

1949 STRA

04021



Der Rosenkavalier

Komödie für Musik

von **Hugo von Hofmannsthal**

Musik von **Richard Strauss**

Großes Festspielhaus

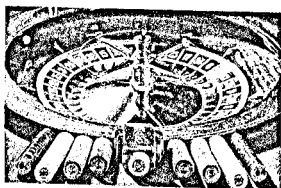
Im Rahmen der Salzburger Kulturtage 1993

Die schönen Spiele des Lebens ...



Von Festspiel bis Spielfest

Im Casino Salzburg wird das Spiel zum Fest: Erst Andante. Bei Rouge et Noir. Dann Allegro. An der Casino-Bar.



Im Casino Salzburg. Mit Roulette, Baccara, Black Jack, Poker, Red Dog, Sic Bo, Glücksrad und

Spielautomaten. Und um öS 210,- erhalten Sie Begrüßungs-Jetons im Wert von öS 250,-. Mit freiem Eintritt und Gratis-Parkplatz. Täglich ab 15.00 Uhr.

Jetzt
im
Schloß Klessheim

CASINO SALZBURG

Machen Sie Ihr Spiel

CASINO BADEN • CASINO BADGASTEIN • CASINO BREGENZ • CASINO GRAZ • CASINO INNSBRUCK • CASINO KITZBÜHEL
CASINO KLEINWALSERTAL • CASINO LINZ • CASINO SALZBURG • CASINO SEEFELD • CASINO VELDEN • CASINO WIEN

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik
von *Hugo von Hofmannsthal*
Musik von *Richard Strauss*

Vorbemerkung

Der „Rosenkavalier“ ist eines der letzten Beispiele für „große(n), unbestrittene(n) Publikums- und Massenerfolg der Kunstgattung Oper in absoluter Höhenlage – Höhenlage und Massenerfolg haben seitdem offenbar Schwierigkeiten miteinander“ (Joachim Herz).

Wir haben eine Kollegin und verschiedene Kollegen in Österreich, Deutschland und in den USA gebeten, uns für dieses Programmheft einige grundlegende Informationen zum besseren Verständnis dieser Oper neu zusammenzustellen. Vor allem aber Überlegungen zur ungebrochenen Faszination dieses Werkes und seiner ganz speziellen, erfolgreichen „Verklärung“ der habsburgischen Vergangenheit. Denn eine Besonderheit dieses Werkes und teilweise wohl auch das Geheimnis seines Erfolges liegt doch in dem Folgenden:

Der am 26. Januar 1911 an der Dresdner Semper-Oper uraufgeführte »Rosenkavalier« ist einerseits von stets aktueller Zeitlosigkeit, andererseits verklärt er auf unwiderstehlich-anschauliche Weise eine vergangene Epoche, wenige Jahre bevor ihr der Erste Weltkrieg ein blutiges Ende bereitete.

Die sehr spannende Geschichte, wie Librettist und Komponist an ihrer Oper etwa zwei Jahre lang intensiv gearbeitet und dabei auch heftig über das zu entstehende Werk diskutiert haben, können alle, die sich dafür interessieren, im mehrfach publizierten Briefwechsel Hofmannsthal-Strauss nachlesen: Wenn man daraus nur kurze Zitate und Ausschnitte mitteilt, vermittelt man wenig vom besonderen Zauber dieser spannungsreichen und erfolgreichen Zusammenarbeit. Wir haben hier daher auf eine ausschnittsweise Dokumentation aus diesem berühmten Briefwechsel verzichtet. Mit der besonderen Qualität des „Rosenkavalier“ hängt es dann auch zusammen, daß die hier mitgeteilten Beiträge alle – mehr oder minder – Liebeserklärungen an ein großes Werk des Musiktheaters aus dem frühen 20. Jahrhundert geworden sind ...

Ulrich Müller, Oswald Panagl



Hofmannsthal und Strauss 1911

DIE MÄR VOM ROSENKAVALIER

I

ES WAR EINMAL eine gute Fee, die liebte einen jungen Burschen, der war auf der Suche nach seinem Glück - oder vielleicht auf der Suche nach sich selbst? Doch eines Tages sagte ihm sein Glück, die gute Fee, sein Glück mit ihr werde nicht ewig währen: Kein anderer als er ganz allein werde ausscheren und eine andere lieben, die jünger und schöner. Und so geschah es denn auch: Mit List und Courage schlug er den protzigen Bräutigam des Mädchens aus dem Felde, zu dem ihn die gute Fee ausgesandt hatte, glitt aus dem Gewande des Buben in das des gar mannhaft dreinschlagenden Beschützers; die gute Fee, wackeren Herzens, schenkte ihm und seine Liebe dem jungen Mädchen, UND WENN SIE NICHT GESTORBEN SIND, DANN LEBEN SIE HEUTE NOCH.

II

Aber natürlich war der junge Bursch nicht nur sehr viel reicher als sein erfolgsblinder, auf doppelten Gewinn spekulierender Nebenbuhler, welcher ein wahrer Heuhaufen-Don Juan und schlitzohriger Renommier-Tölpel. Bei weitem vornehmer war der Bursch auch noch dazu und natürlich jünger und vor allem hübscher und hatte die unstreitig besseren Manieren - hat da jemand gesagt, wie im Märchen? Das Mädchen, gar kein Capricen-Schädel, sondern ein recht selbstbewußtes junges Ding - zu seinem eigenen Erstaunen bemerkend, daß es weiß, was es will - glaubt ganz fest daran, entschieden fester als an den Klapperstorch, den die Klosterschwestern ihr gern noch weiter hätten einreden wollen.

III

Der soeben frisch geadelte Herr von Faninal, voll bürgerlichen Stolzes auf seine gutgehenden Geschäfte und anfällig für ein Gefühl von Minderwertigkeit gegenüber altem Adel, hat es scheinbar geschafft:

als Lohn für seine Verdienste als erzzuverlässiger Lieferant von Nahrung und Munition für die in den Niederlanden stehende Armee eine Stufe nach oben. Jedoch keiner von seinen neuen Standesgenossen nimmt ihn so recht für voll, wie große Mühe er sich auch gibt, sich ihnen anzugleichen. Aber: Wenn seine Tochter einen echten Baron ehelichte, wäre dann nicht, in zweiter Generation, der Aufstieg gesichert, die Schmach getilgt, daß Vater Faninal von ganz unten sich hat emporg'schafteln müssen?

Diesem Herrn von Faninal ward zum Kauf angeboten ein arg in der Kreide stehendes Rittergut nebst Dorf und einigen hundert Seelen: Gaunersdorf, irgendwo da in Niederösterreich. Der schwer in Schulden steckende Baron, Herr Ochs von Lerchenau, wollte es günstig verhökern. Man kam ins Gespräch, der eine braucht Geld, der andere alten Adel, und kaum hat das Glücksrad sich einmal um sich selbst gedreht, wird des Faninal blutjunge Tochter, Klosterschülerin Sophia Anna Barbara, dem Herrn Baron versprochen. Und natürlich sollen Schloß und Herrschaft Gaunersdorf zurück in die Hände des Barons, so wie sein Vater selig sie besessen hat. Dazu die in Aussicht stehende Erbschaft und die Mitgift und die angegriffene Gesundheit dieses Faninal, der sich, redlich oder unredlich, in jedem Falle aber ein Leben lang abgerackert hat

Derweilen sucht eine Dame von hohem Rang, ein Wesen von innerem Adel, geachtet von allen ob ihrer Güte, die schwierige Balance zu halten zwischen den Forderungen ihres Standes und den Wünschen ihres Herzens: Marie-Theres', die Frau Fürstin Werdenberg. Kaum entlassen aus der Klosterschule, hat man sie vermählt mit dem Herrn Feldmarschall - eine Mesalliance der Persönlichkeiten. Darf man ihr verübeln, daß sie zuweilen des Lebens süße Frucht zu pflücken sich erkühnt, während der Herr Gemahl, bei zeitweiligem Mangel an kriegerischen Affären, auf der Jagd sich vergnügt? Ihr holdes Gespiel, der junge Graf Rofrano, Octavian, hat soeben bei einer gar nicht enden wollenden Kutschpartie die ersten zärtlichen Umarmungen mit ihr getauscht, als ihr ein Brief überreicht wird von eben jenem Baron von Lerchenau mit der Bitte, aus hochadeliger Verwandtschaft einen Brautwerber zu benennen für die nahe bevorstehende Hochzeit. Was die beiden mit dem Brief angestellt haben, muß recht spaßig gewesen sein - gelesen haben sie ihn jedenfalls nicht.

