan Dutschmann

PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM Monika Ackermann

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

HANDLUNG

ERSTER AUFZUG

16

Nach gemeinsam verbrachter Liebesnacht erwachen die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg und ihr junger Liebhaber, Graf Octavian Rofrano. Das Frühstück wird jedoch von einer näherkommenden Männerstimme gestört: Entgegen der Befürchtungen ist es aber nicht der vorzeitig heimkehrende Feldmarschall, sondern Baron Ochs auf Lerchenau, ein verarmter Vetter der Marschallin vom Land. Während sich Octavian als Kammerzofe verkleidet, berichtet Ochs der Marschallin von seinen Hochzeitsplänen: Er, sonst kein Kind von Traurigkeit, will zwecks Konsolidierung Sophie ehelichen, die Tochter des steinreichen Neuadligen Faninal. Dafür erbittet er von der Marschallin den Vorschlag eines standesgemäßen Rosenkavaliers, der am Hochzeitsmorgen durch die Überreichung einer Rose der Braut die Ankunft des Bräutigams ankündigen soll. Die Marschallin schlägt Octavian vor, von dem sie Ochs ein Bild zeigt. Der wundert sich über die Ähnlichkeit mit der Kammerzofe »Mariandl«, auf die er bereits ein Auge geworfen und sie daher zum Souper eingeladen hat.

Beim Lever bei der Marschallin herrscht Trubel: Es kommen diverse Bittsteller sowie ein italienischer Tenor und ein Papierkünstler; Ochs streitet mit dem Notar über Details des Ehevertrags; das Intrigantenpaar Valzacchi und Annina bietet Ochs seine Dienste an.

Die Marschallin lässt alle hinauswerfen und bleibt melancholisch verstimmt zurück. Sie räsoniert über die junge Sophie, der eine Vernunftfehe wie die ihre bevorsteht, und ihr eigenes Altern. Den zurückverwandten Octavian schickt sie mit dem Hinweis fort, dass er sie früher oder später für eine Jüngere verlassen werde.

ZWEITER AUFZUG

Im Hause Faninal erwartet alles gespannt die Ankunft des Rosenkavaliers. Faninal freut sich auf seinen mit der Heirat verbundenen gesellschaftlichen Aufstieg, die Duenna Marianne Leitmetzerin über die gute Partie und Sophie auf die Ehe allgemein. Octavian tritt ein und überreicht Sophie die Rose, wobei sich beide zueinander hingezogen fühlen, was sie in tiefe Verlegenheit stürzt. Ganz und gar nicht angezogen fühlt sich Sophie zu ihrem danach eintreffenden künftigen Ehemann und dessen grobem Verhalten.

Als Faninal und Ochs sich nebenan der Unterzeichnung des Ehevertrags widmen, gestehen sich Octavian und Sophie ihre Zuneigung. Valzacchi und Annina ertappen sie bei einem Kuss. Ochs ist darüber nicht erbost, auch dann nicht, als Octavian ihm mitteilt, dass Sophie ihn nicht heiraten wolle. Als ihn dann der junge Widersacher in Rage zum Duell herausfordert und leicht mit dem Degen verletzt, löst das jedoch einen Tumult aus. Faninal wirft Octavian hinaus, fürchtet eine gesellschaftliche Blamage und will seine widerstrebende Tochter zur Heirat zwingen.

Inzwischen hat sich Ochs wieder berappelt und flucht auf Octavian und die Zustände in der Stadt. Seine Laune erhellt sich, als Annina ihm einen Brief von »Mariandl« bringt, die seine Einladung annimmt.

DRITTER AUFZUG

Ochs empfängt »Mariandl« zum Souper und bemüht sich um eine romantische Atmosphäre. Allerdings fühlt er sich während seiner Annäherungsversuche immer wieder unangenehm an Octavian erinnert. Merkwürdige Erscheinungen werfen ihn zusehends aus der Bahn, bis die verkleidete Annina mit Kindern im Schlepptau hereinplatzt und Ochs vorwirft,

17

sie – seine angebliche Ehefrau – sitzen gelassen zu haben. Der Krach ruft die Sittenpolizei auf den Plan. Der Kommissar verhört Ochs, der in die Enge getrieben »Mariandl« als seine Braut, das Fräulein Faninal, ausgibt. Da kommen die echte Braut und ihr fassungsloser Vater hinzu, der vor lauter Skandal einen Schwächeanfall erleidet. Während sich »Mariandl« wieder in Octavian verwandelt, trifft überraschend auch die Feldmarschallin ein. Sie beschwichtigt den Kommissar, klärt die Maskerade auf, erteilt den Hochzeitsplänen eine Absage und fordert Ochs nachdrücklich zur Abreise auf.

Die Marschallin bleibt allein mit Sophie und Octavian zurück, wobei sie deren Gefühle sofort durchschaut. Sie leistet Verzicht und gibt Octavian frei. Aber ob Octavian mit Sophie glücklich werden wird?

SYNOPSIS

ACT ONE

After a joint night of lovemaking, the “Feldmarschallin” Princess Werdenberg and her young lover Count Octavian Rofrano awaken. Breakfast is interrupted by an approaching male voice: despite their fears, it is not the Feldmarschall returning unexpectedly early, but Baron Ochs auf Lerchenau, a poor cousin of the princess from the countryside. While Octavian dresses up as a chambermaid, Ochs reports to the Feldmarschallin of his plans to marry. Normally not one to leave any mischief undone, he now wants to consolidate his finances by marrying Sophie, the daughter of the newly ennobled, extremely wealthy bourgeois Faninal. For this, he asks Marschallin to suggest the name of a noble Rosenkavalier (rose-bearer), who on the morning of their wedding could announce the arrival of the bridegroom by delivering a rose to the bride. The Marschallin suggests Octavian, and she shows him a portrait of the count. He is surprised at the similarity to the chamber maid “Mariandl”, on whom he has already cast his eye and invited to dine with him.

At the Marschallin’s morning audience, there is quite a hullabaloo: several supplicants, an Italian tenor and a paper artist come and go. Ochs argues with the notary on the details of the wedding contract, the scheming gossipers Valzacchi and Annina offer Ochs their services.

The Marschallin has everyone cast out and is left behind in a melancholy mood. She thinks about the young Sophie, who is about to enter a marriage of convenience just like her own, and her own aging. She sends off Octavian, now dressed in his normal attire, saying that he will sooner or later leave her for a younger woman.

ACT TWO

At the Faninal home, all await the arrival of the Rosenkavalier. Faninal looks forward to the social advancement that is linked to the marriage, the governess Marianne Leitmetzerin muses about the good match and Sophie about marriage in general. Octavian arrives and hands Sophie the rose, but both feel immediately attracted to one another, which puts them in an awkward situation. Sophie feels no attraction at all for her soon-to-be betrothed, who then arrives with his coarse manners.

While Faninal and Ochs dedicate themselves to signing the marriage contract, Octavian and Sophie admit their attraction to one another. Valzacchi and Annina spy them kissing in secret. Ochs does not become angry, not even when Octavian tells him that Sophie does not want to marry him. When the furious young rival challenges him to a duel and grazes him slightly with his rapier, mayhem breaks out. Faninal tosses Octavian out, fears social scandal and wants to force his insolent daughter to marry.

In the meantime, Ochs has recovered and curses Octavian and everything about city life. His mood improves when Annina brings him a letter from "Mariandl" accepting his invitation.

ACT THREE

Ochs receives "Mariandl" to dinner and tries to create a romantic atmosphere. But during his attempts to woo her, he feels unpleasantly reminded of Octavian. Strange occurrences increasingly unsettle him until Annina arrives in costume with children in tow, claiming to be Ochs's abandoned wife. The ruckus catches the attention of the police. The policeman interrogates Ochs, who, feeling caught in a

corner, presents "Mariandl" as his betrothed, Miss Faninal. But then the real bride and her stunned father arrive, and the latter faints. While "Mariandl" turns back into Octavian, the Feldmarschallin surprisingly arrives on the scene. She assuages the policeman, clears up the masquerade, calls off the marriage plans and insists that Ochs take his leave.

The Feldmarschallin remains behind with Sophie and Octavian, and immediately notices their feelings for one another. She gives in and releases Octavian from his promises to her. But will Octavian be happy with Sophie?



Xenia Hausner: »Gewittertorte«, 2018 (Ausschnitt)

UNGESCHRIEBENES NACHWORT

TEXT VON Hugo von Hofmannsthal (1911)

24

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 mitklingt. 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 andern, 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 Verbun-

denen 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 die 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 widerstreben 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 Wohllaut wie Sophiens kindliche Freude, sie kennt nur ein Ziel: die Eintracht des Lebendigen sich ergießen zu lassen, allen Seelen zur Freude.

25





In der deutschen Kulturkritik hatte Japan einen besonderen Sitz: als Traumfigur einer Kultur, die unter den Bedingungen einer sich rapide technisierenden Moderne zugleich vor Dekadenz, Destruktion und Nihilismus gewappnet sei. Kaum einer, der nicht glaubte, in Japan verloren Geglaubtes zu erkennen: lebendiges Heidentum und erotische Kulte, ungebrochene Antike oder ungeschiedene Natur, Geheimnis, Haltung, Poesie, Stil.

JAPAN SCHIEN EINE ANDERE MODERNE ZU VERSPRECHEN.

Jost Philipp Klenner, Robert E. Norton

Den vielen, denen es nicht gegeben war, Japan zu erleben, die nur immer in stummer, sehnsgütiger Neugier nach den Bildern greifen und mit Entzücken die kostbaren Zierlichkeiten japanischer Kunst in Händen halten, um sich aus so schwankem Gerüst von Tatsachen einen farbigen Traum des fernen Landes aufzubauen, all diesen ist in Lafcadio Hearn ein unvergleichlicher Helfer und Freund geworden. Was er uns von Japan erzählt hat, ist vielleicht nicht die ganze gewichtige Substanz der Tatsachen in der starren Kette statistischer Daten, sondern der sie überschwebende Glanz, die Schönheit, die über jeder Alltäglichkeit unkörperlich zittert, wie der Duft über der Blume, ihr zugehörig und doch schon von ihrem gefesselten Sein ins Unbegrenzte gelöst. Ohne ihn hätten wir vielleicht nie von diesen kleinen, ganz flüchtigen, uns jetzt schon so unsagbar kostbaren Imponderabilien heimischer Überlieferungen erfahren; wie Wasser wären sie der neuen Zeit durch die Finger gegliitten, hätte er sie nicht zärtlich aufgefangen und in verschlossenem, siebenfach funkeln dem Kristall der Nachwelt gerettet. Als Erster und Letzter zugleich hat er uns und dem Japan von heute, das sich mit beängstigender Eile von sich selber fortverwandelt, einen Traum vom alten Nippon festgehalten, den die Nachfahren später so lieben werden wie wir Deutschen die Germania des Tacitus. Einst, wenn die Menschen dort »das Lächeln der Götter nicht mehr verstehen werden«, wird diese Schönheit noch lebendig sein und die Späteren ergreifen als bedauerndes Besinnen an ihre selige, viel zu früh verlorene Kindheit.

Stefan Zweig: Lafcadio Hearn, 1911

Der einzige Europäer vielleicht, der dieses Land ganz gekannt und ganz geliebt hat. Nicht mit der Liebe des Ästheten und nicht mit der Liebe des Forschers, sondern mit einer stärkeren, einer umfassenderen, einer selteneren Liebe: mit der Liebe, die das innere Leben des geliebten Landes mitlebt. Vor seinen Augen stand alles, und alles war schön, weil es von innen her mit dem Hauch des Lebens erfüllt war: das alte Japan, das fortlebt in den verschlossenen Parks und den unbetretenen Häusern der großen Herren und in abgelegenen Dörfern mit ihren kleinen Tempeln – und das neue Japan, durchzogen von Eisenbahnen, fiebernd von den Fiebern Europas.

Hugo von Hofmannsthal: Vorwort zu Lafcadio Hearns
»Kokoro«, »geschrieben unter dem Eindruck von Lafcadio
Hearns im Herbst 1904 erfolgten Tode«



Erste Seite aus Lafcadio Hearns »Lotos«,
übersetzt von Berta Franzos,
mit Illustrationen von Emil Orlik, Frankfurt 1906

Die besten und köstlichsten Ideen hatte zu ihrer Zeit die Fürstin Pauline Metternich. Ihre vielen Feste waren stets ein Höhepunkt des gesellschaftlichen Lebens in Wien. Als besondere Attraktivität entpuppte sich u. a. ihr

»JAPANISCHES KIRSCHBLÜTHEN-FEST«

im Prater an drei Maitagen des Jahres 1901. »Man glaubte sich in eine japanische Zauberstadt versetzt. Die Comitedamen überboten einander ebenso sehr an Liebenswürdigkeit wie an Emsigkeit. Und alle sahen in den japanischen Kostümen reizend aus.« So berichtete die »Neue Freie Presse«, sichtlich angetan vom Charme der Damen, in denen sich die Bilderbuch-Wienerin aufs Glücklichste mit der Bilderbuch-Japanerin vereinigte.

Julia Krejsa, Peter Pantzer



Emil Orlik: Japanischer Garten, 1901–02

SCHÖNHEIT UND SINNLICHKEIT

EIN GESPRÄCH MIT ANDRÉ HELLER

33

Herr Heller, wie kommt ein Künstler wie Sie, der auf so vielen Feldern aktiv ist, zur Oper?

Oper war schon in meiner Kindheit so etwas wie eine unirdische Geheimnissphäre, in der andere Gesetze und eine höhere Energie herrschten als in der eher bleiernen Alltäglichkeit. Wenn Anfang der 50er-Jahre im österreichischen Rundfunk abends Übertragungen von den Salzburger Festspielen gesendet wurden, zog sich die ganze Familie Heller festlich an und meine Mutter lieh auch der Köchin ein nobles Kleid. Dann saßen wir andächtig in der Bibliothek und Vater sagte den schönen Satz: »Lassen wir uns also ergreifen.« Es waren die Stimmen der Schwarzkopf, der Jurinac, der Hilde Güden, die mich als erste die Macht der Musik lehrten. Meine extravagante Großmutter Karoline Scholdan war überhaupt der Ansicht, dass begnadete Meisterinnen und Meister des Singens und Dichtens heilen konnten. So lauerten wir eines Tages Maria Jeritza bei einem ihrer Nachkriegs-Wienbesuche – zur Kontrolle des von ihr finanziell großzügig unterstützten Wiederaufbaus der Wiener Staatsoper – auf und konnten ihr tatsächlich die Hand reichen. »Diese Berührung kommt einer vollkommenen Entgiftung und einem weitgehenden Sündenablass gleich!«, beschied Großmama.

Was hat Sie dann dazu gebracht, selbst zum Opernregisseur zu werden?

Ich habe – außer einmal Schönbergs »Erwartung« und Poulencs/Cocteaus »La voix humaine« mit Jessye Norman in Paris und Tokyo – nie Opern inszeniert. Mir war bewusst, dass es für fast alle Werke Geeigneter gibt. Aber das Genre habe ich stets geliebt. Es gab freundlicherweise immer wieder Lockversuche, aber mein Ideal war die Haltung Diaghilews: Dass es nur mit großartigen, unerschrockenen, wahrhaft begabten Verbündeten aus den Künsten der Malerei, des Kostüms, des Gesangs, des Musizierens und des Dirigierens seriöse Chancen auf ein Bühnenergebnis gibt, dass imstande ist, ein Publikum positiv zu erschüttern. Die Voraussetzung für eine derartige Ausnahmekonstellation bot mir eines Tages im Jahr 2018 Matthias Schulz, Intendant der Berliner Staatsoper, für den »Rosenkavalier« an.

Dieses Wundergebilde von Strauss und Hofmannsthal hat eine Schwingung, die mich, seit ich bei Verstand bin, im Innersten berührt. Zum Dichter bin ich schon als Gymnasiast, wann immer mich im Jesuiteninternat Kalksburg die Melancholien und das Heimweh zu verschlingen drohten, gepilgert. Hofmannsthals einstiger Schlössl-Wohnsitz in der Wiener Ketzergasse lag in unmittelbarer Nachbarschaft des alle Freuden vernichtenden Kollegiums. »Rette mich, heiliger Hugo!«, habe ich zu ihm gebetet, so wie ich auch zu anderen selbsterwählten Schutzpatronen wie Picasso, Buster Keaton und Schubert flehte. Später bin ich über Jahrzehnte unterschiedlichen »Rosenkavalier«-Produktionen nachgereist, und dabei stiegen naturgemäß Bilder und Ideen zu diesem Stoff in mir auf. Langsam reifte die Vermutung, dass ich mir das Abenteuer einer eigenen Deutung zutrauen dürfte. Die Einladung aus dem Haus Unter den Linden kam da – sicherlich unzufällig – im richtigen Augenblick und ich sagte ja.

Das Inszenieren einer Oper ist ja immer Teamarbeit. Wen haben Sie zu Ihren Mitstreitern für dieses Projekt erkoren?

Als erstes benötigte ich einen radikal kritischen, musikalischen Weisen an meiner Seite, jemanden, der meine Pläne den kompositorischen Gegebenheiten anpassen und mich vor Falltüren und Unsinnsforderungen an die Sänger warnen konnte. Da gibt es gottlob den enzyklopädischen Opernkenner und in schwierigsten Premiersituationen erfahrenen Praktiker Wolfgang Schilly. Als er sich zur Mitarbeit bereit erklärte, wusste ich: Ich steige gut gerüstet in die Arena.

Als nächstes habe ich die faszinierende Xenia Hausner, die zu Recht weltweit als Malerin reüssiert, gebeten, noch einmal – nach 28 Jahren Pause – Bühnenbilder zu erarbeiten. Wir fanden bald als Ausgangsthese den Konsens, unseren Gedankenspielen eine fiktive, nur einmal am 9. Februar 1917 stattgefunden habende Benefizvorstellung zugunsten des k. k. Kriegs-Witwen- und Waisenfonds zugrunde zu legen. Eine Vertraute und Mäzenin Rilkes und Hofmannsthals, die Fürstin Marie von Thurn und Taxis (ihr gehörte unter anderem Schloss Duino bei Triest, in dem Rilke die erste Vision für die »Duineser Elegien« widerfuhr), eignet sich speziell als Organisatorin eines solchen Ereignisses, weil sie derlei im Ersten Weltkrieg tatsächlich nimmermüde tat. Sie besaß Einfluss und Beziehungen genug, um problemlos die wesentlichsten Sängerinnen und Sänger der Monarchie in einer Ausnahmeaufführung zu versammeln und noch Stefan Zweig, Egon Friedell und Hofmannsthal zu stummen Statistenrollen zu überreden. Dem bedeutenden Secessionisten Kolo Moser hätte sie wahrscheinlich mit Unterstützung Alfred Rollers das Bühnenbild, der revolutionären Kleiderschöpferin und Klims wichtigster Lebensfreundin Emilie Flöge die Kostümewürfe anvertraut. Eines ihrer heutigen Pendants ist der Mode-Wunderknabe Arthur Arbesser.

Er, Xenia und ich haben uns bei vielen Gesprächen in das Team der Benefizvorstellung hineingeträumt. Das Ergebnis lautete unter anderem:

1. Akt: Die Marschallin richtet sich ihre Räume im Stil des Japonismus ein. Die Anregung hierzu fanden die Kunsthistoriker Wiens der Jahrhundertwende in den europaweit aufsehenerregenden Japan-Beschreibungen, die Lafcadio Hearn publizierte – eine davon mit einem Vorwort von Hofmannsthal. Der Malerkreis um Klimt war ebenfalls von dieser im Westen damals kaum bekannten Ornamentik und Bildsprache stark beeinflusst.

2. Akt: Der frisch geadelte, ungebildete, mit Armeewaffen handelnde Parvenü Faninal versucht, von kostspieligen Beratern getrieben, seine gesellschaftlichen Minderwertigkeitskomplexe durch Einrichtung seines Palais am Hof mit Möbeln und Bildern aus der höchsten Ebene der herrschenden Avantgarde zu kompensieren. Er kauft sich etwa aus Angeberei Klimts »Beethovenfries« und seine Tochter lädt die wesentlichen Exponentinnen der Jeunesse dorée und des Geldadels zu der in diesen Kreisen noch nie leibhaftig gesehenen Überreichung der silbernen Rose durch den Bräutigamsaufführer ein. Die Mädchen und Frauen wetteifern untereinander mit ihren extravaganten Kleidern der bedeutendsten Hauptstadt-Couturiers und selbst Klimt und Flöge lassen sich die Sensation nicht entgehen.

3. Akt: Ich habe nie verstanden, wieso Baron Ochs einer Kammerjungfer durch Einladung in ein Vorstadtbeisl impunieren möchte, einen Ort, den Mariandl ja jederzeit mit ihren normalen Verehrern und Bekannten aufsuchen könnte. Viel logischer wäre ein Tête-à-tête in einem der damals bei Adel und Großbürgertum populären privaten Palmenhäusern, in denen opulente orientalische Kostümfeste gefeiert wurden.

Die Rolle der Marschallin ist vom reinen Umfang her betrachtet viel kleiner als etwa die des Ochs oder Octavian. Trotzdem handelt es sich um die Figur der Oper, von der die größte Wirkung ausgeht. Wie ist Ihr Blick auf diese Figur?

Das gängige Inszenierungsschicksal der Marschallin als schlussendliche Verliererin in der »Rosenkavalier«-Erzählung wollen wir nicht unterstützen. Sie ist eine kluge, betörend schöne, welterfahrene, in erotischen Dingen sicherlich ausgefuchste, gesellschaftlich und finanziell mit nahezu unbegrenzten Möglichkeiten verwöhnte, durchaus – wenn es darauf ankommt – auch gefährliche wienerische Königskobra. Die aus – vom Hochadel belächelten – neureichen Hause stammende, sehr anmutige 15-jährige Klosterschülerin Sophie kann da mit Sicherheit à la longue nicht mithalten. Octavian, der sprunghafte, oft raunzerische 17-jährige Graf, verschaut sich – wie man sagt – per Blitz einschlag in sie, wird aber im dritten Akt von der herbeigeholten Marschallin förmlich zu Sophie gedrängt. Marie Theres hat die ganze heraufdräuende Thematik schon im ersten Akt in ihrem wunderbaren Zeitmonolog nuancenreich, weitsichtig und imponierend analysiert. Sie weiß, dass Quinquin, nachdem er seine Erfahrungen im Bitteren und Süßen gemacht hat, wenn sie es will, wieder zu ihr zurückkehren wird. Auch Hofmannsthal hält sowohl in seinen Stückkommentaren als auch in seinen Gedichten und privaten Aufzeichnungen diese Entwicklung für realistisch.

Und ihr Gegenspieler, der Ochs?

Der Ochs ist Grobian, primitiver Weiberer, Casanova, Falstaff und Frauenflüsterer in einer explosiven Mischung. Seine – wegen der gesanglichen Herausforderungen – meist stark gekürzte Mägde-Erzählung aus dem ersten Akt legt in einer Art Offenbarungsraserei die tausend Blickwinkel offen, aus

denen er die Mädchen und Frauen jeden Alters und jeder Herkunft betrachtet und behandelt. Diese Passage ist für mich – wie das ganze Libretto – funkelnde Weltliteratur.

Was sind die Grundsätze Ihrer sehr verschiedenen künstlerischen Arbeiten? Und welcher Grundsatz liegt Ihrer »Rosenkavalier«-Inszenierung zugrunde?

Bei all meinen unterschiedlichen Projekten prüfe ich, ob es mir wegen der Lust, etwas Bestimmtes zu verwirklichen, zusteht, von anderen und mir selbst hierfür das Kostbarste einzufordern, was wir außer unserer Gesundheit im Leben besitzen: die Zeit. Gehe ich liebevoll und behutsam genug mit der Zeit des Publikums, der Mitwirkenden und meiner eigenen sowie den für meine weitere Ausbildung – zur Tilgung weißer Flecken auf der Landkarte meines Wissens – dringend benötigen Stunden um? Ich befürchte, viele schöpferische Menschen werden sich beim Jüngsten Gericht für die nonchalante oder zynische Zeitverschwendug, die sie sich und anderen in Theatern und Opernhäusern gelegentlich zumuten, rechtfertigen müssen. Ich hoffe jedenfalls für unseren Fall auf den Segen und die hilfreiche Sympathie der Genien und Geister der Schnürböden und Orchestergräben.

Ich fühle mich natürlich Strauss und Hofmannsthal verpflichtet, mit größtmöglicher Genauigkeit ihre Intentionen zu achten und diesen zu dienen. Das hat nichts mit Scheu, Ideenlosigkeit oder Konservativismus zu tun, sondern ausschließlich mit Vertrauen in ihre einzigartige, millionenfach bewahrheitete Könnerschaft. Ich will mit all meinen Verbündeten für Sinnlichkeit, Schönheit, Genauigkeit sorgen, um den exzellenten instrumentalen und menschlichen Stimmen einen möglichst idealen Gesamtrahmen zu schaffen, in dem sich alle Qualitäten vertrauensvoll entfalten können. Das ist allerdings kein zaghafter Anspruch. Beckett sagte so richtig:

»Wieder versuchen. Wieder scheitern. Besser scheitern.« Also muss man wissen, dass auch ein Scheitern auf hohem oder zumindest gutem Niveau durchaus schon ein veritable Glück wäre.



André Heller 1954 in Wien
in einem Rosenkavalierkostüm

Alfred Roller: Plakat zum »Rosenkavalier«
für den Verlag Adolph Fürstner, 1911

Die Liebste sprach: »Ich halt' Dich nicht.
Du hast mir nichts geschwor'n.
Die Menschen soll man halten nicht,
Sind nicht zur Treu gebor'n.

Zieh Deine Straßen hin, mein Freund,
Beschau Dir viele Land,
In vielen Betten ruh' Dich aus,
Viel Frauen nimm bei der Hand.

Wo Dir der Wein zu sauer ist,
Da trink Du Malvasier,
Und wenn mein Mündlein Dir süßer ist,
So komm nur wieder zu mir!«

Hugo von Hofmannsthal

Xenia Hausner: »Sentimental Journey«, 2018 (Ausschnitt)





Die Wiener »zweite Gesellschaft« war eine Schicht von zum Teil geadelten Familien des Großbürgertums sowie wohlhabenden Großhändlern und Freiberuflern.

Das Streben nach einem gesellschaftlichen Aufstieg ist typisch für den bürgerlichen Verhaltenskodex jener Zeit:

Man ist in einem ständigen Prozess der Abgrenzung befangen – will man sich doch nach unten zur Arbeiterschaft einerseits klar abgrenzen, andererseits nach oben zur Aristokratie aber durchlässige Grenzen haben.

Die Nachahmung eines adligen Lebensstils ist daher typisch für das Großbürgertum des späten 19. Jahrhunderts.

Giselheid Wagner

VOR DEN BILDERN KLIMTS
HAT WOHL JEDER DIE
EMPFINDUNG, DASS SIE
GANZ UNGEÖHNLICH SIND.
DIE EINEN LOBEN,
DIE ANDEREN TADELN IHN
DESHALB. ALLE SIND EINIG,
DASS ES DURCHAUS NICHTS GEBE,
WOMIT SEINE WERKE
VERGLICHEN WERDEN KÖNNTEN.

Hermann Bahr



Gustav Klimt: Beethovenfries
(Die Künste, Paradieschor, Urmarmung), 1901

Gustav Klimts Gemälde »Adele Bloch-Bauer I« von 1907, die »Goldene Adele« genannt, erzielte bei seinem Verkauf 2006 an den US-amerikanischen Unternehmer Ronald Lauder, der es der Neuen Galerie New York zur Verfügung stellte, den bis dato höchsten Verkaufspreis in der Kunstgeschichte: 135 Mio. Dollar. Inzwischen wurde dieser Preis aber bereits von sieben anderen Kunstwerken (u. a. von Leonardo da Vinci, Pablo Picasso und Jackson Pollock) überboten. (BW)



Gustav Klimt: Beethovenfries (Die feindlichen Gewalten), 1901

Auf einem Gerüst, dicht unter dem Plafond stehend, setzte Klimt noch letzte Pinselstriche. Der Künstler war ganz in seine Arbeit vertieft, als man zwei Tage vor der feierlichen Eröffnung Mitte April 1902 eine kleine Gruppe erlesener Gäste durch die Beethoven-Ausstellung führte. Die angespannte Stille durchbrach der bekannte Kunstsammler Karl Lanckoroński, der mit schriller, spitzer Stimme sein Urteil ausstieß:
»SCHEUSSLICH!«
hallte es »wie der Knall einer Kapselpistole« durch den Saal, so der Bericht des Wiener Feuilletonisten Felix Salten.