Der Begebenheiten erster Tag

Erste Nacht des jungen Herrn im Schlafzimmer der Frau Marschallin. Rumor im Hof und draußen in der Garderob': Der Feldmarschall? Da war doch schon einmal Furchtbares geschehen, als er unerwartet in der Tür stand? - Doch es ist nur der Lerchenau. Der junge Octavian hat eine glänzende Idee: Mit irgendwelchen herumliegenden Dessous seiner Herzallerliebsten verwandelt er sich flugs in deren Zofe, und nun schlägt das Schicksal zu in Gestalt eines Rokoko-Puttos: der Herr Baron, auf Freiersfüßen, jedoch ungemindert scharf auf jedwedes Weiberfleisch, verliebt sich Hals über Kopf in die Zofe, die keine ist. Um sicherzustellen, daß diese Person wirklich eine Zofe ist und nicht etwa der Graf Rofrano, konfrontiert die Marschallin den Herrn Baron mit einem Medaillonbildnis eben dieses Grafen. Der Baron findet die Ähnlichkeit frappierend - und die Marschallin entläßt ihn huldvoll mit dem Versprechen, jenen Rofrano als Brautwerber aufzubieten. Niemand weiß, was dabei in ihr vorgeht - nur Richard Strauss scheint es gewußt zu haben. (Der Baron ist von diesem Zoferl, rasch getauft auf den Namen Mariandl, so angetan, daß er gar nicht gemerkt hat, wie die Marschallin, in Unkenntnis seines Terminplans, zunächst ein ganz ungeeignetes Angebot gemacht hatte.)

Die Begegnung mit dem Herrn Ochs von Lerchenau zeitigt höchst unterschiedliche Wirkung: Die Marschallin tief versunken in Gedanken über Zeit und Vergänglichkeit, zurückschauend auf freudlose erste Ehejahre und vorausblickend ins Unvermeidbare, Altern und Abschiednehmen; Octavian prall von Stolz über seine gelungene Komödie, Liebe fordernd. Ist das noch seine Marie Theres'? Nichts ist geschehen, aber der Bruch ist da. -

Die Marschallin, wie ausgemacht, hat den jungen Grafen zur Spazierfahrt eingeladen in den Prater. Er ist nicht gekommen.

Der Begebenheiten zweiter Tag

Octavian, im vollen Glanze seines Adels und seiner Erscheinung, überreicht der Braut die Silberne Rose. Die beiden jungen Menschen verfallen einander buchstäblich im Augenblick. Der Bräutigam, der

Ochs von Lerchenau, nunmehr von der Braut erwartet als das *Non plus ultra* aller Träume, sticht dank selbstherrlich schlechtem Benehmen und gänzlichem Mangel an Zartgefühl, auftretend wie ein Roßhändler, erbärmlich dagegen ab. Die Braut erklärt sich gegen ihn (man denke: so etwa um die vierziger Jahre, und nicht etwa unseres Jahrhunderts!) und fällt dem Herrn Rosenkavalier liebend in die Arme. Duell - der Ochs verwundet. Wieder hat Octavian eine pffiffige Idee: Er spielt einem Intrigantenpaar, das nach "Arbeit" lechzt (und nach Dukaten) einen Brief in die Hände, worin "das bewußte Mariandl" (nämlich das Zoferl der Frau Marschallin) dem Ochs ein Rendezvous anbietet. Für Ochs ist die Welt wieder in Ordnung: ganz wie daheim ...

Durch den Geiz des Ochs, der keinen Botenlohn zahlen will, sind die Intriganten, die ursprünglich die Partei des Bräutigams ergriffen hatten, anfällig geworden für einen Frontwechsel, und Octavian kann sich enttarnen als der wahre Briefschreiber. Ein Stelldichein wird vereinbart: Graf Rofrano wiederum als Zofe Mariandl, dazu der Ochs in einem Beisl höchst zweifelhafter Reputation. Dort soll der Ochs in flagranti ertappt werden vom Faninal, den man unter dem Vorwand, der Ochs brauche Hilfe, herbeizuholen gedenkt.

Natürlich ist der Tratsch gleich der Marschallin zu Ohren gekommen: Duell im Hause Faninal, der Ochs verwundet - vom Rosenkavalier, der sich freiweg in die Braut verliebt hat. Octavian schreibt ihr einen Brief: übermorgen (nämlich wenn die Affäre im Beisl erfolgreich ausgestanden) bitte ein Treff im Prater. Dort will er sich der Marschallin erklären. Denn geheiratet werden soll die Sophie - sie hat inzwischen ihrem Vater mächtig zugesetzt und seinen lodernden Zorn zu besänftigen gewußt.

Die Marschallin sagt zu.

Der Begebenheiten dritter Tag

Eigentlich sollte heute Hochzeit sein, aber die scheint ebenso lädiert wie der rechte Arm des Herrn Barons vom aufgezwungenen Duell auf Degen. Der Baron sieht das anders: Die Hochzeit wird sein, und einstweilen wird er mit der Zofe sich vergnügen. Spuk und Schabernack, von Octavian inszeniert - gar eine angeblich von Ochs ver-

III

lassene Gemahlin nebst etlichen Gören, seinen angeblichen Bankerts, ist dabei - führen zu einem gänzlich ungewollten Ergebnis: Anstatt des Faninal, den man herbeigerufen hat, erscheint zunächst einmal die Polizei. Und nun kommt der Ochs, dem sein eigen Selbst schier ins Wanken kam, aus dem Staunen nicht heraus: Auf seinem Dorf ist er *Le Roi Soleil (L'état c'est moi)* - hier untersteht sich ein Vorstadtkommissar, an seiner Identität zu zweifeln! Ist hier etwa bereits die Gleichheit ausgebrochen? Verruchte Ideen!

Und nun kämpft der Ochs, der nicht wahrhaben will, daß die Zeit (wie sagte doch die Marschallin?) ihn überholt hat, als ein wahrer Don Quixote, bis er seinen Untergang besiegelt hat. Goldene Brücken werden ihm gebaut, er aber will die Braut und will das Mariandl. Faninal kommt, fällt angesichts solcher Bescherung erst einmal in Ohnmacht, allergisch gegen jeden Fleck auf seiner neuen adeligen Weste. Aber da hat die Ochs-Partei einen gewaltigen Coup improvisiert: es erscheint die Frau Fürstin Feldmarschall, herbeigerufen vom Leopold, dörflichem Leibessproß und Leiblakai des Herrn von Lerchenau.

Dem Octavian war schon fatal, daß Sophie mitkam mit ihrem Vater; und nun gar die Marschallin und er als Mädels und gleich zur Hand die Sophie. Nichts konnte erklärt werden!

Dem von Lerchenau ist nicht zu helfen: Noch vor den ihm präsentierten Rechnungen fürs tête-à-tête - das Stadtviertel ist mobil geworden und macht sich eine Hetz daraus - nimmt er Reißaus wie vor jeder ihm nicht in den Kram passenden Realität und entschwindet unseren Blicken.

Die Marschallin hatte noch rührend versucht, die Existenz eines echten Mariandl, in Funktion beim Ochs-Besuch, neben diesem falschen im Beisl (alias Graf Rofrano) zu behaupten - denn schließlich riskiert sie alles, wenn des Octavian verummte Anwesenheit in ihrem Schlafzimmer auffliegt. Doch nun geht es um eine Verwirrung der Herzen. Dem zwischen "seiner" Marschallin und "seiner" Sophie hin und her gerissenen Octavian ebnet sie selbst den Weg: glücklich werden soll er mit Sophie, so wie die Männer halt das Glücklichein versteh'n. "Hab mir's gelobt, ihn lieb zu haben grad in der richtigen Weis'..."

Joachim Herz

Joachim Herz

Überlegungen zum „Rosenkavalier“

Anläßlich seiner Inszenierung zur Wiedereröffnung der Dresdener Semper-Oper (1985).

I.

„Rosenkavalier“ gehört zu den schwierigen Stücken, die man nur „richtig“ machen kann, falls man das schafft.

II.

Es ist das Recht des Dichters und des Musikers, eine Bilderwelt zu wählen und im Bilde zu sprechen. Die Bühne hat die Aufgabe, das Werk so darzubieten, daß es dem Zuschauer möglich ist, selbst Verbindungslinien zum Heute zu ziehen.

III.

...daß man's nicht gar eine Nottaufe schilt

Erst hieß das Stück einfach „Die Spieloper“, später „Ochs von Lerchenau“, und dieser Titel schien ihm zu bleiben. Zwischendurch wurde erwogen „Mariandl“, wozu man aber kein passendes Beiwort fand, auch „Quin-quin“ – da zuckt 1909 beim Dichter auf „Der Rosenkavalier“. Harry Graf Kessler findet solchen Titel abscheulich, schlägt eine ganze Auswahlreihe vor von Titeln, die uns erspart bleiben („Der Grobian im Liebesspiel“). „Der Rosenkavalier“ schien vergessen, es blieb beim „Ochs“ – da lesen wir, ein Jahr später, in einem Brief von Richard Strauss an den großen Szeniker Alfred Roller: *„Sehr geehrter Herr Professor, mir gefällt ‚Der Rosenkavalier‘ gar nicht, mir gefällt der ‚Ochs‘. Aber was will man machen, Hofmannsthal liegt das Zarte, Ätherische, und meine Frau befiehlt ‚Rosenkavalier‘. Also ‚Rosenkavalier‘, der Teufel hol ihn.“*

IV.

*Mit Dresden verwachsen –
wahrhaft eine musikalische Volkskomödie*

Zwei Geschichten waren zu einer geworden. „Ritter Ochsen's Brautfahrt“ und die unter Tränen lächelnde Geschichte' von der schön-

Hugo von Hofmannsthal

„Der Rosenkavalier“: Zum Geleit (1927)

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, sonderbaren 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 Lebenselement der Produktion, jenem Versuchhaften, innerlich Geglauten, 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, empfängt 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 Theaterchefs 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 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 agier-

ten 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 erzählbaren Handlung im Kopf. Die Wirkung dieser Erzählung auf Strauss ist mir erinnerlich, als wäre es gestern gewesen. Sein Zuhören war ein wahrhaft produktives. Ich fühle, 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 getäuscht wurde, daß dies ganz und gar nicht die komische Oper ist, welche das deutsche Volk Jahrzehnte mit Sehnsucht erwartet. Und mit diesem Kommentar wird unsere Oper durchfallen. Aber wir werden uns unterhalten 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 (1909) geführt worden sein. Vom 4. Mai ist der Brief, mit dem der Empfang des ersten Aktes bestätigt wird. In einem Brief vom 16. Mai heißt es schon: „Meine Arbeit fließt wie die Loisch – ich komponiere mit Haut und Haar.“ Ein Jahr später, in dem Brief vom 2. Mai 1910, heißt es: „Ich beginne jetzt mit der Komposition der 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 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 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

Königliches Opernhaus



Donnerstag, den 26. Januar 1911

Anfang 6 Uhr

Zum ersten Mal:

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in drei Aufzügen von
Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauß

Regie: Georg Follner

Personen:

Die Hofmarschallin Märchen Werbenberg	Margarethe Siems	Ein Gelehrter	— — —	Edward Schimber
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Carl Person	Ein Richter	— — —	Alexander Trobisch
Octavian, genannt Linsquin, ein junger Herr und großer Possenreißer	Eda von der Ofen	Ein Herrscher	— — —	Jon Trejnowski
Herr von Faninal, ein reicher Braugewerke	Karl Scheiternant	Eine adeliche Witwe	— — —	Elsene Leeb
Sozzie, seine Tochter	Winnie Raft	Drei adeliche Waisen	— — —	Marie Leboffer
Junger Marianne, Kellnerin, die Dienende	Rigo Eisenfisch	Eine Medizinerin	— — —	Vertrud Sacke
Walzack, ein Intrigant	Hans Rüdiger	Ein Theaterdirektor	— — —	Paula Gering
Ein Polizeikommissar	Erna Freund	Der kerkenaufge Peiblsai	— — —	Sisa Edinger
Der Hausbesitzer bei der Hofmarschallin	Julius Partik	Vier Kavalier der Marschallin	— — —	Josef Paull
Der Hausbesitzer bei Faninal	Katen Grä	— — —	— — —	Wilhelm Dulbe
Ein Notar	Reiz Gest	— — —	— — —	Rudolf Schmalnauer
Ein Militär	Ludwig Ermold	— — —	— — —	Robert Schäfer
Ein Gärtner	Josef Paull	— — —	— — —	Wilhelm Dulbe
Ein kleiner Krieger, Kavalier, Bauer, Landwirth, Akthensposant, ein Arzt, Wähe, Müllknecht, Aufseher, zwei Wächter, vier kleine Kinder. Verschiedene verächtliche Gestalten.	Reiz Gest	Ein Hausknecht	— — —	Rudolf Schmalnauer

Ort und Zeit der Handlung: In Wien, in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias

Die Dekorationen und Kostüme sind nach den Entwürfen des Herrn Professor H. Koller angefertigt

Nach dem 1. Aufzuge 20 Minuten Pause

Textbücher sind an der Kasse das Exemplar für 1 Mark zu haben

Verkauft: Franziska Bender-Schäfer

Der freie Eintritt ist ohne jede Ausnahme aufgehoben

Eintritts-Preise

in die Logen des I. Rang	30 Mark — P.	in die Seitengalerie, Seitenlogen und Sitzplätze des IV. Rang	6 Mark — P.
• Hermslogen des II. Rang	25 — —	• Mittलगalerie des V. Rang	6 — —
• Mittellogen des II. Rang	25 — —	• Eig- und Sitzgalerie, Prologienlogen des V. Rang	3 — —
• Seitenlogen des II. Rang	20 — —	• Portefolien	25 — —
• Prologienlogen des III. Rang	15 — —	• des Parket 1. bis 10. Reihe	25 — —
• Mittellogen des III. Rang	15 — —	• Sitzparteril	8 — —
• Seitenlogen des III. Rang	12 — —		
• des Parket des IV. Rang	12 — —		
• die Mittलगalerie und Prologienlogen des IV. Rang	10 — —		

Gewisse Plätze werden nur bei Abänderung der Besetzung zurüdgegenommen

Spielplan

Königliches Opernhaus

Freitag, den 27. Januar: Der Riesenbaron. Operette in drei Akten. Musik von J. Strauß. Anfang 7/8 Uhr.
Sonnabend, den 28. Januar: Der Rosenkavalier. Komödie in drei Aufzügen. Musik von Richard Strauß. Anfang 6 Uhr.

Königliches Schauspielhaus

Freitag, den 27. Januar: Herodes und Mariamme. Eine Tragödie in fünf Akten von Friedrich Hebel. Anfang 7 Uhr.
Sonnabend, den 28. Januar: Die Liebe wacht. Lustspiel in vier Akten von G. H. de Caillavet und Robert de Flers. „Auguste Bernet“ — Otto Groß, a. G. Anfang 7/8 Uhr.

Einlaß 5 Uhr. Kasseneröffnung 7/8 Uhr. Anfang 6 Uhr. Ende gegen 10 Uhr.

Druck u. Verlag der K. Hofbuchdruckerei von C. C. Meißel & Söhne in Dresden. — Herausgeber: Buchdruck v. Meißel

Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der 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, Sänftenträger, 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 selbst 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 Kondeszendenz 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 um ein kleines gereizter, 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 unübersetzbarsten 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 zarte Teil der Modellierung. Es fehlt die Geselligkeit der Figuren untereinander, durch welche die Lebensluft eines Stückes entsteht.



Photo der Uraufführung „Marie Theres.“ – Octavian. – Erster Aufzug

Juliane Vogel

Eine rückwärts gewandte Utopie

"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 ..." – Als Hofmannsthal sein "ungeschriebenes Nachwort zum Rosenkavalier" verfaßte, mochte er wissen, mit wem er es aufnahm. Seine Mahnung galt all jenen, die die Szenerie des mariatheresianischen Wien im Irrtum des ersten Augenscheines für ein "Historien Gemälde" erachteten, für ein mit liebevoller Empirie und pedantischer Sorge gezeichnetes Schaubild aus dem österreichischen Rokoko. Mit leichten Worten schützt er sein Libretto vor den Anhängern historistischer Kunst, vor den "Gestrigen", die allein die Tableaux der akademischen Malerei und die historischen Romane der Professorengilde zum Maßstab nahmen.