Sophie Lillie

Am 9. Februar 1812, genau 208 Jahre vor der Premiere der Berliner »Rosenkavalier«-Neuproduktion im Beethoven-Jahr 2020, gelangten zur Eröffnung des neuen Theaters in Pest Ludwig van Beethovens »König Stephan« op. 117 und »Die Ruinen von Athen« op. 113 zur Uraufführung. Bei diesen Schauspielmusiken handelt es sich um eher unbedeutende Gelegenheitskompositionen. 1924 machten sich Strauss und Hofmannsthal an eine Be- und Überarbeitung der »Ruinen von Athen«, um dem so gut wie nie gespielten Werk neues Leben einzuhauen – leider vergeblich. (BW)

Emilie Flöge, die Gustav Klimt vom Anfang der 90er Jahre bis zu seinem Tod 1918 begleitete und seit dem Jahr 1904 in Wien zusammen mit ihren Schwestern Pauline und Helene den eleganten, auf Haute Couture ausgerichteten »Salon Schwestern Flöge« betrieb, kann als Lebensmensch Gustav Klaints bezeichnet werden: Er empfand eine tiefe menschliche Bindung zu ihr, die er nirgendwo sonst bei seinen Freunden oder bei seinen kurzlebigen Amouren finden konnte. Mit ihr und ihrer Familie verbrachte er seit 1898 bis zu seinem Tod fast jeden Sommer in der gemeinsamen Sommerfrische am Attersee, sie war aber auch in Wien nach außen hin seine Lebensgefährtin, seine Begleiterin bei allen repräsentativen oder kulturellen Ereignissen, sie gab ihm Ruhe, Ausgeglichenheit, unerschütterliche Freundschaft. Er wiederum animierte Emilie, die Einrichtung ihres Salons bei der Wiener Werkstätte in Auftrag zu geben. Die Wiener Werkstätte, sozusagen als verlängerter kunsthandwerklicher Arm der Klimt-Gruppe und der Secession selbst erst 1903 von den Klimt-Freunden Josef Hoffmann, Kolo Moser und Fritz Waerndorfer ins Leben gerufen, lieferte ein radikal sachliches, streng geometrisches, in reinem Schwarz, Weiß und Grau gehaltenes Gehäuse für die Flöge'schen Capricen des Luxus und der Moden. Ein Meisterstück des heute mit Recht gerühmten »konstruktiven Jugendstils« Wiener Prägung, das leider 1938 aufgelöst und zerstört wurde.

Emilie war eine gewandte, tüchtige Geschäftsfrau mit Fingerspitzengefühl für die Trends. Zweimal im Jahr fuhr sie zu den großen Modeschauen nach Paris und auch nach London, um die neuesten Modelle einzukaufen, Stoffe mitzubringen – und um sich Ideen für Schnitte zu holen, die sie dann für ihre eigenen Kollektionen auf die fülligeren Proportionen der Wiener Durchschnittskundin abwandelte. Die Clientèle Emilies war von ähnlicher Zusammensetzung wie die der Gruppe um Gustav Klimt, wiewohl die aus Paris importierten Modelle auch von Damen der alteingesessenen Aristokratie goutiert wurden. Normalerweise war es aber dieselbe liberale, meist jüdische, neuen Ideen aufgeschlossene Großbourgeoisie aus Industrie und Finanz, die sich von Josef Hoffmann ein Haus bauen, von der Wiener Werkstätte ein Interieur gestalten, von Gustav Klimt ein Bild der Dame des Hauses malen und von Emilie Flöge ein Kleid für die Dame des Hauses entwerfen ließ.

Christian Brandstätter

»ROSENKAVALIER« ODER »OCHS VON LERCHENAU«?

TEXT VON Nathan Chainey

51

Die Geschichte des »Rosenkavaliers« begann in Weimar am 11. Februar 1909 mit einem Brief Hugo von Hofmannsthals an Richard Strauss: »Ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenario einer Spieloper gemacht, mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett. [...] Zeit: Wien unter Maria Theresia.« Seit der Entstehung der Oper »Elektra«, die im Januar desselben Jahres uraufgeführt worden war, standen der Wiener Dichter und der Münchner Komponist in engerem Kontakt. Die starke Synergie zwischen den zwei Künstlern hatte dazu geführt, dass noch vor der Premiere von »Elektra« Besprechungen für ein gemeinsames musikalisches Lustspiel oder eine Operette stattfanden. Ursprünglich hatte Hofmannsthal Strauss seine Komödie »Cristinas Heimreise« angeboten; der Versuch scheiterte jedoch, als der Dichter erkannte, dass das Stück schlecht für die Opernbühne adaptiert werden konnte.

Für die Handlung der neuen Oper griff Hofmannsthal auf verschiedene Quellen zurück: etwa Mozarts »Le nozze di Figaro«, sowohl im musikalischen Stil als auch in der Charakterisierung der Figuren (erkennt man in Octavian nicht die Züge eines Cherubinos?). Als erste Vorlage diente jedoch besonders Molières Comédie-ballet »Monsieur de

Pourceaugnac« (1669), aus dem französischen »pourceau« (Ferkel) abgeleitet, was Hofmannsthal die Idee für den Namen der Figur des Ochs gab. In dem Stück soll die junge Pariserin Julie, in Éraste verliebt, auf Wunsch ihres Vaters mit dem vom Land stammenden Pourceaugnac verlobt werden. Mit Hilfe zweier Intriganten versucht das junge Paar, Pourceaugnac aus der Großstadt zu verscheuchen: Der Grundstein für die Handlung des »Rosenkavaliers« war gefunden. Dazu kamen zwei Gemälde aus der satirischen Bilderreihe »Marriage A-la-Mode« (1743–1745) von William Hogarth sowie »Le coucher de la mariée« von Pierre-Antoine Baudouin, die dem Dichter Inspirationen für Szenen (das Lever der Marschallin) und Figuren der Oper (Mohammed, der italienische Sänger, der Friseur) gaben. Durch freie Erfindungen – wie den Brauch der Rosenüberreichung – strukturiert und verknüpft Hofmannsthal die verschiedenen Stoffe. Obwohl der Begriff in der damaligen Musikwissenschaft noch nicht aufgekommen war, gehört »Der Rosenkavalier« eindeutig zur Gattung der »Literaturopfer« – Musiktheaterwerke, die auf bestehenden Bühnenstücken ohne wesentliche Veränderungen basieren. Denn obwohl dies selten geschieht, ist der »Rosenkavalier«-Text auch ohne Musik problemlos aufführbar.

Strauss zeigte sich von dem Szenarium begeistert: »erwarte mit Ungeduld die Fortsetzung. Die Szene ist reizend, wird sich komponieren wie Öl und Butterschmalz, ich brüte schon. Sie sind Da Ponte und Scribe in einer Person«. Der Komponist sehnte sich seit langem nach einem heiteren Thema mit einer beharrlichen idée fixe: endlich eine neue, erfolgreiche komische Oper in deutscher Sprache zu komponieren, mit eindeutiger Anspielung auf das letzte bedeutende Werk des Genres: »Die Meistersinger von Nürnberg« von 1868. Wagners Satyrspiel diente Strauss als musikalische Messlatte. Auch Hofmannsthal war sich dessen bewusst, wie er in seinem Tagebuch notierte: »Ähnlichkeit: die Figur der Marschallin im ›Rosenkavalier‹ mit dem Hans Sachs in ›Meistersingern‹

Verzichtet, und vermahlt die Jungen. Bildet das geistige Band des Ganzen, ist Hauptfigur und doch nicht Held.«

Die Entstehung des Librettos illustriert Hofmannsthal mit folgenden Worten: »Die Gestalten waren da und agierten vor uns, noch ehe wir Namen für sie hatten [...]. Aus dem ewigen typischen Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne dass man wusste, wie [...]. Ich fühlte, wie er [Strauss] ungeborene Musik an die kaum geborenen Gestalten verteilte. Dann sagte er: Wir werden es machen.« Das Pronomen »uns« deutet hier jedoch nicht auf Dichter und Komponist hin. Die Entstehung des »Rosenkavaliers« verdankt nämlich viel der Hilfe einer unsichtbaren Hand: Harry Graf Kessler, Diplomat, intellektuelle Persönlichkeit und Freund Hofmannsthals. Kessler hatte in Paris eine Operette von Claude Terrasse, »L'ingenu libertin ou la marquise et le marmiton«, gesehen, die auf einer Episode aus dem Roman »Les amours du chevalier Faublas« (1787–1790) von Jean-Baptiste Louvet de Couvray basiert. Der Roman beschreibt die Liebesabenteuer des Chevalier Faublas, u. a. mit einer gewissen Sophie und einer Marquise, der nicht davor zurückschreckt, sich als Frau zu verkleiden, um an sein Ziel zu kommen.

Kessler beteiligte sich intensiv am Schöpfungsakt des Werkes, sowohl bei der Charakterisierung der Figuren als auch bei der Ausarbeitung der Handlung: »Wir widmeten täglich etwa drei bis vier Stunden der Arbeit, wobei im Auf- und Abgehen jeder von uns seine Ideen abwechselnd beisteuerte, so dass es jetzt jedem von uns völlig unmöglich wäre, zu sagen, was von wem und wer der Autor dieses oder jenes Stücks wäre ...« Auch die Widmung des Textbuchs ging an »den Grafen Harry Kessler, dessen Mitarbeit sie [die Komödie] so viel verdankt«. Jedoch führte die Bezeichnung »Mitarbeit« zu einem kleineren Streit zwischen den zwei Freunden: Kessler bestand auf Anonymität, lehnte aber den ursprünglichen Vorschlag Hofmannsthals, ihn als »Helfer«

zu bezeichnen, streng ab. Erst nach langer Absprache konnten sich beide auf den Begriff »Mitarbeiter« einigen. Obwohl Kessler zur Konzeption des »Rosenkavaliers« viel beigetragen hat, muss betont werden, dass sein Einfluss auf das Werk mit der Zeit nachließ, sodass Hofmannsthal ihm den Begriff »Mitverfasser« verweigerte.

Dies spiegelt sich auch in der langen Suche nach dem Titel des Werkes wider, die unmittelbar mit der Identifizierung der Hauptfigur im Stück verknüpft ist. Wie bei Molière steht sowohl für Hofmannsthal als auch für Strauss die Figur des »Buffos«, also Baron Ochs und seine Liebeleien, im Mittelpunkt. Erst durch seine Erscheinung im ersten Aufzug beginnt die Handlung und er bleibt weiterhin als Antagonist Auslöser aller markanten Momente der Oper: Durch ihn trennt sich ein Paar und es bildet sich ein neues, das erst nach einer Konfrontation mit ihm tatsächlich zueinanderfinden kann. Aus diesem Grund schlug Strauss als ersten Titel »Der Ochs von Lerchenau und die silberne Rose« vor, wozu sich Hofmannsthal nicht spezifisch äußerte, dafür aber erkannte, dass Ochs tatsächlich als Titelpartie bezeichnet werden könnte. Der spätere Einfall »Der Vetter vom Lande« wurde daraufhin von Kessler abgelehnt als zu »altmodisch im schlechten Sinn«; der Graf bevorzugte »Quinquin«, was »das Pikante, Witzige des Stücks suggerieren« sollte und durch den Fokus auf Octavian dem endgültigen Titel schon sehr nahe kam. Hofmannsthal und Strauss war diese Idee jedoch wegen »des fatalen Anklanges an zahllose französische Possen und Operetten To-To, Rip-Rip etc.« sehr unsympathisch. In seinem Brief an Kessler von 1910 wird neben »Mariandel« auch der Titel »Der Rosenkavalier« zum ersten Mal erwähnt. Kesslers weiteren Vorschlägen wie u. a. »Die galanten Abenteuer des Barons von Lerchenau« zogen Komponist und Dichter das schlichte »Ochs von Lerchenau« vor. Es schien, als ob das Urteil gefallen wäre, bis der Verleger Fürstner, im Begriff das Werk zu drucken, sich bei Strauss nach dem endgültigen Titel erkundigte. Strauss antwortete:

»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!« Auch Hofmannsthal war noch nicht ganz entschlossen, fürchtete aber, dass der Titel »Ochs von Lerchenau« einen Teil des Publikums, der sich an erster Stelle für das sentimentale Abenteuer zwischen Octavian, der Marschallin und Sophie interessierte, enttäuschen würde. Erst durch das Zufügen des Untertitels »Komödie für Musik«, der auf das burleske Element der Oper hinweist, die der Titel »Ochs« ihr hätte verschaffen sollen, einigen sich Komponist und Dichter endgültig auf den uns bekannten Titel. Nur Kessler zeigt sich bis zuletzt mit der Wahl des Titels unzufrieden.

Seit der Ablehnung seiner Oper »Feuersnot« an der Lindenoper wegen ihrer »neumodischen« Musik weigerte sich Strauss, jegliche Erstaufführungen seiner Werke nach Berlin an sein Stammhaus, wo er als Hofkapellmeister und später als Generalmusikdirektor wirkte, zu geben. Wie bei allen Opern ab »Feuersnot« fiel Strauss' Wahl für die Uraufführung auf die Dresdner Hofoper, wo sein Freund Ernst von Schuch als Hofkapellmeister agierte. Durch den Einfluss Hofmannsthals gewann »Der Rosenkavalier« einen neuen wichtigen Beteiligten: Alfred Roller, von 1902 bis 1907 an der Seite von Gustav Mahler Ausstattungschef der Wiener Hofoper, sollte nun für Bühnenbild und Kostüme der neuen Oper zuständig sein. Rollers Ästhetik und Skizzen, von denen Strauss »entzückt« war, blieben auch nach der Uraufführung verpflichtend für alle weiteren Bühnen, die das Werk auf ihren Spielplan setzen wollten. Aus diesem Grund sind sie bis heute wirkmächtig geblieben.