Denn "Fleiß und Mühe", die zünftigen Tugenden einer vergangenen Dichtergeneration, sollten dem Verfasser des "Rosenkavaliers" nicht angemerkt werden. Mit seiner Oper lieferte Hofmannsthal eine von allem Ballast erleichterte Bilderreihe, deren Abfolge durch das schleppende Tempo historistischer Dichtung, ihrer Kommentare und Exkurse nicht behindert wurde. Zwar verdankt sich auch das Libretto der Oper dem Studium, der Kenntnis vielfältiger Quellen aus dem 18. Jahrhundert, doch werden diese elegant verarbeitet und ihrer bloßen Stofflichkeit entledigt. Lektüren stellen hier allenfalls Spielregeln und Muster zur Verfügung, doch keine Informationen. Die eine oder andere Farbe mag ihnen entnommen sein, ein Name, ein Tratsch oder eine Konstellation. Ansonsten aber bereiten sie der Erfindung das Feld und kollaborieren mit der Gegenkraft allen Wissens: der Imagination. Hofmannsthal sieht sich von "dem geheimen Wunsch bewegt, ein halb imaginäres, halb reales Ganzes entstehen zu lassen, dies Wien 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 Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der gehakten Nähe des großen Hofes, über dem allen mit der immer gefühlten

Nähe des Volkselementes." Das Wien des 18. Jahrhunderts stellt sich demnach als ein synthetischer Ort der Ordnung, als eine rückwärts gewandte Utopie vor Augen. Wie sich Richard Wagner in seinen "Meistersingern" ein Nürnberg erfand und an den Anfang deutscher Literaturgeschichten setzte, so nützt auch Hofmannsthal das künstlerische Potential eines "Stadtganzen", um eine "Zusammenfassung des österreichischen, gesellschaftlichen Wesens" zu geben. Im Ensemble seiner Elemente bildet es eine der "Abkürzungen der Erscheinung", eines der "zusammengedruckten Weltbilder", die, wie Nietzsche schrieb, mythische Dichte besitzen. "Dies Wien 1740" kann demnach ebenso wie Wagners Nürnberg als ein künstlicher Mythos begriffen werden. Nur als ein spätes Artefakt wendet es dem Rückblickenden seine viel zu schönen Züge zu.

Nicht von ungefähr ist es aber gerade dieser Zeitraum, der den Repräsentanten der Decadence von Beginn an in ihrem Bann hält und bei der Wahl seiner Sujets wieder und wieder leitet. Mag Hofmannsthals Interesse zwar auch anderen versunkenen "Kunstperioden" gelten, – der Renaissance, dem Biedermeier, der Antike –, so widmet er sich dem 18. Jahrhundert zu allen Zeiten seiner Arbeit mit wechselndem Akzent. Das Jugendwerk, allem voran der Prolog des Anatol, verarbeitete vornehmlich die ästhetischen "Sensationen" des österreichischen Rokoko. Der junge Hofmannsthal zeigte Bilder einer leichtfertigen, doch virtuoseren Gesellschaft, die sich auf "Passionettes", nicht aber auf große Passionen verstand. Den großen Posen der Historisten setzte er die Vignettenwelt des Canaletto gegenüber, dem heroischen Spektakel der Gründerzeit das "Gewimmel der kleinen Figuren": "Auf der Rampe ... sitzen auch kokette Frauen, /Violette Monsignori .../ Und im Gras zu ihren Füßen/ Und auf Polstern, auf den Stufen/ Kavaliere und Abbati ...". In



solchen Versen maskiert sich das Wien von 1900 mit Reifrock und Zopf. Es huldigt dem wahlverwandschaftlichen Rokoko und dichtet ihm die eigenen, leichtfertigen Lebensspiele an: "Also spielen wir Theater, / Spielen unsre eignen Stücke, / Frühgereift und zart und traurig, / Die Komödie unsrer Seele, / Unsres Fühlens Heut und Gestern, / Böser Dinge hübsche Formel."

Später jedoch entdeckt Hofmannsthal die politische Dimension des österreichischen achtzehnten Jahrhunderts. Anstatt in den sphingischen Gärten eines dekadenten Rokoko nach seinesgleichen zu suchen, gestaltet er im "Rosenkavalier" jene ständische *harmonia praestabilita*, die ihm das Regime Maria Theresias zu versprechen schien. Das betörende Blendwerk, das dem "Rosenkavalier" in Sprache und Handlung auf der Bühne gelingt, ruft eine Ordnung ins Gedächtnis, die wohl nie so existiert hat, die sich aber gerade dadurch zum Mythischen bestimmt. In seinem Aufsatz "Maria Theresia" hat sich Hofmannsthal in diesem Sinne über Maria Theresia geäußert. Seiner Ansicht zufolge leiht die Kaiserin ihren Namen einer Epoche, die wie wenige das Gleichgewicht zwischen alter und neuer Zeit, zwischen Moderne und Tradition zu halten wußte. Als Politikerin der Balance bürgte sie für einen kurzen Waffenstillstand zwischen Zukunft und Vergangenheit. Dieser Moment, in dem sich die Kräfte der Moderne mit ihren politischen Abstraktionen zwar ankündigten, aber noch nicht durchsetzen, in dem die Persönlichkeit des Herrschers noch nicht durch die Maschinen von Staat und Bürokratie entkräftet war, bildet auch die mythische Sphäre der Hofmannsthalschen Operndichtung. Eben diesen politischen Augenblick trachtet er zu beschwören, festzuhalten und zu verklären. Denn nicht von ungefähr trägt die Marschallin den Namen Marie Theres'. Wie ihre Namensvetterin ist sie die schlichtende Macht, die die verfahrenen Dinge in Ordnung bringt und die gefährdete Harmonie des "Stadtganzen" noch einmal herstellt. – Doch weiß sie auch besser als alle anderen, daß die Zeit "rieselt" und daß das Ende nicht nur ihrer Macht und ihrer Affaire, sondern auch das Ende ihrer Epoche gekommen ist – "In den Gesichtern rieselt sie (die Zeit), in meinen Schläfen fließt sie./ Und zwischen mir und dir/ da fließt sie wieder, lautlos wie eine Sanduhr". Diese Verse der Marschallin mögen nicht nur als eine erotische, sondern auch als eine politische Abdankung verstanden werden. Ein sentimentalischer Mythos bekennt seine Vergänglichkeit ein und mochte einer Zeit gefallen, der auch nicht mehr viel Zeit gegeben war.

Eduard Beutner

**'Anmutige, sinnliche Melancholie':
„Der Rosenkavalier“ und der „habsburgische Mythos“.**

Österreichische, aber vor allem nicht-österreichische Versuche einer Annäherung an Wesen und Merkmale der österreichischen Literatur bis etwa 1938 sind bis heute implizit, explizit oder im Widerspruch von den Thesen und Impulsen des Triestiner Germanisten Claudio Magris beeinflusst, die er in seinem Buch „Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur“ (1963) vermittelt. Dies gilt auch für das Oeuvre Hugo von Hofmannsthal. Nicht immer frei von den Nachteilen eines vereinheitlichenden und geschlossenen Diskurses, wie er im Vorwort zur 2. Auflage 1988 einräumt, betrachtet Magris die österreichische Literatur seit dem Wiener Kongreß unter dem Blickwinkel der Mythisierung der konkreten geschichtlichen Wirklichkeit, die von den zunehmenden Auflösungstendenzen in der Donaumonarchie geprägt war. Der Begriff des „habsburgischen Mythos“ meint nicht in erster Linie die direkte Bezugnahme auf die Dynastie, sondern versteht sich als Metapher für die Reaktion der Autoren auf die gesellschaftliche Realität der Monarchie, als Metapher für ein politisch-gesellschaftlich-kulturelles Modell. Die Werke der Dichter von Raimund, Nestroy über Grillparzer, Stifter, Ebner-Eschenbach, Ferdinand von Saar zu Schnitzler, Karl Kraus und vor allem Hofmannsthal entstammen bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Inhalte, Motive und literarischer Strategien von der Apologie bis zur kritischen Ironie dem „kulturellen Humus“ des untergehenden Habsburger Reiches. Die Dichter sind zugleich „Zerrspiegel und Mikroskop der Prägung des alten Reichs“. Die nach der Apokalypse des Jahres 1918 entstehende Literatur widmet sich größtenteils der „Verwandlung der untergegangenen Donaumonarchie in Phantasie und Dichtung“. Entwurzelung und Unzufriedenheit angesichts der neuen politischen Situation in Europa hatten eine Flucht und Rückwendung zur Existenz und Gefühlswelt einer historisch versunkenen Welt zur Folge. Die fundamentale Orientierungslosigkeit der Schriftsteller nach 1918, der Verlust der Wertehierarchie in der neuen chaotischen Welt, spiegelt sich in unterschiedlicher Weise: entweder als apologetische (Franz

Werfel, Stefan Zweig), als melancholisch-resignative (Joseph Roth) oder aber als ironisch-kritische Erinnerung an „Kakanien“ (Robert Musil, Heimito von Doderer).

Den „habsburgischen Mythos“ prägen mehrere Charakteristika von relativer Konstanz: Der Evasions- und Fluchtcharakter vor der Wirklichkeit, der selbst in der Beschäftigung mit der österreichischen Literatur nach 1945 bis zur Gegenwart immer wieder konstatiert wird. Dem entspricht das Ideal der Übernationalität als ideologisches Fundament der Donaumonarchie in ihrer deutsch-mitteuropäischen Funktion als propagandistische Stütze gegen die zentrifugalen nationalen Kräfte. Für Franz Werfel, den Verklärer der Monarchie im



Angesicht des Faschismus, war diese ein „übernationaler Staat, eine bürgerliche und harmonische ‚Große Schweiz‘“ („Aus der Dämmerung einer Welt“, 1937). Der mittelalterliche und feudale Universalismus des Reiches verwandelte sich in Werfels Augen in eine moderne europäische Kultur und mündete in eine harmonische Überwindung der nationalen Gegensätze. Von ihren Untertanen verlangte die Habsburgermonarchie „einen Verzicht auf bequeme Selbstbehauptung“. Für Werfel war das bindende Element des Vielvölkerstaates eine „weise und grandiose Statik, die sich in der meisterhaften Fähigkeit zeigte, Lösungen zu verschieben, Konflikte zu umgehen und zerbröckeln zu lassen“. Werfel stilisiert das politische Faktum des Immobilismus und die Politik der Statik zum, wie sich gezeigt hatte, untauglichen Heil- und Lösungsmittel für die österreich-ungarische Monar-

chie. Den aus der Französischen Revolution hervorgegangenen Nationen wird ein paternalistischer Völkermythos entgegengesetzt.

Inbegriff des Immobilismus ist die Bürokratie mit ihrem starren Ordnungs- und Hierarchiedenken und ihrem obstruktiven Verzicht auf Umgestaltung. Sie findet ihr Vorbild auch in der „heroischen Mittelmäßigkeit“ Kaiser Franz Josephs.

Neben Übernationalität, Immobilismus, Bürokratismus und Vergangenheitsorientierung kennzeichnet den „habsburgischen Mythos“ ein sinnlicher, genußfreudiger Hedonismus, der im Mythos des „Wiener Bluts“, des Walzers auch im „Rosenkavalier“ seinen Ausdruck findet.

Im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal, des Aristokraten mit österreichischen, jüdischen und lombardischen Vorfahren, des Zeitgenossen des Unterganges wie des Vakuums während des Umbruchs, wird die Krise der österreichischen Kultur besonders deutlich und mündet in Wirklichkeitsflucht und in einen subtilen Ästhetizismus und Hedonismus. Im Vortrag „Der Dichter und diese Zeit“ (1907) erläutert Hofmannsthal die Rolle des Dichters als „Zuseher“ und „lautlose(r) Bruder aller Dinge“, in dem sich die Elemente der Zeit verknüpften, nur in ihm sei „Gegenwart“; zugleich lebten die „Toten in ihm“, er vermöge „nichts in der Welt und zwischen den Welten als non avenue zu betrachten“. Dieser Standpunkt wird im „Buch der Freunde“ (1922) noch präzisiert, „vor den Augen der Ewigkeit“ und des Dichters ste-



he „alles nebeneinander“. Aus der Gegenwart des Vergangenen leitet sich die Verantwortung für die Zukunft ab. Diese an der Vergangenheit orientierte, das Erbe verwaltende Verantwortung bringt Hofmannsthal auf den Begriff der „konservativen Revolution“, die er 1927 in seinem Vortrag „Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation“ verhielt. Diese „konservative Revolution“ werde sich der geistigen Revolution der modernen Kultur, die aus der Renaissance und der Reformation entstanden war, entgegenstellen.

Das Verhältnis zur Vergangenheit steht bei Hofmannsthal in einem engen Verhältnis zum Motiv der „Treue“, die ihm neben Beständigkeit aber vor allem „Erstarren und Tod“ bedeutete. Unbedingtes Festhalten führt zur Vernichtung der Existenz. Aus diesem Grund verband Hofmannsthal stets das Thema der Treue mit dem der Verwandlung, die ihm als „Leben des Lebens“ galt, wie er im Zusammenhang mit der „Ariadne auf Naxos“ bemerkte. Auch im „Rosenkavalier“ spielen Verstellung, Maskerade und Farce eine entscheidende Rolle. Das Paradox von Treue und Verwandlung wird ins Rokoko-Österreichische transportiert. In der Vorahnung des Treuebruchs durch Octavian erkennt die Marschallin: „Leicht muß man sein, / mit leichtem Herzen und leichten Händen, / halten und nehmen, halten und lassen... / Die nicht so sind, die straft das Leben und Gott erbarmt sich ihrer nicht“. Dieses Eingeständnis der Brüchigkeit und Relativität zeigt die Modernität des „Rosenkavalier“-Librettos. Es geht Hand in Hand mit der vielbesprochenen Sprachkrise, die bereits der junge Hofmannsthal 1902 im berühmten „Chandos-Brief“ konstatiert. Er stellt den Zusammenhang zwischen Realitätsverfall und Sprachverlust so dar, daß darin zugleich der Identitätsverlust erkennbar wird. Sprachkrise, Realitätsverfall und Identitätsverlust wurden zu Hauptthemen der Literatur im 20. Jahrhundert. Sie sind auch das zentrale Thema von Hofmannsthals Komödie „Der Schwierige“ aus dem Jahr 1920.

Auch die Komödie des „Rosenkavaliers“ pendelt zwischen Modernität und Orientierung auf die untergegangene Gesellschaftsordnung des österreichischen Rokoko. Für Claudio Magris repräsentiert die Marschallin eine „neue, eindringlichere und tiefere Version der habsburgischen Entsagung“. „In der vornehmen Art, mit der sie den Geliebten der Jüngeren überläßt, verkörpert sie die anmutige, sinnliche Melancholie des sterbenden Österreichs... So wird die traurige und vergängliche Wirklichkeit wie durch Zauber süß und liebenswert: der ‚Rosenkavalier‘ verklärt die Vergänglichkeit zur lächelnden Freude, den Verfall zur anmutigen Lebenslust“ (S. 227).

Im „Rosenkavalier“ geht Hofmannsthal zwar von den gängigen Komödientypen aus, es agieren, wie er im unveröffentlichten Vorwort zum Libretto skizziert, „der Buffo, der Alte, die Junge, die Dame, der Cherubin“, denen es eine individuelle Gestalt zu verleihen galt. Die Individualisierung macht deutlich, daß Spannungen, Gegensätze, psychologischer wie gesellschaftlicher Natur, zwar gefällig aufbereitet, aber nicht ausgespart werden. Octavian löst sie intuitiv mit jugendlicher Entflammbarkeit und Leidenschaft, der Marschallin diktiert die Lebenserfahrung Entsagung, Resignation und Trauer über die entfliehende Zeit. Sie steht damit in einer Reihe mit einer Schlüsselgestalt des „habsburgischen Mythos“, mit Kaiser Rudolf II. in Franz Grillparzers „Ein Bruderzwist in Habsburg“ (beendet 1848). Sein programmatisches politisches Nicht-Handeln am Vorabend des dreißigjährigen Krieges wird zur Metapher für das drohende Chaos, das Auseinanderbrechen der Monarchie im Umfeld der Revolution von 1848. Nur das Nicht-Handeln vermag die Katastrophe zumindest hinauszuzögern. Der Ochs auf Lerchenau ist bei aller komödienhaften Typisierung vor allem der Repräsentant einer wegen ihrer Korruption zum Untergang bestimmten Gesellschaftsschicht, die vordem eine tragende Säule des Habsburgerreiches gewesen war. Der Erbadel unterliegt dem sozialen Aufsteiger Faninal, sein schmälicher Abgang wird nur durch die Diplomatie der Marschallin gemildert.