Im Herbst 1910 ging die nun vollendete Oper in die szenische Verwirklichung. Von Beginn an kam es zu Konflikten zwischen Komponist und Intendant, die Strauss zwischenzeitlich zur Drohung brachten, der Uraufführung

nicht selbst beizuwohnen. Der Intendant Nikolaus von Seebach empfand einige Stellen des Textes als »unmoralisch« und forderte Anpassungen im Libretto. Strauss willigte ein und stellte als einzige Anforderung Rollers Anwesenheit während der Proben. Jedoch zeigte sich schnell das nächste Problem in der Person des »gewöhnlichen Opern-Normalregisseurs«, der trotz Rollers Anweisungen und dem Regiebuch nicht überzeugen konnte. Als Retter in der Not wurde der Regisseur und Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, Max Reinhardt, nach Dresden geholt, der in wenigen Jahren dem deutschsprachigen Theater neue Impulse gegeben hatte und für seine effiziente Arbeit bekannt war. Seine Anwesenheit in Dresden bei der Intendanz durchzusetzen, erwies sich als problematisch: Reinhardt hatte zunächst das strikte Verbot, die Bühne zu betreten, und musste seine Anweisungen aus dem Saal an die Sänger geben. Das Verbot wurde zwar aufgehoben, sodass Reinhardt dann doch die szenische Seite des Abends retten konnte. Sein Name wurde jedoch auf Anweisung der Intendanz nicht auf dem Besetzungszyllot nicht erwähnt. Des Weiteren folgten Probleme mit der Besetzung: Besonders die Besetzung des Ochs war eine Enttäuschung für den Komponisten. Nur wenige Tage vor der Uraufführung schrieb Hofmannsthal tröstend: »Bei einem guten Werk muss man gefasst sein, dass zunächst kaum ein Viertel von den Intentionen der Autoren herauskommt, aber das Werk muss stark genug sein, um auch mit diesem Viertel zu wirken.«

Freilich dürfte das gereicht haben: Man reiste aus ganz Europa nach Dresden; von Berlin aus wurden sogar Sonderzüge organisiert, um am Abend des 26. Januars 1911 dem »Rosenkavalier« den lang ersehnten und verdienten Triumph zu beschaffen. Noch im gleichen Jahr wurde das Werk an 27 weiteren deutschsprachigen Bühnen gespielt und nahm seinen Platz als, wie Ernst Krause es nannte, »Stück musikgewordene Kulturgeschichte« ein.



Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle
stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

William Hogarth: Marriage A-la-Mode, 4. The Toilette, 1743

MÄGDE-ERZÄHLUNG DES OCHS

AUS DEM ERSTEN AUFZUG

BARON Soviel Zeiten das Jahr, soviel
Stunden der Tag, da ist keine –

MARSCHALLIN Keine?

BARON Wo nicht –

MARSCHALLIN Wo nicht? –

BARON Wo nicht dem Knaben Cupido
ein Geschenkerl abzulisten wär'!

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,
aber ich sage:

Schöner ist Juni, Juli, August.

Da hat's Nächte!

Da ist bei uns da droben so ein Zuzug
von jungen Mägden
aus dem Böhmischem herüber:

ihrer zweie, dreie halt' ich oft
bis im November mir im Haus.

Dann erst schick' ich sie heim!

Zur Ernte kommen sie und sind auch
ansonsten anstellig und gut –
dann erst schick' ich sie heim. –
(schmunzelnd) Und wie sich das mischt,
das junge, runde böhmische Völkel,
schwer und süß,
mit denen im Wald und denen im Stall,
dem deutschen Schlag, scharf und herb

wie ein Retzer Wein –
Wie sich das mischen tut!

Und überall steht was und lauert
und schieilt durch den Gattern,
und schleicht zueinander
und liegt beieinander,
und überall singt was
und schupft sich in den Hüften,
und melkt was
und mäht was
und plantscht und plätschert was im Bach
und in der Pferdeschwemm'.

MARSCHALLIN (*sehr amüsiert*) Und Er ist
überall dahinter her?

BARON Wollt', ich könnt' sein wie Jupiter
selig in tausend Gestalten!

Wär' Verwendung für jede!

MARSCHALLIN Wie, auch für den Stier?

So grob will Er sein?

Oder möchte Er die Wolken spielen
und daher gesäuselt kommen
als ein Streiferl nasse Luft?

BARON (*sehr munter*) Je nachdem,
all's je nachdem.

Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten,
wie es will genommen sein.
Da ist die demütige Magd.
Und da die trotzige Teufelskreatur,
haut dir die schwere Stalltür an den Schädel –
und da ist, die kichernd und schluchzend
den Kopf verliert,

die hab' ich gern,
und jener wieder, der sitzt im Auge
ein kalter, rechnender Satan.
Aber es kommt eine Stunde,
da flackert dieses lauernde Auge,
und der Satan,
indem er ersterbende Blicke dazwischen
schießt,

(mit Gusto) der würzt mir die Mahlzeit
unvergleichlich.

MARSCHALLIN Er selber ist einer,
meiner Seel'!

BARON Und wär' eine – haben die Gnad' –
die keiner anschaut:

Im schmutzigen Kittel schlumpt sie her,
hockt in der Asche hinterm Herd –
die, wo du sie angehest zum richtigen Stündl –
die hat's in sich!

Ein solches Staunen
gar nicht begreifen können
und Angst und Scham;
und auf die letzt' so eine rasende Seligkeit,
daß sich der Herr, der gnädige Herr
herabgelassen gar zu ihrer Niedrigkeit!

MARSCHALLIN Er weiß mehr
als das Abc.

BARON Da gibt es welche,
die wollen beschlichen sein, sanft, wie der
Wind das frischgemähte Heu beschleicht.
Und welche – da gilt's wie ein Luchs
hinterm Rücken heran

und den Melkstuhl gepackt,
daß sie taumelt und hinschlägt!
(behäbig schmunzelnd) Muß halt ein Heu
in der Nähe dabei sein.

OCTAVIAN (*platzt lachend heraus*)

MARSCHALLIN Nein, Er agiert mir gar
zu gut! Laß Er mir doch das Kind!

BARON (*sehr ungeniert zu Octavian*)
Weiß mich ins engste Versteck zu bequemen,
weiß im Alkoven galant mich zu benehmen.
Hätte Verwendung für tausend Gestalten,
tausend Jungfern festzuhalten.
Wäre mir keine zu junge, zu herbe,
keine zu niedrige, keine zu derbe!

Tät' mich für keinem Versteck nicht schämen,
seh' ich was Liebs: ich muß mir's nehmen.

OCTAVIAN (*sofort wieder in seiner Rolle als
Mariandl*)

Na, zu dem Herrn, da ging' i net,
da hätt' i an Respekt,

na, was mir da passieren könnt',
da wär' i gar zu g'schreckt.

I waß net, was er meint,
i waß net, was er will.

Aber was z'viel is, das is zuviel.

Na, was mir da passieren könnt'.
Das is ja net zum Sagen,

zu so an Herrn da ging' i net,
mir tat's die Red' verschlagen.

Da tät' sich unsereins mutwillig schaden:
(zur Marschallin) Ich hab' solche Angst vor ihm,
fürstliche Gnaden.

MARSCHALLIN Nein, Er agiert mir gar
zu gut!

Er ist ein Rechter! Er ist der Wahre!

Laß Er mir doch das Kind!

Er ist ganz, wie die andern dreiviertel sind.

Wie ich Ihn so seh', so seh' ich hübsch viele.

Das sind halt die Spiele, die Euch konvenieren!

Und wir, Herr Gott! Wir leiden den Schaden,
wir leiden den Spott,

und wir haben's halt auch net anders verdient.
(mit gespielter Strenge) Und jetzt sackerlot,

jetzt laß Er das Kind!

»DER ROSENKAVALIER« UND DIE MODERNE

TEXT VON Benjamin Wächtig

61

Der ungeteilte Jubel bei der Dresdner Uraufführung des »Rosenkavaliers« 1911 markierte für Richard Strauss einen vorzeitigen Gipfelpunkt des Erfolgs wie gleichzeitig auch einen Neuanfang. Den Traditionalisten im Publikum kam es wohl so vor, dass der durch seine vorherigen modernistischen Skandalopern »Salome« und »Elektra« als Bürgerschreck verschriene Komponist nun endlich zu einem gefälligeren Stil gefunden hatte. Die Progressiveren dürften sich im Gegenteil über Strauss' Abkehr vom früheren Dissonanzreichtum und den harmonischen Kühnheiten gewundert haben. Beide Parteien haben wahrscheinlich – unter anderen ästhetischen Vorzeichen – den »Rosenkavalier« als Bruch in Strauss' Schaffen empfunden. Freilich gab es trotz des überwältigenden Erfolgs auch völlig Unbeirrbare: zum Beispiel der Kaiser, wie der Komponist selbst schilderte: »Der Rosenkavalier« ist die einzige Oper von mir, die sich Kaiser Wilhelm auf Zureden des Kronprinzen einmal anhörte, aber mit den Worten verließ: ›Det is keene Musik für mich!‹ Nach den Skändälchen um die in Berlin nur widerwillig angesetzte »Salome« (deren brutales Ende man durch das Aufgehen des Sterns von Bethlehem meinte mildern zu müssen) und »Elektra« fand also nicht einmal der zahmere »Rosenkavalier«, dessen textliche Obszönitäten der Generalintendant höchstpersönlich auszubügeln versucht hatte, das Plaisir des Kaisers – immerhin der oberste Dienstherr von Strauss, dem damaligen Generalmusikdirektor der Hofoper Unter den Linden. Nur wenige Jahre und eine Revolution später galt

Antonio da Correggio: Jupiter und Io, 1532/33

dem entgegengesetzten politischen Lager der »Rosenkavalier«, quasi eine Beschwörung der heilen aristokratischen Welt der Donaumonarchie, exemplarisch als das reaktionäre Produkt eines ohnehin reaktionären wie schuldbehafteten Genres. Das demonstriert der Anfang des 1919 entstandenen und »dem Andenken an Karl Liebknecht« gewidmeten Gedichts »Die Mörder sitzen in der Oper« des expressionistischen Schriftstellers Walter Hasenclever: »Der Zug entgleist. Zwanzig Kinder krepieren. / Die Fliegerbomben töten Mensch und Tier. / Darüber ist kein Wort zu verlieren. / Die Mörder sitzen im Rosenkavalier.«

Vom Modernisten zur musikalischen Verkörperung der alten Gesellschaftsordnung, und dies in nur wenigen Jahren: Die massiven gesellschaftlichen Umbrüche nach Ende des Ersten Weltkriegs (inklusive des Untergangs des Systems, in dem der »Rosenkavalier« spielt) überkreuzen sich mit Strauss' scheinbar rückwärts gerichteter kompositorischer Neuorientierung. Rückblickend gab Strauss in seinen späten »Erinnerungen und Betrachtungen« dafür folgende Erklärung: »Ich bin in ihnen [in ›Salome‹ und ›Elektra‹] bis an die äußeren Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie und der Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen.« So erscheinen seine ersten beiden Erfolgsopern eher als einmalige Experimente denn als dauerhafte musikalische Revolutionsbestrebungen. Trotzdem ist etwas überraschend, wie bruchlos der Übergang zwischen »Elektra« und dem »Rosenkavalier« Thema für Strauss als auch für Hofmannsthal vonstatten ging, die den Plan, als erste »richtige« gemeinsame Arbeit ein Lustspiel zu schaffen, schon während Strauss' Arbeiten an »Elektra« gefasst hatten.

Allerdings war es kein konventionelles Lustspiel für die Opernbühne, das die beiden im Sinn hatten, dafür garantierte schon allein der feinsinnige Dichter. Bereits Arthur Schnitzler bemerkte nach einer privaten Lesung des Librettos im November 1910 »in der Figur der Marschallin etwas vom

Dichter Hofmannsthal; im Detail etwas von dem gebildeten ja gelehrten Culturmenschen.« Neben der ausgefeilten Sprache zeugen auch Hofmannsthals zahlreiche intertextuelle und intermediale Bezüge von der für ein Opernlibretto unerhörten literarischen Qualität des »Rosenkavalier«-Textes. Ein Beispiel dafür ist das vierte Bild aus William Hogarts Gemälde-serie »Marriage A-la-Mode« (1743), das Hofmannsthal zur Szene des Lever im ersten Akt inspirierte. Das Bild zeigt neben der üblichen Geschäftigkeit bei der Morgentoilette ein weiteres Gemälde in der Mitte im Hintergrund an der Wand: Es ist Antonio da Correggios »Jupiter und Io« (1532/33), das Hofmannsthal aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien kannte. So taucht dieses Gemälde in einer letzten Endes gestrichenen Regieanweisung auf: Eine Kopie davon soll im Schlafzimmer der Marschallin an der Wand hängen. Das Motiv des Gemäldes, nämlich Jupiter, der in Gestalt einer Wolke die Priesterin Io verführt, erscheint jedoch später im ersten Akt in anderer Form, nämlich in den erotischen Phantasien des Ochs.