Hofmannsthals Textbuch zum „Rosenkavalier“ vermittelt kein politisches oder ästhetisches Programm und Rezept für eine bessere Zukunft. Aber wer, der sich im Europa von heute umsieht, vermöchte ein solches anzubieten?



Reinhard R. Heinisch

Fiktion und Realität

Der „Rosenkavalier“ und die Geschichte jener Zeit

Das nicht immer konfliktfreie Verhältnis diverser Opernlibretti zur historischen Wirklichkeit ist vielfach kritisiert worden. War staatlichen Zensoren der Bezug zur Realität zu deutlich wie bei Verdis „Maskenball“, so haben andere Beckmesser die Schere zwischen Fiktion und Realität oft zu weit auseinanderklaffend empfunden. Es sind dies zwar reizvolle, wenn auch fast ausschließlich rationale und intellektuelle Überlegungen nicht nur für den Historiker; Fragestellungen auch zum „Rosenkavalier“, die uns aber den emotionalen Kunstgenuß nicht trüben lassen sollten.

Hugo von Hofmannsthal hat der Musik von Richard Strauss ein Textbuch unterlegt, das sicher wenig darum bemüht war, auf die geschichtliche Wahrheit speziell zu achten. Symbolisch für diesen „leichtfertigen“ Umgang mit der Historie ist etwa die musikalisch so einzigartige Überreichung der silbernen Rose im 2. Akt, ein vollständig frei erfundenes Verlobungsritual. Symbolisch dafür aber auch der Umstand, daß sich die Musik ebenfalls in einem Gegensatz zum 18. Jahrhundert befindet: anstelle des damals allgemein gebräuchlichen Menuetts läßt Strauss seine reizvollen Walzer erklingen, die fast zu einem populären Synonym für den „Rosenkavalier“ geworden sind. Die Handlung der Oper, angesiedelt zwischen hocharistokratischem Boudoir, neureich-adeligem Stadtpalais und Wiener Beisl, ist im wesentlichen eine berührend menschliche Idylle von Liebe, Eifersucht, Intrige, Standesdünkel und dergleichen mehr, wobei doch manche Details im Kern geschichtliche Realität erkennen lassen. Das beginnt bereits bei den Akteuren der Handlung, etwa bei der Feldmarschallin Fürstin Werdenberg, die die Wiener Adelswelt der Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus treffend charakterisiert. Man darf sie nur nicht – wie das in manchen Interpretationsversuchen geschehen ist – in eine Beziehung zur Persönlichkeit Maria Theresias bringen: ihre amouröse Rolle, ihre Wandlung von der reifen Geliebten zur mütterlichen Freundin Octavians mit der Habsburgerin zu vergleichen, würde dem Topos der Landesmutter nicht gerecht, wie ihn die Geschichtsschreibung so gerne hervorhebt, im übrigen auch an der

„moralischen“ Integrität der Monarchin vorbeiziele. Ebenso wenig zur Marschallin passen die historischen Negative Maria Theresias wie ihre Intoleranz gegenüber Protestanten und Juden sowie ihr absolut mittelalterliches Rechtsempfinden.

Apropos Maria Theresia: wenn der Librettist im 3. Akt seine Annina, verkleidet als angebliche Gattin des Baron Ochs, ausrufen läßt, die „Kaiserin“ müßte ihr den Mann wiedergeben, so ist das eine der typisch österreichischen Titular-Ungereimtheiten, die eben auch die Frau eines Arztes landläufig als „Frau Doktor“ bezeichnen. Tatsächlich ist Maria Theresia selbst nie Kaiserin gewesen, und wenn es noch so oft auch von Fachleuten wiederholt wird. Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation war nur ihr Mann Franz Stephan von Lothringen, der zu dieser Würde im Oktober 1745 gewählt worden ist. Ein Datum als *Terminus post quem*, wenn man so will; weist das Textbuch Hofmannsthals das erste Jahrzehnt der Regierung Maria Theresias als Handlungszeitraum aus, so engt ihn Anninas Zitat auf die nur fünf Jahre zwischen 1745 und 1750 ein!

Auch in der Figur des Ochs auf Lerchenau steckt eine gehörige Portion adeliger Wirklichkeit, etwa im Standesbewußtsein des alten Adels gegenüber dem Neureichen Faninal, der sich seine Nobilitierung mit Geld erkaufen mußte. Ein Überlegenheitsgefühl des Lerchenauers trotz seiner grobschlächtigen und ungebildeten Art, die aber zu jener Zeit kein Einzelfall gewesen sein kann. Schrieb doch ein englischer Diplomat am Hofe Maria Theresias über den, angeblich durch Kirche und Polizei in Wien und Österreich verursachten unwürdigen tiefen Bildungsstand: „Es scheint in der Tat, als wenn der österreichische Adel beider Geschlechter nie lese, und er stellt sich ebenso entblößt dar von aller Bekanntschaft mit jedem Zweige des Schönen wie der strengen Wissenschaft“. Wenig schmeichelhaft, wenn auch sicher stark generalisierend.

Das menschliche Wechselspiel auf der Opernbühne zwischen der Marschallin, Baron Ochs, Octavian und schließlich Sophie wirkt vor allem durch die Musik wie ein Genrebild, ist aber auch vom Text her so angelegt: Wien als beschaulicher Ort gesellschaftlichen Lebens und amouröser Turteleien. Eine Fiktion, die Realität im ersten Regierungsjahrzehnt Maria Theresias sah anders aus. Diese Jahre waren fast vollständig erfüllt von den Wirren des Österreichischen Erbfolgekrieges bzw. der Schlesischen Kriege, in denen die Habsburgerin nicht nur um ihr Erbe, sondern auch – vergeblich – um den Besitz Schlesiens kämpfen mußte; Kämpfe, die die Monarchie

beinahe an den Rand des Abgrundes brachten und in denen sie fast allein gegen Preußen, Bayern, Sachsen und Frankreich stand. Das mußte sich natürlich auch auf das Wiener Gesellschaftsleben auswirken, zum Teil sogar recht drastisch, sind doch im Oktober 1741 bayerisch-französische Truppen bis St. Pölten vorgedrungen, so daß die Regierung von Wien nach Preußen fliehen mußte; im Jahr darauf streiften preußische Husaren von Mähren aus bis gegen Stockerau unmittelbar vor den Toren Wiens.



Und in derartigen Krisensituationen sollte das Hofmannsthal-Strauss'sche Herzensroulette stattgefunden haben, sollte der Herr Feldmarschall im „crowatischen“ Wald sitzen und auf Bären und Luchse jagen, wie Octavian sarkastisch bemerkte? Er war also nicht im Krieg, und das trotz seiner hohen militärischen Funktion, sondern er war „im Raitzenland, noch hinterwärts von Esseg“, also an der serbisch besiedelten Militärgrenze, wo es mit den Türken gerade Frieden gab. Er konnte dort auch nicht mit der Ansiedlung von Donauschwaben in der Batschka beschäftigt sein, denn die erfolgte erst wieder ab 1763. Und doch spielt der Krieg in das Libretto herein, wenn auch nur versteckt. Ochs auf Lerchenau berichtet der Marschallin von seinem künftigen Schwiegervater Faninal: „Er hat die Lieferung für die Armee, die in den Niederlanden steht.“ Möglicherweise wieder ein Beweis dafür, daß der „Rosen-

kavalier“ wirklich erst nach 1745 spielen kann, sind doch erst in diesem Jahr die österreichischen Niederlande zum Hauptkriegsschauplatz geworden. Auch in der „Antichambre“ des 1. Aktes wird auf den Krieg Bezug genommen, wenn die drei bittstelligen adeligen Töchter der Marschallin ihre Argumente vorbringen: „Der Vater ist jung auf dem Felde der Ehre gefallen.“

Diese letztgenannte Szene ist es auch, in der Hofmannsthal eine ganze Reihe von kulturgeschichtlichen Realitäten verarbeitet: der Tierhändler bietet der Marschallin schöne Affen und Vögel aus Afrika, Papageien aus Indien und „Hunderln so klein und schon zimmerrein“. Gerade das 18. Jahrhundert hat ja in den sogenannten besseren Kreisen seine Vorliebe für exotische Tiere und Schoßhunde wie Möpfe entdeckt, nicht zu reden von der in der gleichen Szene geschilderten Schwäche für die französische Mode. Auch der kleine Neger Mohammed der Fürstin Werdenberg gehört in dieses kulturgeschichtliche Ambiente des neuen Interesses für Raritäten und Kuriositäten. Wenn sich im 2. Akt der Faninal'sche Haushofmeister über die vom Branntwein vollen Lerchenauischen Bediensteten mokiert, daß sie „zwanzigmal ärger als Türken und Crowaten“ wären, so steckt auch hier ein historischer Kern in den durch Greuelthaten begründeten Vorurteilen aus den jahrhundertlangen Kämpfen im Südosten des Reiches. Historische Vorurteile begegnen uns schließlich auch im 3. Akt, wenn sich Baron Ochs über den abtrünnigen Intriganten Valzacchi ärgert („wällischer Bruder, falscher!“); hierin kommt eine generell antiromanische Einstellung weiter Bevölkerungskreise seit dem 17. Jahrhundert zum Ausdruck, bedingt durch die ständigen Kriege vor allem gegen Frankreich.