Von solchen Querbezügen wimmelt es geradezu im Text, woran sich Hofmannsthals große Sorgfalt bei der Erfindung »seines« Wiens zur Zeit Maria Theresias zeigt. So sind alle erwähnten Adelsnamen – seien sie für die Handlung noch so unwichtig –, ja sogar Octavians Kosenname Quinquin von real existierenden Namen abgeleitet, die Hofmannsthal, selbst aus einer neugeadelten Familie stammend, österreichischen Geschichtswerken entnahm. Das Netz all dieser Bezüge macht aus dem »Rosenkavalier« weit mehr als nur eine umfassend recherchierte, lokale Geschichte im Gewand des Wiener Rokoko: Die Verweise auf verschiedene Zeiten und Länder bedingen eine große assoziative Offenheit über die engere Verortung hinaus. Während der »Zeitmonolog« der Marschallin im ersten Akt ein überzeitliches Memento mori darstellt (wofür Hofmannsthal eine alttestamentarische Quelle, nämlich Verse aus dem Buch Kohelet verarbeitete), können die

Worte der drei adeligen Waisen aus der Lever-Szene beinahe als Anspielung auf die Propagandarhetorik der Vorkriegsjahre verstanden werden: »Der Vater ist jung auf dem Felde der Ehre gefallen, ihm dieses nachzutun, ist unser Herzensziel.«

Eine entsprechende Offenheit gelang Strauss auch auf der musikalischen Ebene, man könnte fast davon sprechen, sie sei ihm von Hofmannsthal auferlegt worden. So steckt die Partitur wie schon das Textbuch voller Stilzitate und Anspielungen wie etwa die Arie des italienischen Sängers, der in der Lever-Szene auftritt. Ihr Text ist Molières »Le Bourgeois gentilhomme« (1670, mit Musik von Jean-Baptiste Lully) entnommen, ein Stück, auf das Hofmannsthal für die Erstfassung der »Ariadne auf Naxos« noch einmal zurückkommen sollte. Strauss' Musik dazu klingt weniger nach französischem Barock als nach einem italienischen Opern-Schmachtfetzen, eine – allerdings liebevoll ausgestaltete – Persiflage auf die von Strauss eher argwöhnisch betrachteten italienischen Tenöre mit endlos gehaltenen Spitzentonen. Dass die überschwängliche Liebesarie von Ochs' ebenso leidenschaftlicher Diskussion mit dem Notar über finanzielle Forderungen im Ehevertrag überlagert und schließlich abgewürgt wird, birgt so schließlich doppelt komisches Potenzial.

Ohrenfälligstes Beispiel für Stilzitate sind die Walzer, die als musikalische Verweise auf Wien die gesamte »Rosenkavalier«-Partitur durchziehen. Der wichtigste Walzer, Ochs' Lied am Ende des zweiten Akts (»Ohne mich«) mit seinen süßlich schmachenden Auftakten, fußt auf dem »Dynamiden«-Walzer von Josef Strauß (dem Bruder des »Walzerkönigs«), dessen Untertitel »Geheime Anziehungskräfte« ebenso das Credo des Ochs sein könnte. Die wohl kalkulierte anachronistische Verwendung des Walzers – er entstand Ende des 18. Jahrhunderts (im Übrigen als ursprünglich bürgerlicher Gesellschaftstanz) und erreichte seine Blüte erst im folgenden Jahrhundert – trägt zur Doppelbödigkeit der Musik bei, ihrer ironischen Gebrochenheit, ihrer Uneigentlichkeit.

Zu den wenigen ironiefreien, ganz pur empfundenen Momenten, in denen die Figuren ihre Masken der gesellschaftlichen Interaktion fallen zu lassen scheinen, gehört das berühmte Des-Dur-Terzett am Ende des dritten Aktes. Um dessen Wirkung fürchtete Hofmannsthal, als er die Musik noch nicht kannte, wie er in einem Brief an Strauss schreibt: »Ich las gestern die Spieloper in einem Zuge Felix Salten und noch vier bis sechs Freunden vor. Das ganze wirkte sehr, sowohl das Poetische wie das Heitere. Ein merkliches Abflauen der Stimmung zeigte sich im III. Akt nach Abgang des Barons. Hier wurde eine fühlbare ermüdende Länge empfunden. [...] Eine Ermüdung hier wäre tödlich für den Gesamterfolg.« Strauss' Antwort auf diese Befürchtung lautet: »Ihren Brief habe ich natürlich nicht leicht genommen, kann Ihnen aber zur Beruhigung mitteilen, daß ich 1. einmal am Schluß von selbst manches gekürzt habe, daß aber 2. weder Sie noch Herr Salten heute schon beurteilen können, wie musikalisch gerade der Schluß wirken wird. Daß es beim Vorlesen abflaut, ist klar. Daß der Musiker dagegen an dem Schluß, wenn ihm überhaupt was einfällt, gerade seine besten und höchsten Wirkungen erzielen kann – dies zu beurteilen, können Sie beruhigt mir überlassen. [...] Für den Schluß vom Abgesang des Barons ab garantiere ich.« Jeder, der das Final-Terzett, den üppig-schwelligerischen und doch bitter-süßen Höhepunkt der Partitur, gehört hat, wird zustimmen, dass Strauss sein Versprechen mehr als eingelöst hat. Und doch weicht das Terzett dem abschließenden Duett von Octavian und Sophie, das in reiner Terzeneligkeit zu schön klingt, um wahrhaftig zu sein (»Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein«), und gerade deshalb die Frage offenlässt, ob das Paar auch nach Abflauen des Rauschzustands des ersten Verliebtseins zusammenhalten wird. Kleine Störungen in die Idylle mit ihrer harmonischen Einfachheit bringt die Reminiszenz der komplexen, quasi bitonalen Celesta-Akkordfolge aus der Szene der Rosenübergabe. Lyrische Stellen wie diese sowie die chaotisch-lärmenden

Chortableaus aus dem zweiten und dritten Akt mit ihren plötzlich ausbrechenden Dissonanzen zeigen, wie der modernistische »Elektra«-Stil im Hintergrund durchaus noch vorhanden ist und dass die harmonische Welt des »Rosenkavalier« jederzeit aus den Fugen geraten kann.

Angesichts dieser Collage verschiedener Eigen- und Fremdstile resümiert der Musikwissenschaftler Walther Bernhart: »Die historischen Anspielungen markieren nicht etwa ein genuines historisches Interesse an vergangenen Epochen um ihrer selbst willen, sondern dienen lediglich als stilistische Fragmente und Versatzstücke zu völlig unhistorischem Zweck. Das unverbundene Neben- und Ineinanderbestehen im ›Rosenkavalier‹ der Frühzeit Maria Theresias, der Walzerzeit des 19. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Vorkriegszeit um 1910 ist ein offensichtliches, bekanntes Beispiel dieses eigenständigen Verhältnisses zur Historie bei Hofmannsthal/Strauss. Stilzitate und -anspielungen als ironische Vereinnahmungen und Aneignungen im bunten Nebeneinander kennzeichnen diese Ästhetik, die sich die heute bestehende Verfügbarkeit des gesamten kulturellen Inventars in ganzer historischer Tiefe und geographischer Breite nutzbar macht.« Leon Botstein sah als Zweck dieses Verfahrens »eine ironische Infragestellung der Begriffe von Geschichte und Fortschritt«. Die Modernität des »Rosenkavaliers« liegt also nicht in progressiven Tonfolgen, sondern ist unter der Oberfläche zu finden: in seiner Brüchigkeit, die das Werk fast zu einem Vorläufer der Postmoderne macht. Die vorgeschoßene Leichtigkeit, die Walzerseligkeit, der noch einmal heraufbeschworene Glanz des Habsburger Reichs, dessen Untergang 1911 schon längst in der Luft lag – all das wird im »Rosenkavalier« permanent mit Fragezeichen aus der zeitgenössischen Perspektive versehen, wodurch das Stück vielmehr den Charakter eines Kommentars über die Gesellschaft Wiens nach der Jahrhundertwende als zu Zeiten Maria Theresias annimmt.











»JEDES DING HAT SEINE ZEIT.«

Die Feldmarschallin im ersten Aufzug

75

Alles hat seine Stunde. Für jedes Geschehen unter dem Himmel
gibt es eine bestimmte Zeit:

eine Zeit zum Gebären / und eine Zeit zum Sterben, / eine Zeit
zum Pflanzen / und eine Zeit zum Ausreißen der Pflanzen,

eine Zeit zum Töten / und eine Zeit zum Heilen, / eine Zeit
zum Niederreißen / und eine Zeit zum Bauen,

eine Zeit zum Weinen / und eine Zeit zum Lachen, / eine Zeit für
die Klage / und eine Zeit für den Tanz,

eine Zeit zum Steinewerfen / und eine Zeit zum Steinesammeln, /
eine Zeit zum Umarmen / und eine Zeit, die Umarmung zu lösen,

eine Zeit zum Suchen / und eine Zeit zum Verlieren, / eine Zeit
zum Behalten / und eine Zeit zum Wegwerfen,

eine Zeit zum Zerreißen / und eine Zeit zum Zusammennähen, /
eine Zeit zum Schweigen / und eine Zeit zum Reden,

eine Zeit zum Lieben / und eine Zeit zum Hassen, / eine Zeit für
den Krieg / und eine Zeit für den Frieden.

Altes Testament, Kohelet, 3



André Heller wünschte sich einen »Rausch der Schönheit«.
So entstanden phantasievolle, farbenfrohe, auch prächtige Kostüme, die erfreuen
und verzaubern sollen: von geometrischen Mustern und goldenem Jugendstil
zu duftigen Volumen genauso wie schlichten »Reformkleidern«.

Arthur Arbesser



78

79

Xenia Hausner: »NoTo«, 2019 (Ausschnitt)

»EIN WEIN? EIN BIER? EIN HIPPOKRAS MIT INGWER?«

Faninal im zweiten Aufzug

80

Aus dem Rezeptbuch des Leibkochs des Edlen von Faninal:

HIPPOKRAS MIT INGWER

ZUTATEN

1/2 Zimtstange

12 Gewürznelken

1 TL Korianderkörner

3/4 TL Anissamen

14 Mandeln

2 kleine getrocknete Chilischoten

1 Stück frischer Ingwer (etwa 3 cm)

1 Apfel

1 l trockener Rotwein

5 EL Zucker

ZUBEREITUNG

Alle Gewürze mit den Mandeln im Mörser oder mit einem schweren Gegenstand grob zerstoßen. Chilischoten 2–3 Mal einritzen. Ingwer schälen und in Scheiben schneiden. Den Apfel waschen und in kleine Stücke schneiden, dabei den Stielansatz entfernen. Alles mit dem Wein und dem Zucker in einen Topf geben, verrühren und zugedeckt 30 Min. ziehen lassen.

Den Wein bei kleiner Hitze zugedeckt langsam erhitzen und dann etwa 20 Min. köcheln lassen. Durch ein Sieb abgießen und die Gewürze und Äpfel gut auspressen, dann sofort auf hitzebeständige Gläser oder Becher verteilen und heiß genießen.

Das Schauen in die Kraft von Schönbrunn, die abendlichen Spaziergänge darin, kündeten von einer Klarheit und Unbestechlichkeit, die Julian jenseits der Alleen und Rosengärten vergeblich suchte. Julian verfluchte die Tiergefängnis-Gehege rund um den freskenverzierten barocken Frühstückspavillon des Herrschers mit der gleichen Inbrunst, wie er vor dem Einschlafen für den Schutz des die Kastanienalleen überragenden Palmenhauses mit seinen botanischen Wunderkammern betete. Es beherbergte ja im dritten Abschnitt den sogenannten Tropensaal, den südlichsten Süden seiner wienerischen Umgebung. Dort bewunderte man den chilenischen Jasmin mit seinen herzförmigen Blättern, die blauen Blüten der Passionsfrucht Brasiliens und die lila Glocken des mexikanischen Rhodochiton. Auch eine Dupreziana-Zypresse gab es, von denen damals weltweit nur mehr zwölf oder dreizehn Exemplare in den Tassili-Bergen der Sahara überdauert hatten. Die dichten weißen Blütentrauben der westasiatischen Azarole wuchsen neben fleischfressenden Pflanzen, Kokospalmen und dem dramatischen Rot des australischen Fackelgingers. Julians Vater besaß für die heißen und feuchten Gewächshallen einen eigenen Schlüssel, der es ihm und seiner Familie ermöglichte, auch außerhalb der Besuchszeiten auf jenen weißen englischen Holzbänken zu sitzen. So verbrachten die Passauers manche Silvesternacht oder Mamas Geburtstagsabend am siebenten Februar inmitten von Gerüchen aus modernder Rinde und der schweren Süße der Tuberosen, die ein Merkmal des Regenwaldes sind, während draußen vor den Scheiben aus gewölbtem Glas häufig der Schnee die Taxushecken in abstrakte Skulpturen verwandelte. Es waren diese innigen Stimmungen, die Julian ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zu seinen Eltern lehrten.

André Heller: Das Buch vom Süden



Die Wintergärten des Adels erscheinen als ein Refugium einer Klasse, die inmitten einer irrealen Welt von Raritäten und Ritualen noch einmal aufblüht, indem sie ihren Abtritt von der geschichtlichen Szene vorbereitet. Der Wintergarten mit seinem »Naturschatz« wird zum Faustpfand der verlorenen Herrschaft über das Land und dessen Latifundien. Indem der Adel die materielle Aneignung der Natur der Bürgerklasse überlassen muss (die zudem seine Schlösser aufkauft), entwickelt er einen kultivierten Romantizismus, in welchem der Wintergarten zum letzten Fluchort wird.

Dem reichen Bürgertum der Vormärzzeit genügte es nicht, das Privileg ökonomischer Herrschaft gegenüber dem Adel durchgesetzt zu haben. Es setzte seinen Ehrgeiz darein, durch repräsentative und luxuriöse Bauten mit dem Adel zu wetteifern. Ein Beispiel für diese architektonische Ostentation bieten die beiden gusseisernen »Treibhäuser« des Bankiers Johann Mayer in Wien-Penzing. Sie sind das bürgerliche Pendant zu den benachbarten fürstlichen »Gewächshäusern« des Herzogs von Braunschweig in Hietzing. In Gusseisen-Gotik errichtet, nehmen sie die vom Adel an seinen Schlossbauten propagierte neueste Stilrichtung auf.

Georg Kohlmaier, Barna von Sartory

Wir gingen auf einer primitiven Holzbrücke über einen beleuchteten See und sahen zwischen Kastanienbäumen vor uns eine indische Stadt ... Wir kamen zu einem blauseidenen, mit Rosen überdeckten Zelt. Darin war ein Stuhl, von zwei geschnitzten Elefanten getragen, und davor lag ein Löwenfell ... In einem anschließenden runden Pavillon hinter einem maurischen Bogen war das Abendessen gerichtet. Der König wies mir den Mittelplatz an und klingelte leise mit einer Tischglocke. Wie aus der Versenkung erschien ein Lakai, sich ganz tief verbeugend. Der Mann war nur beim Auf- und Abtragen der Speisen zu sehen und wenn der König ihn rief. Von meinem Platz aus sah ich durch den Bogen hindurch herrliche Pflanzen im Schein verschiedenfarbiger Lichter, während unsichtbare Chöre leise sangen. Plötzlich war ein Regenbogen zu sehen. Mein Gott, rief ich unwillkürlich aus, das ist doch ein Traum ...

Bericht der spanischen Infantin Maria de la Paz vom Wintergarten Ludwigs II. in einem Brief an ihren Bruder König Alfons XII., 1883

Wirklich, es war eine phantastisch aus Blattkronen gebildete Laube, fest geschlossen, und überall an den Gurten und Ribben der Wölbung hin rankten sich Orchideen, die die ganze Kuppel mit ihrem Duft erfüllten. Es atmete sich wonnig aber schwer in dieser dichten Laube; dabei war es, als ob hundert Geheimnisse sprächen, und Melanie fühlte, wie dieser berauschende Duft ihre Nerven hinschwinden machte. Sie zählte jenen von äußeren Eindrücken, von Luft und Licht abhängigen Naturen zu, die der Frische bedürfen, um selber frisch zu sein. Über ein Schneefeld hin, bei rasender Fahrt und scharfem Ost – da wär ihr der heitere Sinn, der tapfere Mut ihrer Seele wiedergekommen; aber diese weiche, schlaffe Luft machte sie selber weich und schlaff und die Rüstung ihres Geistes lockerte sich und löste sich und fiel.

Theodor Fontane: *L'Adultera*, 1880

Im großen Stil wirkten die prächtigen Ateliers der Repräsentationskünstler wie Franz von Lenbach und Hans Makart. Sie waren die illustren Orte und Treffpunkte von Geselligkeit, Kultur und Wirtschaft. Hier versammelte Makart, wie berichtet wird, nur »alles was schön war« in großer Fülle, sodass kaum noch Raum blieb für die Bilder und Staffeleien: Vasen, Waffen und Musikinstrumente, Felle, Trophäen und ausgestopfte Tiere, dazu bei jeder Gelegenheit die schönsten Frauen eher zweifelhafter Herkunft, für die er die Festkostüme entwarf. Kaum einen Sitzplatz bot der Atelierraum, »vielmehr einen

geradezu filmischen Rapport aller Zeiten und Völker in der gedämpften Polychronie des stark gefilterten Tageslichts« (Klaus Gallwitz). Das noch vor Makarts Ägyptenreise 1875 entworfene Bild »Der Tod der Kleopatra« unterscheidet sich in seinem üppigen Detailrealismus mit den die Nacktheit der Protagonistin umgebenden Königsjuwelen, mit goldsattten Shawls, Purpurvorhängen und flackerndem Flammenlicht kaum vom Dekorationsstil des umgebenden Interieurs. Die täglich zwischen vier und fünf Uhr eingelassenen Besucher betraten keine Werkstätte der Kunst, sondern den »magischen Kreis eines totalen Sensualismus«, der seit den 1870er Jahren für manches fürstliche Prunkgemach und so manchen bürgerlichen Empfangssaal der Fabrikantenvilla zum Vorbild wurde. Für den weniger Bemittelten und Halbgeldeten blieben als Devotionalien die berühmten Makartsträußchen

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das an dieser Stelle stehende Bild nur in der gedruckten Form des Programmhefts.

Rudolf von Alt: Hans Makarts Atelier in der Gusshausstraße, 1885

insel beauftragt. Seine für ihre »harmonische warme Feuchtigkeit« einst vielgerühmten Bilder standen am Beginn einer operettenhaften Palmenhaus-Exotik, in deren künstlicher Schwüle sich Adel wie gehobenes Bürgertum behaglich einrichteten: vom Hochadel, der während des Wiener Kongresses 1814 in der dortigen Orangerie speiste, bis zu den unter Palmen verdauenden älteren Herren in Heinrich Manns »Schlaraffenland« (1900). Als das von Schinkel entworfene Palmenhaus auf der Pfaueninsel 1880 abbrannte, war das »Treibhaus«-Motiv literarisches wie alltägliches Versatzstück geworden, wie der die Liebesszene in Fontanes Roman »L'Adultera« (1880) behütende Gärtner bemerkt: »Palme paßt immer«.

Klaus R. Scherpe

und diverse Modeartikel im berühmten »Makart-Rot«. Die besonderen Exotika unter den zur Einrichtung und zum Markenzeichen gewordenen Kunstgegenständen waren in der Flut des Vorgezeigten und Ausgestellten als solche kaum mehr auszumachen. Naturales Grundmuster der wuchernden Künstler-Interieurs waren die vegetativen Exotismen der schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts beliebten Palmenhäuser und Wintergärten. Nicht zufällig wurde der als Theatermaler bekannte Carl Blechen 1832 mit zwei Ansichten des königlichen Palmenhauses auf der Pfauen-

IM PALMENHAUS

Es war im Palmenhaus; die feuchte Luft,
Von Blumendünsten schwer, umspielte laulich
In weichen Wellen unser beider Haupt.
In eine tiefgebauchte, kühle Gartenbank
Zurückgelehnt, so saßen wir, ganz still.
Verklungen längst war Wort und Gegenwort,
Wir waren beide müd, und reglos starrten
Wir durch der Wände spiegelklare Scheiben
Tief in des Himmels safrangelben Glanz.
Von Zeit zu Zeit, wenn abendkühl ein Windhauch
Um unsere heißen Schläfen strich, erklang
Gedämpft und mild durch weitgespreizte Fenster
Das Schluchzen der Fontainen aus dem Garten,
Und leise rauschten dann die Fächerpalmen,
Und Asiens wunderliche Riesenblumen,
Von dunkelgrünem, sattem Laub umspielt,
Sie nickten langsam, wie Pagodenhäupter,
Und schwergewürzte Glutarome rannen
In die europamüden Schwärmerseelen ...
Das Haupt an's Haupt gelehnt und Hand in Hand,
Mit heimwehkranker Seele träumten wir
Von einer fernen Südseeinsel Strand,
Wo reicher die Natur und farbenheißer,
Wo lila silbern Meereswogen leuchten
In wind durchkoster, schwüler Tropennacht,
Wo still undträumerisch und sinnlich-mild,
Das Leben weiterfließt, wo keine Schranken
Des Herzens träumerisch-bizarre Wünsche
Stumpfsinnig-kühl verneinen und zerstören.

Wo bist du, meine ferne Südseeinsel?

Felix Dörmann, 1892

ÄRGER MIT DEM OCHS

TEXT VON Manfred Haedler

89

Der Ärger mit dem Ochs begann schon vor der Dresdner Uraufführung. Der sexprotzende Baron von Lerenchau und Gegenspieler zum Rosenkavalier Octavian passte so gar nicht ins edle Adelsbild eines Hofopernintendanten, und so intervenierte Dresdens Theater-Graf Seebach beim Komponisten und bat um ein paar Striche ausgerechnet in jener »Arie« des Ochs im 1. Akt, da dieser die diversen Objekte ländlicher Lust so genüsslich beim Namen nennt. Strauss reichte die Kritik Seebachs an seinen Librettisten Hugo von Hofmannsthal weiter mit der Bitte, sie immerhin zu erwägen. Hofmannsthal zeigte sich keineswegs autorenehrgiezig, sondern überraschenderweise gegenüber fremden Meinungen durchaus aufgeschlossen: »Die Einwendungen Graf Seebachs scheinen mir sehr beachtenswert. Denn was ihn so choquiert, wird auch andere choquieren (nicht bloß in Hoftheatern), und wozu sich einen Teil des Publikums überflüssigerweise entfremden?« Daher schlug er erst einmal Striche vor, gab aber zugleich zu bedenken: »Wenn Sie dann schließlich wünschen, ändere ich solche Stellen, aber durch solche Verwässerungen ist diese ›Arie‹ natürlich sehr in Gefahr, hundslangweilig zu werden.« Und einige Zeit später, nach getaner Änderung betonte er nochmals: »Freilich schmeckt der Trank um so schaler, je mehr Wasser man auf die Art hineintut, und das Faunische ist ja eigentlich die raison d'être dieser ganzen Szene.« (Brief vom 25. August 1910)

Strauss antwortete nach wenigen Tagen Bedenkzeit sehr entschieden: »Die Änderung zugunsten der Prüde-

rie und Heuchelei ärgert mich nach wie vor.« Und er schlägt daher eine wahre Rosstäscher-Aktion vor: Die inkriminierten Stellen werden nur im Textbuch retuschiert, nicht aber in Klavierauszug und Partitur, denn »es handelt sich doch nur darum, nicht unsere Komödie abzuschwächen, sondern die Leute, die vorher das Textbuch in böser Absicht lesen, zu bluffen.«

90

In Dresden gelang der »Bluff« und »Der Rosenkavalier« ging bei seiner Uraufführung am 26. Januar 1911 im Wesentlichen unverwässert in Szene, gekürzt wurde erst nach dem Fest, hinter dem Rücken der Autoren und sehr zu deren Zorn. Am 15. Mai 1911 meldete der Komponist seinem Dichter: »Mit Seebach bin ich wegen der infamen Dresdner Striche ganz übers Kreuz, trotz der Verstümmelung ist dort der ›Rosenkavalier‹ schon bis zur 28. ausverkauften Vorstellung gediehen. Bleiben die Tantiemen als einziger Trost.«

Ganz anders lief es in Berlin. Graf Georg von Hülsen-Haeseler, Generalintendant der Königlichen Schauspiele, hatte nämlich bereits vorher in böser Absicht das Original-Libretto gelesen und es als bedenklich und für die Berliner Hofbühne sogar als unmöglich bezeichnet. Nun, nach dem sensationellen Dresdener Uraufführungserfolg, wendete sich zwar das Blatt, und es wurde zwischen Strauss und der Intendanz neu verhandelt. Am 17. März 1911 konnte Hülsen-Haeseler seinem Generalmusikdirektor telegrafisch mitteilen: »Zu meiner großen künstlerischen und menschlichen Freude steht der Aufführung Ihres ›Rosenkavalier‹ unter meiner Verantwortung nichts im Wege. Wenn Sie im Sinne unserer letzten Aussprache meinem vermittelnden Takt vertrauen wollen, dürfte eine Einigung zweifellos und damit die Aufführung gesichert sein. Mir schwebt sie allerdings nicht als eine Wiederholung der Dresdner mise-en-scène, sondern als eine viel feiner gestimmte, aber gerade deshalb viel wirkungsvollere Neuschöpfung Ihres Werkes vor, dessen Schönheiten aus diesem Gesichtspunkt dem

Publikum ganz nahe zu bringen mir eine tiefe Genugtuung sein wird.«

Der Komponist berichtete noch am gleichen Tage seinem Librettisten triumphierend vom Stimmungswandel in Berlin: »Heute muß ich aber doch Ihnen mitteilen, daß nun nach Rücksprache mit dem Kaiser und all den Bombenfolgen, Extrazügen nach Dresden etc. auch Herr von Hülsen den ›Rosenkavalier‹ für Anfang der nächsten Saison angenommen hat, wenn ich mich entschlösse, seine ›mildernde‹ und ›verfeinernde‹ Hand über dem Ganzen walten zu lassen. Na, zu schlimm wird es nicht werden. 's sind mehr Phrasen, um das in Dresden Geleistete nicht gelten zu lassen und noch zu übertrumpfen.«

91

Besonders entzündete sich natürlich Hülsens Unmut an der Ochs-Erzählung im 1. Akt, und er forderte ihre Streichung. Darauf Strauss: »Nach langer Überlegung bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß die von Euer Exzellenz gewünschte Streichung der ganzen Ochs-Erzählung im ersten Akt nach wie vor total unmöglich ist. Dieser von mir niemals gebilligte Strich zerstört die ganze künstlerische Architektur des ersten Aktes. Also zum Teil wenigstens muß dieses Stück für die Berliner Aufführung unbedingt wiederhergestellt werden. Wie dies zu ermöglichen, habe ich mit Hugo von Hofmannsthal in Wien Rücksprache genommen und ihm vorgeschlagen, die ganze Erzählung ›hoftheatermäßig‹ umzudichten. Er hat dies abgelehnt, mir aber freigestellt, Euer Exzellenz zu ersuchen, diese Umdichtung eventuell selbst vorzunehmen. Bei der großen poetischen Begabung Euer Exzellenz wird Ihnen dies keine Mühe machen, und das als Musikstück im ersten Akt absolut unentbehrliche Scherzo könnte der Aufführung erhalten bleiben.«

Zwar votierte Hülsen nach wie vor für »tunlichst starke Kürzungen, weil die großen Schönheiten der Partitur [...] dann nur noch leuchtender hervortreten. Ich will mich andererseits Ihrem Wunsche gemäß herzlich gern mit der

Frage beschäftigen, ob ich mit meiner armen Poeterei die Umdichtung der einzelnen Stellen gut und geschmackvoll lösen kann. Falls: ja! wird es herzlich gern geschehen.« Hülsens Eitelkeit war geweckt, er spitzte die Feder und dichtete »veredelnd« um. Das Ergebnis dieser »Umdichtungen« ist ein Musterbeispiel preußischer Prüderie und in seiner unfreiwilligen Komik zumindest partiell mitteilenswert:

92

ORIGINAL

ERSTER AKT

MARSCHALLIN Versteck Er sich!
Dort hinters Bett!

OCHS Habe ich nicht seinerzeit
wahrhaftig Tag für Tag
unserer Fürstin Brioche
meine Aufwartung gemacht,
da sie im Bad gesessen ist,
mit nichts als einem kleinen Wandschirm
zwischen ihr und mir.

MARSCHALLIN Aber wo Er doch
ein Bräut'gam ist?
OCHS Macht das einen lahmen Esel aus mir?
Bin ich da nicht wie ein guter Hund
auf einer guten Fährte?
Und doppelt scharf auf jedes Wild,
nach links, nach rechts?
MARSCHALLIN Ich sehe, Euer Liebden
betreiben es als Profession.

Zwei Drittel der großen Ochs-Erzählung im 1. Akt verfiel dem Rotstift. der Rest wurde ins »Hülsensche« übertragen:

OCHS Wo nicht dem Knaben Cupido
ein Geschenkerl abzulisten wär'.
Dafür ist man kein Auerhahn
und kein Hirsch,

HÜLSENS BEARBEITUNG

Versteck Er sich!
Dort hinterm Schirm!