Alles in allem also ein Gemisch von Fiktion und realisiertem Hintergrund, wobei das Neigen der Waage zugunsten der Fiktion nicht einmal eingefleischte Rationalisten stören sollte. Was wäre denn beim „Rosenkavalier“ das Herausstreichen schärferer historischer Konturen gegen die Worte Sophies und Octavians im rührenden Schlußduett: „Dich hab ich lieb“?!



Dirk O. Hoffmann

Zur Entstehung des „Rosenkavalier“

„Zu Wien, im ersten Jahrzehnt der Regierung Maria Theresias.“ Die Regieanweisung scheint den *Rosenkavalier* als späte Apotheose der untergehenden Habsburg-Monarchie zu fassen. Doch in Wirklichkeit ist dieses "historische" Gemälde bewußter Schein, eine zeitlose Märchenwelt, die nur historische Requisiten borgt, ohne auf ihre wirkliche Historizität zu achten – markantestes Beispiel des Anachronismus: die Walzer.

Nicht Wien gab die erste Inspiration, sondern Molières *Monsieur de Pourceaugnac* und Jean-Baptiste Louvet de Couvrays *Les Aventures du Chevalier de Faublas*. Wien war auch nicht der Ort des Entstehens, sondern Weimar, wo Hofmannsthal zusammen mit Harry Graf Kessler im Februar 1909 das Szenar der neuen Spieloper entwickelte. Es war eine Intrigenkomödie, die auf einem sehr traditionellen Schema beruhte, wie er Richard Strauss schrieb: "ein dicker, älterer, anmaßender Freier, vom Vater begünstigt, wird von einem hübschen jungen ausgestochen."

Der Stilisierung, eindeutige Figurenkonstellation, dramatische Notwendigkeiten bestimmten den Gang der Handlung und die Charakterisierung der Figuren auch dann noch, als die Wandlung zum Spiel des Lebensspiels vollzogen war, die Charaktere ihre allerersten von den Vorlagen übernommenen Namen – Marquise, Pourceaugnac, Faublas, Geronte, die als Typenbezeichnungen gedacht waren – mit denen aus österreichischen Geschichtswerken, *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Kaiserlichen Obersthofmeisters und Eduard Vehses Geschichte des österreichischen Hofes und Adels und der österreichischen Diplomatie*, ausgetauscht und damit scheinbare Individualität gewonnen hatten, das ursprüngliche Handlungsgerüst, das von Kessler in seiner Zusammenarbeit mit Hofmannsthal überbewertete "brave Szenarium" längst verlassen war.

Nicht historische Treue, sondern ästhetische Stimmigkeit ist das Anliegen. Das Stück enthält, wie Hofmannsthal dem Komponisten mitteilte, "gerade soviel Charakteristik als nötig ist, um Anteil an den

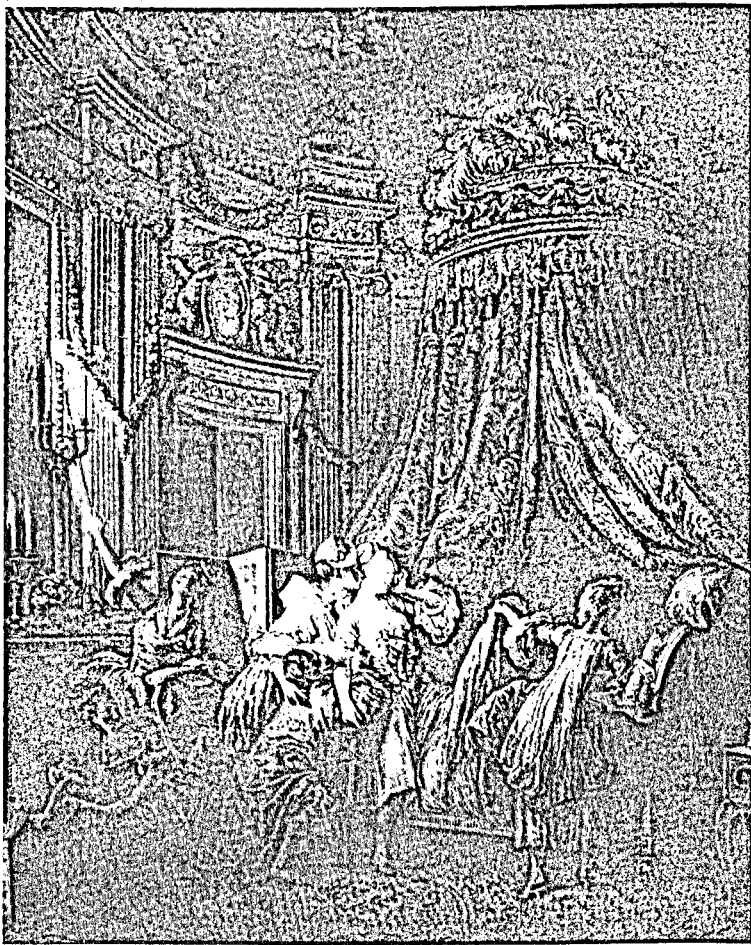
Figuren zu erwecken." Entsprechend ist die Handlung geprägt vom rechten Spannungsrhythmus, und Hofmannsthal war sofort bereit, dem Wunsch von Richard Strauss zu entsprechen, als dieser die erste Konzeption des zweiten Aktes ablehnte und ein Duell vorschlug. Strauss hatte seinem Dichter geschrieben: "Drei Tage Schnee, Regen und Nebel haben heute einen Entschluß in mir gereift, den ich Ihnen nicht länger vorenthalten will. Bitte nicht böse sein und alles ruhig überlegen, was ich Ihnen jetzt sage. Schon bei der ersten Lektüre des II. Aktes fühlte ich, daß daran was nicht stimmte, daß er matt und flau sei und die richtige dramatische Steigerung entbehre. Heute weiß ich auch ungefähr, was fehlt. Der erste Akt als Exposition mit seinem beschaulichen Schluß ist ausgezeichnet. Der zweite entbehrt des notwendigen Gegensatzes und der Steigerung, die unmöglich erst der III. Akt bringen kann." Hofmannsthal entgegnete: "Was Sie fordern, ist Ihnen für Ihren (musikdramatischen) Standpunkt unerläßlich; es widerspricht weder der Anlage der Hauptfiguren, noch – im großen ganzen – der Linie des Stückes, also werde ich es ausführen, und zwar sobald als möglich." Und an Kessler ergänzte er: "Ich war zuerst consterniert, dann machte ich mich an die Arbeit, fand mich immer mehr darein, und heute bin ich mit der Umarbeitung fast fertig und der Act hat sicherlich sehr gewonnen, nicht bloß im Theatersinne, sondern überhaupt."

Auch bei Akt III scheute Strauss nicht vor Kritik zurück: "In aller Kürze: das letzte Stück (anbei!), das Sie mir schickten, gefällt mir in der Disposition gar nicht. Zu breit, zu zerflatternd, alles hintereinander, statt aufeinander platzend." Und er fuhr fort, seine Ansicht zu begründen und wiederum wie bei Akt II gleich einen konkreten Gegenvorschlag mitzuliefern, den Hofmannsthal weitgehend bei seiner Überarbeitung aufgriff.

Allerdings waren die Anforderungen, die die Musik stellte, nicht immer identisch mit Hofmannsthals Textgefühl. Als Hofmannsthals literarische Freunde so wieder einmal eine Änderung, diesmal eine Kürzung gegen Ende der Oper, vorschlugen, die Hofmannsthal auch weitgehend in seine Buchfassung des Werks aufnahm, die gleichzeitig mit dem Libretto erschien, lehnte Strauss ab und antwortete: "Für den Schluß vom Abgang des Barons ab *garantiere* ich, wenn Sie die Garantie für die anderen Teile des Werkes übernehmen."