Habe ich nicht seinerzeit
wahrhaftig Tag für Tag
unserer Fürstin Brioche
meine Aufwartung gemacht,
da sie im Bett gesessen ist,
mit nichts als einem kleinen Wandschirm
zwischen ihr und mir.

Aber wo Er doch
ein Bräut'gam ist?
Macht das einen lahmen Trottel aus mir?
Bin ich da nicht wie ein guter Wind
zu einer Wetterfahne?
Und doppelt scharf bei jedem Dreh'
nach links, nach rechts?
Ich sehe, Euer Liebden
besorgen es als Profession.

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.
[...]

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 hintern Rücken heran,
und den Melkstuhl gepackt,
daß sie taumelt und hinschlägt.
Muß halt ein Heu
in der Nähe dabei sein!

MARSCHALLIN Ich werd' jetzt
in die Kirchen gehn.

ZWEITER AKT

SOPHIE Das Buch, das nehm' ich
immer abends mit ins Bett.

OCHS Sag' Sie heraus, auf was sie sich
halt in der Eh' am meisten freut.

*Und im Walzerlied des Ochs blieb bei Hülsen
annähernd kein Stein auf dem anderen:*

OCHS Wird kommen über Nacht ...
Mit mir, mit mir,
keine Kammer dir zu klein,
ohne mich, ohne mich
jeder Tag dir so bang,
mit mir, mit mir
keine Nacht dir zu lang.
[...]

sondern ist man 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.
[...]

Da gibt es welche,
die wollen hofieret sein,
sanft, wie der Wind
das frisch gemähte Heu umweht.
Und welche – da gilt's,
wie der Blitz aus der Wolke heraus –
um die Hüften gepackt,
und das Küfchen muß sitzen.
Gefallt ihr halt schon,
obgleich sie erschreckt tut.

Ich werd' jetzt
auf Visite gehn.

Das Buch, das nehm' ich
immer abends still zu mir.

Sag' Sie einmal, worauf Sie sich
nach dem Lever am meisten freut.

Wird kommen mit der Zeit ...
Mit dir, mit dir,
halt in Treuen stets allein,
ohne mich, ohne mich
jeder Tag dir so bang,
mit mir, mit mir
keine Weil' dir zu lang.
[...]

93

Aus rechtlichen Gründen finden Sie das
an dieser Stelle stehende Bild nur in der
gedruckten Form des Programmhefts.

Karikatur von Ernst Stern,
in: »Lustige Blätter« 1911 Nr. 16

Ist wie bei einem jungen,
ungeritt'nnen Pferd.
Kommt all's dem Angetrauten
letzterdings zugut,
wofern er sein eh'lich Privilegium
zu Nutz' zu machen weiß.

HAUSHOFMEISTER Die Lerchenauischen
sind voller Branntwein gesoffen.

Ist wie bei einem zieren,
zimperlichen Ding.
Kommt späterhin dem jungen
Ehegespons zugut,
sofern er ihr weiblich Privilegium
so recht zu heben weiß.

Die Lerchenauischen
sind an den Weinkeller kommen.

DRITTER AKT

OCTAVIAN Jesus Maria, steht a Bett drin,
a mordsmäßig großes.
Ja mei, wer schlafst denn da?

ANNINA Hörst Du die Stimme Deines
Blutes?

Jesus Maria, noch a Zimmer
a mordsmäßig kleines.
Ja mei. Wer wohnt denn da?

Hörst Du die Stimme dieser Kleinen?

Georg von Hülsen-Haeseler kastrierte den deftigen, grobschlächtigen Landjunker mit Stallgeruch zum parfümierten Anakreontiker. »Der Rosenkavalier« in seiner Fassung hätte auch die einfältigste Klosterschülerin vor dem Rotwerden bewahrt.

Trotz oder vielleicht sogar wegen dieser Entstellungen, vor denen es Hofmannsthal am Ende doch graute, hatte die Berliner Premiere am 14. November 1911 unter dem Dirigat von Karl Muck mit Frieda Hempel als Marschallin, Paul Knüpfer als Ochs, Lola Artôt de Padilla als Octavian, Baptist Hoffmann als Faninal und Claire Dux als Sophie einen sensationellen Erfolg. Bereits am 25. Januar 1912 zählte man die 25. und am 6. Mai 1912 die 50. Aufführung. Am 5. November 1918 dirigierte Richard Strauss den 138. und letzten »Rosenkavalier«-Abend in der Hülsen-Fassung. Die Revolution vom 9. November 1918 brachte nicht nur das Ende des Kaiserreichs, sondern auch der Königlichen Schauspiele und damit den Rücktritt des letzten Generalintendanten Seiner Majestät, Georg von Hülsen-Haeseler.

R. R. Hof- Operntheater

Freitag den 9. Februar 1917

Bei aufgehobenem Saison-Abonnement
Zu erhöhten Preisen

Unter dem Protektorat

Ihrer Durchlaucht Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe

Benefizvorstellung zugunsten
des k. k. österreichischen Kriegs-Witwen- und Waisenfonds

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauss

Spieleleitung: SD Fürst Alexander von Thurn und Taxis
Dekorationen: Hr. Kolo Moser

Dirigent: Hr. Franz Schalk
Kostüme: Frl. Emilie Flöge

Feldmarschallin Fürstin Werdenberg	Frl. Lotte Lehmann
Baron Ochs auf Perchtenau	Hr. Richard Mayr
Octavian	Frl. Maria Feriga
Herr von Faninal	Hr. Alfred Jerger
Sophie	Frl. Selma Kurz
Jungfer Marianne Leitmeyerin	Frl. Marie Gutheil-Schoder
Balzacchi	Hr. Ernest van Dyk
Annina	Frl. Marie Renard
Ein Polizeikommissar	Hr. Friedrich Weidemann
Haushofmeister bei der Feldmarschallin	Hr. Leo Slezak
Haushofmeister bei Faninal	Hr. Fritz Schrödter
Ein Notar	Hr. Viktor Madin
Ein Wirt	Hr. Erik Schmedes
Ein Sänger	Hr. Richard Tauber
Eine Modistin	Frl. Zarmila Novotná
Zierhändler	Hr. Alfred Piccaver
Leopold	Hr. Egon Friedell
Friseur Hippolyte	Hr. Hugo von Hofmannsthal
Medicus	Hr. Stefan Zweig
Mohammed	Hr. Harald Schönbrunn

Ort der Handlung: Das Schlafzimmer der Feldmarschallin – Sodann: Saal bei Herrn von Faninal –
Sodann: Ein Extrazimmer in einem Gasthaus

Das Lexibuch ist an der Kassa für 80 Heller erhältlich.

Der Beginn der Vorstellung sowie jedes Aktes wird durch ein Glockenzeichen bekanntgegeben.

Kassen-Öffnung 4 Uhr

Anfang 5 Uhr

Ende ½ 10 Uhr

*Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe an Rainer Maria Rilke, Wien,
20. Februar 1915*

Wir möchten, wenn Sie damit einverstanden sind, und es erlauben, Ihren »Cornet« hier aufführen – es soll in Leipzig ein so großer Erfolg gewesen sein – Mein Vetter Franzi Auersperg gibt mir dazu seinen wunderbaren Saal von rasenfarbenem Marmor (möchte Ihnen gefallen D. S.! [Dottor Serafico, Taxis' persönliche Anrede von Rilke]) Frau v[on] H[attenberg] würde spielen, ein sehr guter Schauspieler sprechen – Es wäre für das Rothe Kreuz, oder Inval[iden] Dank oder so was – und könnte Mitte März stattfinden. Dazu kommen thun Sie natürlich nicht, wie ich Sie kenne D. S.?

*Rainer Maria Rilke an Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe,
Irschenhausen, 24. Februar 1915*

Ein schöner Saal und soviel guter Wille zur Darstellung, ich hätte nicht das Herz, nein zu sagen.

*Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe an Rainer Maria Rilke, Wien,
6. März 1915*

Doch jetzt sind wir »in for it«. Es soll am 27ten gegeben werden, und zwar für Kriegswohlthätigkeitszwecke natürlich. – Und noch eine Seccatur und Zumuthung – Dürfte der Schauspieler (der sehr gut sein soll) Ihre »Skizze zu Sct Georg« vorlesen? Wir müssen noch einiges haben – und ein unbekanntes Werk von Ihnen wäre sehr schön. Wenn Sie es erlauben würden wäre es sehr nett von Ihnen, und Sie würden dem »Invalidendank« helfen, D. S. der es verdient, und Alex [Alexander von Thurn und Taxis] zum Präsidenten hat.

2. AKT, 8. SZENE

Der Wurstelprater. Die Szene stellt einen Schützengraben dar, in welchem Provinzschauspieler Schießübungen vornehmen, telephonieren, schlafen, essen und Zeitung lesen. Der Schützengraben trägt Flaggenschmuck. Das tausendköpfige Publikum steht in dichten Reihen davor, zahlreiche Funktionäre, Würdenträger und Reporter im Vordergrund.

DER ENTREPRENEUR – und hiermit empfehle ich den Schützengraben, welcher dem p. t. Publikum das Leben im echten Schützengraben täuschend vor Augen führen soll, dem edlen Zwecke der patriotischen Kriegsfürsorge und richte an Seine kaiserliche Hoheit das alleruntertätigste Ersuchen, den Schützengraben für eröffnet zu erklären.

EIN VERTRETER DER KORRESPONDENZ

WILHELM (*zu seinem Kollegen*) Unter den militärischen und zivilen Notabilitäten bemerkte man u. a. –

DER KOLLEGE (*schreibend*) Angelo Eisner v. Eisenhof, Flora Dub, Hofrat und Hofräatin Schwarz-Gelber –

DER VERTRETER Aber ich seh die nicht –

DER KOLLEGE No ich weiß aber.

DER VERTRETER Pst. Die Eröffnung erfolgt.

Schreiben Sie: Schlag 6 Uhr erfolgte.

DIE STIMME DES ERZHERZOGEN KARL FRANZ

JOSEF Ich bin gerne gekommen, den Schützengraben anzuschauen. Ich bin ja selbst Soldat.

DAS PUBLIKUM Hoch! Hoch! Hoch!

HOFRÄTIN SCHWARZ-GELBER (*zu ihrem Gemahl*)

Hier sieht man nichts, komm, dorten wird man gesehn.
(*Es erfolgen Vorstellungen. Das Publikum massiert sich und zerstreut sich hierauf. Es bilden sich Gruppen.*)

DER UNGENANNT SEIN WOLLENDE HERR OBERLEUTNANT,
DER IN SCHAUMANNS APOTHEKE, STOCKERAU, ZU GUNSTEN
DES ROTEN KREUZES DEN BETRAG VON 1 K ERLEGT HAT
(*zu einem Herrn*) Es ist zu hoffen, daß auch diese Veranstaltung, die sicherlich einem Gedanken oder einer Anregung ihre Entstehung verdankt, dem wohltätigen Zwecke manch namhaftes Sümmchen einbringen wird. Ich interessiere mich für alle auf die Kriegsfürsorge abzielenden Bestrebungen, ich bin nämlich wie Sie mich da sehn niemand anderer als der Spender des in Schaumanns Apotheke, Stockerau, von einem ungenannten wollenden Herrn Oberleutnant zu Gunsten des Roten Kreuzes erlegten Betrages von 1 K, Summe 1091 K bar und 2000 K Nominale Rente, hiezu der frühere Ausweis von 679 253 K bar, macht 680 344 K bar und –

DOKTOR KUNZE Was, so viel?

DER UNGENANNT SEIN WOLLENDE HERR OBERLEUTNANT,
DER IN SCHAUMANNS APOTHEKE, STOCKERAU, ZU GUNSTEN
DES ROTEN KREUZES DEN BETRAG VON 1 K ERLEGT HAT

Ja, ja, das summiert sich. Ich hatte lange geschwankt, ob ich mit meinem Namen hervortreten solle, aber da ich, wo es sich um Wohltun handelt, ein abgesagter Feind jeglicher Publizität bin, so entschloß ich mich verborgen zu bleiben. Und die halbe Anonymität – das ist wieder die halbe Wohltätigkeit.

Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, 1922



Am 3. Mai 1917 spielten die Wiener Philharmoniker im Stephansdom ein Benefizkonzert zugunsten des k. k. österreichischen Militär-Witwen- und Waisenfonds. Unter Leitung von Victor Keldorfer sangen die Solisten Berta Kiurina (Sopran), Hermine Kittel (Alt), Georg Maikl (Tenor), Rudolf Moest (Bass) sowie der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Wiener Männergesangverein. Es erklangen zwei Oratorien: »Sieg des Leidens Christi über die Sinnlichkeit« von Kaiser Leopold I. höchstpersönlich sowie Ludwig van Beethovens »Christus am Ölberg«. (BW)

2. AKT, 33. SZENE

Zimmer im Hause des Hofrats Schwarz-Gelber. Spät am Abend. Hofrat und Hofrätin Schwarz-Gelber treten ein.

ER (schwer atmend) Gott seis getrommelt und gepiffen, da sind wir – puh –

SIE Tut sich was, Märtyrer was du bist.

ER Das letzte Mal – das letzte Mal – darauf kannst du dich verlassen!

SIE Ich mit dir auch! Darauf kannst du Gift nehmen!

(Sie beginnt sich zu entkleiden. Er lässt sich in einen Stuhl fallen, stützt die Stirn in die Hand, springt wieder auf und geht im Zimmer umher.)

ER Warum – sag mir nur bittich warum – warum, nur das eine sag mir hat Gott mich mit dir gestraft – grad ich? – ausgerechnet – muß dieses Leben führen – warum – hätt nicht können ein anderer?! – Gerackert hab ich mich – bis in die sinkende Nacht für dich – du bringst mich um mit deiner Kriegsfürsorg – Hilfskomitees und Zweigstellen und was weiß ich, Konzerte und Nähstuben und Teestuben und Sitzungen, wo man herumsteht, und jeden Tag Spitäler – Gott, is das ein Leben – *(Auf sie losgehend)* was – was willst du noch von mir – hast du noch nicht genug – ich – ich – bin nicht gesund – ich bin nicht – gesund –

SIE (schreiend) Was schreist du mit mir? Ich zwing dich? Du zwingst mich! Ob ich einen Tag Ruh gehabt hätt vor dir! – Ich – hab ich dir nicht helfen müssen treppauf treppab – bis sie gesagt haben, damit sie endlich Ruh haben vor dir und du bist Vizepräsident geworn!

Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, 1922

2. AKT, 24. SZENE

Während der Vorstellung in einem Vorstadttheater. Auf der Szene die Niese [die Schauspielerin und Operettsängerin Hansi Niese] und ein Partner.

DIE NIESE *(in der Rolle)* Was, a Busserl wolln S' haben? Sie, ein einfacher Soldat? Was Ihnen net einfällt! Ja, euch allen z'samm, euch braven Soldaten, möcht' ich schon eins geben aber einem allein? Oh nein! Nur allen auf einmal *(sich besinnend)* oder – doch, einem für euch alle! – einem einzigen Soldaten möcht ich ein Busserl geben! Aufpappen möcht ich's eahm, daß die Wienerstadt wackelt und der Stefansturm zum zappeln anfangt. Und dieser eine, einzige Soldat – das is – *(an die Rampe tretend, durch und durch bewegt)* unser liaber – guater – alter Herr in Schönbrunn! Aber leider – grad der – is unzugänglich!

(Orkanartiger Beifallssturm. Ein Theaterdiener erscheint auf der Szene und überreicht der Schauspielerin eine Extraausgabe.)

DIE NIESE Geben S' her! Was die Gerda Walde [Operettsängerin] trifft, triff ich auch!

DAS PUBLIKUM Bravo Niese!

DIE NIESE *(liest unter größter Spannung des Publikums vor)* – – durch die unvergleichliche Bravour unserer braven Truppen Czernowitz genommen! *(Ungeheuerer Beifall.)*

DAS PUBLIKUM Hoch! Hoch! Hoch Niese!

Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, 1922

ADELSRÄNGE

DER HABSBURGER MONARCHIE

103

KAISERLICHE FAMILIE

FÜRSTENSTAND,

Namensform »Fürst von«,

Anrede »Durchlaucht« –

Feldmarschallin Fürstin von Werdenberg

GRAFENSTAND,

Namensform »Graf von«,

Anrede »Erlaucht« –

Graf Octavian von Rofrano

FREIHERRNSTAND,

Namensform »Freiherr von«,

im Alltag häufig auch Anrede »Baron« –

Baron Ochs auf Lerchenau

RITTERSTAND,

Namensform »Ritter von«

EINFACHER ADELSSTAND,

Namensform »von« oder Ehrenwort

»Edler von«, häufig neugeadelt

Angehörige (Parvenüs) der

»Zweiten Gesellschaft« –

Edler von Faninal



Xenia Hausner: »Ken Park«, 2016 (Ausschnitt)

ZUM GELEIT

TEXT VON Hugo von Hofmannsthal (1927)

106

Nichts ist schwieriger, als sich das Existierende als nicht existierend vorzustellen. Diese Figuren haben sich längst von ihrem Dichter abgelöst; die Marschallin, Ochs, Octavian, der reiche Faninal und seine Tochter, das ganze Gewebe des Lebens zwischen ihnen, es ist, als wäre dies alles längst so dagewesen, es gehört heute nicht mehr mir, nicht mehr auch dem Komponisten, es gehört jener schwebenden, sonderbar erleuchteten Welt: dem Theater, in der es nun schon eine Weile, und vielleicht noch für eine Weile, sich lebend erhält.

Ich blättere in der Sammlung der Briefe, die zwischen Strauss und mir in jenen Jahren gewechselt wurden. Manches freilich ist für den, der sie schrieb und empfing, noch heute von der Atmosphäre gelebten Lebens umwittert; ein Hauch steigt daraus empor von jenem eigentlichen Lebens-element der Produktion, jenem Versuchhaften, innerlich Geglaubten, das dann sogleich, wie es nach außen tritt, vom Zweifel behaucht wird. Die Erinnerung an den Widerstand der Welt steigt empor, mit dem sie jedes aus der Imagination hervorgehende Lebendige, sei es noch so heiterer Art, emp-fängt und kräftigt, indem sie es abzulehnen und zu erledigen meint. Fast sonderbar ist es heute, zu denken, dass Brief um Brief hin und her ging, die Bedenken eines verdienten Thea-terchefs zu beschwichtigen in bezug auf das Ganze und vieles Einzelne, sich zu erinnern, wie scharf und verletzend ein oder das andere Detail der leichten Komödie wirken konnte, ein oder der andere Zug eines leicht hingemalten Bildes, in das heute eine gewisse Harmonie und Ruhe gekommen ist, nachdem so viele Augen es angeschaut haben. Fast sonderbar, zu

denken, wie an einer anderen Hofbühne die erste Sängerin dem Intendanten die Rolle der Marschallin zurückschickt mit der Bitte, sie von dem Auftreten in der »zweideutigen Atmosphäre« dieses Stückes zu entheben.

Doch war der Anfang ohne Schwierigkeit. Gesellig wie das Werk selbst war seine Entstehung. Das Szenarium ist wahrhaft im Gespräch entstanden, im Gespräch mit dem Freund, dem das Buch zugeeignet ist (und zugeeignet mit einer Wendung, die auf wahre Kollaboration hindeutet), dem Grafen Harry Kessler. Die Gestalten waren da und agierten vor uns, noch ehe wir Namen für sie hatten: der Buffo, der Alte, die Junge, die Dame, der »Cherubin«. Es waren Typen, die zu individualisieren der ausführenden Feder vorbehalten blieb. Aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne dass man wusste, wie. Auch die Molièresche Komödie ruht nicht so sehr auf den Charakteren selbst als auf der Relation der oft sehr typischen Figuren zueinander (dies in Parenthese). Der Ort dieser produktiven Gespräche war Weimar; ich fuhr nach Berlin, ohne eine Notiz als das Personenverzeichnis auf die Rückseite einer Tischkarte gekritzelt, aber mit einer erzähl-baren Handlung im Kopf. Die Wirkung dieser Erzählung auf Strauss ist mir erinnerlich, als wäre es gestern gewesen. Sein Zuhören war ein wahrhaft produktives. Ich fühlte, wie er ungeborene Musik an die kaum geborenen Gestalten verteilte. Dann sagte er: »Wir werden das machen. Wir werden es aufführen, und ich weiß auch aufs Haar, was man sagen wird. Man wird sagen, dass eine allgemeine Erwartung wieder einmal schmählich enttäuscht wurde, dass dies ganz und gar nicht die komische Oper ist, welche das deutsche Volk Jahr-zehnte mit Sehnsucht erwartet. Und mit diesem Kommentar wird unsere Oper durchfallen. Aber wir werden uns unter-halten, indem wir daran arbeiten. Fahren Sie schnell nach Hause und schicken Sie mir möglichst bald den ersten Akt.« Dies Gespräch muss in den letzten Märztagen geführt worden

107

sein. Vom 4. Mai ist der Brief aus Garmisch, mit dem der Empfang des ersten Aktes bestätigt wird. In einem Brief vom 16. Mai heißt es schon: »Meine Arbeit fließt wie die Loisach – ich komponiere mit Haut und Haar.« Ein Jahr später, in dem Brief vom 2. Mai 1910, heißt es: »Ich beginne jetzt mit der Komposition des dritten Aktes.« Im Jänner 1911 kam das Werk in Dresden auf die Bühne.

Jene lebhaft angeregten Gespräche in Weimar – wie erinnere ich mich des Bücherzimmers, mit ein paar der schönsten Skulpturen von Maillol [Aristide Maillol, 1861–1944, frz. Bildhauer, den der Kunstmäzen Harry Graf Kessler protegierte] geschmückt, wie deutlich der hastigen, wie von einem kleinen Fieber beschleunigten Repliken, die einer dem anderen gab –, jenes Spiel mit den typischen, unbenannten Figuren und den möglichen Kombinationen, die sie eingehen konnten, es wäre doch für sich allein nicht stark genug gewesen, eine kleine Welt lebender Gestalten hervorzurufen. Dahinter war der geheime Wunsch, ein halb imaginäres, halb reales Ganzes entstehen zu lassen, dies Wien von 1740, eine ganze Stadt mit ihren Ständen, die sich gegeneinander abheben und miteinander mischen, mit ihrem Zeremoniell, ihrer sozialen Stufung, ihrer Sprechweise oder vielmehr ihren nach den Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes. So entstand das Gewimmel der kleinen Figuren: diese Duenna, dieser Polizeikommissär, dieser Wirt, diese Lakaien und Haushofmeister, diese Intriganten, Schmarotzer, Lieferanten, Friseure, Laufer, Kellner, Säntenträger, Häscher, Tagediebe. Das aber konnte nur zusammengehalten werden durch eine besondere Sprache, die – wie alles in dem Stück – zugleich echt und erfunden war, voll Anspielung, voll doppelter Bedeutungen. Eine Sprache, durch welche jede Person zugleich sich selber und ihre soziale Stufe malt, eine Sprache, welche in dem Mund aller dieser Figuren die gleiche ist – die imaginäre Sprache der

Zeit – und doch im Mund jeder Figur eine andere, mit einer ziemlich beträchtlichen Spannweite von der sehr einfachen Sprache der Marschallin (und in dieser außerordentlichen, manchmal fast demütigen Einfachheit liegt die große Kon deszendenz der Figur) zu der knappen, eleganten Sprechweise Octavians, in der sich vielleicht ein wenig jugendliche Herzlosigkeit verrät, dem Reden des Faninals – das im Mund seiner Tochter noch um ein kleines gespreizter, aber naiver ist – und der eigentümlichen Mischung aus Pompösem und Gemeinem im Mund des Buffo. Diese Sprache ist es – ein Kritiker hat sie, ich glaube, im tadelnden Sinn, ein Volapük des achtzehnten Jahrhunderts genannt; ich finde diese Bezeichnung sehr annehmbar –, diese Sprache ist es, welche dieses Libretto zum unübersetzbaren in der Welt macht. Außerordentlich geschickte Federn haben sich bemüht, es ins Englische, Französische und Italienische zu übertragen. Aber die Figuren, aus dem Element dieser Sprache genommen, nehmen etwas Kaltes an, sie stehen in viel härterer Kontur gegeneinander. Es fehlt der zarteste Teil der Modellierung. Es fehlt die Geselligkeit der Figuren untereinander, durch welche die Lebensluft eines Stückes entsteht.





















IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

ART DIREKTION André Heller

REDAKTION Benjamin Wäntig / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden,

Mitarbeit: Nathan Chainey, 1. Auflage 2020, © 2020 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Texte von André Heller, Nathan Chainey und Benjamin Wäntig sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Der Text von Manfred Haedler ist ein Originalbeitrag für das Programmheft »Der Rosenkavalier« der Staatsoper Unter den Linden 1995. Die Handlung übersetzte Brian Currid ins Englische. Die weiteren Texte und Zitate sind entnommen aus: Hugo von Hofmannsthal/Richard Strauss: »Der Rosenkavalier«, Fassungen, Filmszenarium, Briefe, hrsg. v. Willi Schuh, Frankfurt a. M. 1971. Zeitschrift für Ideengeschichte Heft XIII/2: Die Wahrheit in Japan, hrsg. v. Jost Philipp Klenner und Robert E. Norton. Stefan Zweig: Essays. Auswahl 1907–1924, hrsg. v. Dietrich Simon, Leipzig 1983. Julia Krejsa, Peter Pantzer: Japanisches Wien, Wien 1989. Hugo von Hofmannsthal: Drittes der »Drei kleinen Lieder«, »Die Jugend« Jg. 5 (1900), Nr. 12. Giselheid Wagner: Harmoniezwang und Verstörung, Tübingen 2005. Sophie Lillie: Feindliche Gewalten. Das Ringen um Gustav Klimts Beethovenfries, Wien 2017. Hermann Bahr: Rede über Klimt, in: Kritische Schriften VIII, hrsg. v. Claus Pias, Weimar 2009. Christian Brandstätter: Klimt & die Mode, Wien 1998. www.kuechengoetter.de. André Heller: Das Buch vom Süden, Wien 2016. Alexander Honold/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit, Stuttgart 2004. Georg Kohlmaier, Barna von Sartory: Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts, München 1981. Felix Dörmann: Sensationen, Wien 1897. Briefwechsel Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis, Bd. 1, hrsg. v. Rudolf Kassner, Frankfurt a. M. 1986.

BILDNACHWEISE S. 4/5, 22/23, 42/43, 78/79, 104/105: © Xenia Hausner / Courtesy Private Collection. S. 32: © Belvedere, Wien, Foto: Lea Titz. S. 39: Archiv André Heller. S. 46/47, 49: © Belvedere, Wien, Foto: Alfred Weidinger. S. 76/77: Kostümfigurinen, Onka Allmayer-Beck für Arthur Arbesser. S. 96: Dieter Thomas. S. 100: © Privatbesitz. S. 67–74: Kostümphotos von Henrik Blomqvist. S. 26–28, 44/45, 127: Bühnenbildfotos von Bastian Bochinski. S. 82/83, 110–126, 128/129: Fotos von den Klavierhauptproben am 21. und 22. Januar 2020 von Ruth Walz.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 27. Januar 2020

GESTALTUNG Dieter Thomas nach Herburg Weiland

AUS UNSERER SAMMLUNG

BEDEUTENDER FEHLURTEILE:

Vier Stunden Getöse um einen reizenden Scherz! [...]

Aber es ist Musikdrama anspruchsvollsten Kalibers. Dabei ist, da Strauss von Wagners Kunst, die Deklamation mit dem Riesenorchester nicht zuzudecken, gar nichts versteht, kein Wort verständlich. All die tausend sprachlichen Delikatessen und Kuriositäten des Buches werden erdrückt und verschlungen, und das ist am Ende gut, denn sie stehen in schreiendem stilistischen Widerspruch zu dem raffinierten Lärm, in dem sie untergehen, und der noch zweimal so raffiniert, aber viel weniger Lärm hätte sein dürfen. Kurz, ich war recht verstimmt und finde, dass Strauss nicht wie ein Künstler an Ihrem Werk gehandelt hat.

Übrigens war auch hier der Erfolg kolossal.

Thomas Mann in einem Brief
von 1911 an Hugo von Hofmannsthal



HUGO The
Found
ation.

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**