So entstanden drei leicht voneinander abweichende "endgültige Fassungen": der Text der Partitur (1), das Libretto (2) und die Buchfassung (3). Während der Partiturtext alle durch die Musik be-

William Hogarth (1697-1764): *Leccer. Viertes Blatt aus „Marriage à la Mode“.*
Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769): „*Le Coucher de la Mariée*“. Stich von Jean-Michel Moreau le jeune (1723-1769): –
Die beiden Stiche waren Hofmannstahl bekannt, und sie inspirierten ihn zur Gestaltung des 1. Aktes.



dingten Varianten enthält, teilweise von Hofmannsthal, teilweise von Strauss stammend (und auch noch Formulierungen, die Hofmannsthal "durchaus" ersetzt sehen wollte), spiegelt die Buchfassung den "reinen" Hofmannsthal wider mit einigen von Strauss verworfenen Textpassagen und mit all den feinen Dialektnuancen, die den *Rosenkavalier*, wie Hofmannsthal im Geleitwort von 1927 anmerkte, "zum unübersetzbarsten" Libretto in der Welt gemacht hat. Wie wichtig ihm der Wortlaut war, belegen seine Briefe an Strauss, in denen er oft sein Bedauern über die vom Komponisten aufgenommenen Ungenauigkeiten ausdrückte: "Eine Anzahl kleiner, aber mich sehr störender, *anscheinend zufälliger* Alterationen des Wienerischen (z.B. Therese anstatt 'Theres', was im Mund Octavians ganz *unmöglich*) müssen *womöglich* im gesungenen Text, *unbedingt* aber im Textbuch getilgt werden. Ihnen scheinen diese Silben- und Buchstabenveränderungen gewiß minimal, für mich sind sie so störend, wie es für Sie wäre, wenn man Ihnen in der Partitur Noten verändern würde."

Teilweise wurde Hofmannsthals Wunsch im Libretto entsprochen, aber zu viele Hände ("der Rotstift" – wie Hofmannsthal verallgemeinernd anmerkte) nahmen "Angleichungen" und "Korrekturen" in der Druckvorlage vor und ließen ein Konglomerat entstehen von Gewünschtem und Zufälligem, wobei der Wortlaut zusätzlich "geschönt" wurde, denn das erotische Thema des *Rosenkavaliers* hatte, wie zu erwarten, die Zensur aktiv werden lassen. Strauss akzeptierte aber die so bedingten Änderungen nur für das Libretto, denn "es handelt sich doch nur darum, nicht unsere Komödie abzuschwächen, sondern die Leute, die vorher das Textbuch in böser Absicht lesen, zu bluffen." Ihm waren diese Eingriffe von dritter Seite mehr als zuwider, und er verlieh seinem Ärger deutlichen Ausdruck, als er in bezug auf den auch beanstandeten Anfang des ersten Aktes schrieb: "In Dresden kann natürlich die Marschallin (in der ersten Szene) schon aufgestanden sein, wenn man daselbst an dem Vorhandensein eines Bettes Anstand nimmt [...]" Und er drückte die Hoffnung aus, das Stück möge nicht jeder Pointe, "an der der Anständige sich erfreut, bei der der Schweinigel züchtig die Augen niederschlägt", beraubt werden.

Alle Text- und Brief-Zitate nach: Hugo von Hofmannsthal. *Sämtliche Werke. Bd. XXIII. Operndichtungen* 1. Hg. von D.O. Hoffmann und W. Schuh. Frankfurt: S. Fischer, 1986.

Gerhard Heldt
„Die schöne Musi!...“

... dies der gespielt weinselige Kommentar eines jungen Mannes in Frauenkleidern (in Wirklichkeit eine junge Frau in Mannskleidern) zu den sentimentalsten Sext-Terz-Schluchzern der Bühnenmusik-Violen, die das „Leiblied“ des zur Verführung „Mariandls“ ansetzenden Landbarons Ochs auf Lerchenau im Hinterzimmer eines Wiener Vorstadt-Beisls intonieren. (Die Bühnenmusiken des 2. *Don Giovanni*-Finales, in denen musikalisch vom vergeblichen Liebesbemühen und vom Ende des Don Juan die „Rede“ ist – knapp kommentiert vom wissenden Diener Leporello – lassen schön grüßen.) Nur wenige Partiturseiten vorher beschwert sich jener verbauerte Repräsentant des *ancien régime*, der nicht wahrhaben will, daß eine Sache nun auch einmal ein Ende hat: „Was will die Musi? Hab’ sie nicht bestellt.“ Klar: kaum jemand bestellt seine eigene Beerdigungsmusik. Endzeiten werden nicht gefeiert, sie werden – Realitäten überspielend – ignoriert. Nicht so im *Rosenkavalier*. Hier werden sie thematisiert.

Das *Quiproquo*, die Aufhebung von sinnstiftenden Identitäten der *dramatis personae*, die Hofmannsthal für die *Komödie* konzipierte, bildet eine Nuance des Handlungsrahmens dieser Tragédie comique im Gewand der Opera buffa. Die Partitur des *Rosenkavalier* gleicht einem an Konturen und Farben überreichen Gemälde, in dem zahlreiche Vexierbilder sich verbergen, die sich nur dem Kenner erschließen: es sind dies die Gedanken der Personen, denen Strauss musikalisch nachgeht und so eine weitere, tiefgründigere Verstehens-ebene der *Komödie für Musik* erreicht. Gedanken-Musik zur Darstellung von Unausgesprochenem mittels einer Geheimsprache erfindet der Komponist als dramaturgisch-konstitutives Element zur Nachzeichnung der von Hofmannsthal beabsichtigten sentimentalsten Rückschau auf Unwiederholbares. Daß er dabei auf Wagners „unendliche Melodie“ (die ausspricht, was das Wort verschweigt) zurückgreifen würde, war dem Dichter bekannt; leitmotivische Verarbeitung als Verweis auf einen Mythos, auf das Versinken einer großen

Vergangenheit, die „Wanderung als Dauer im Wechsel“, war beiden nicht unsympathisch. Hofmannsthal fordert hierzu Artifizielles, fordert Walzer, die zwar anachronistisch in der Zeit Maria Theresias sind, aber eben „schön“.

Das Quiproquo Octavian/Mariandl weist mit seinem Janus-Gesicht der *Komödie für Musik* dramaturgisch den Weg, den die Musik offenbart: Strauss trifft – vor allem mit dem Fast - Zitat des „Dynamiden-Waltzers“ seines Namensvetters Joseph als „Leiblied“ des Landbarons – den Ton, der Neues im Alten aufgehen läßt und Wirkliches im Unwirklichen verschleiert. Das Künstliche der Musik siegt über den Ausdruck. Empfindung bleibt auf der Strecke; alles ist typisch, nichts individuell.

Liebevoll ist diese Musik und rückwärts gewandt, weil das Wien unter Maria Theresia von den Autoren wohl liebevoll und menschlich gedacht war. Nach den Experimenten *Salome* und *Elektra* wies Hofmannsthal's *Komödie für Musik* dem traditionsverbundenen Musiker den Weg. Seine Ton-„Sprache“ kehrt zurück zum Wohlklang; sie bleibt dank auflösungsfreier Quartsext-Harmonik und schwelgender Dreiklangmelodik seltsam undefiniert, ahnend. Lediglich die Tektonik und ebenso die Dominant-Tonika-Definitionen, wo es (meist dramaturgisch nebensächlich) um klare Aussagen geht, wirken in diesem Schwebezustand ein ums andere Mal affirmativ.

Strauss hat sich von Hofmannsthal nach der *Elektra* auf einen stilistischen Weg bringen lassen, der des Librettisten Ahnungen von einem Ende musikalisch adäquat in einer Mischung aus Alt und Neu definiert. Von perfekter, glatter Schönheit ist die Musik nicht zufällig dort, wo es um des Dichters Urthema von der „Wandlung als Dauer im Wechsel“ geht: In der Antinomie von vergehender Zeit und Dauer – so beispielsweise im „Zeit“-Monolog der Marschallin im 1. Akt – mutieren Resignation, Sentiment und Melancholie als Ausdruck einer bewußt gewordenen Vergänglichkeit zu Mitteln dichterischer und ihr entsprechender musikalischer Ausdruckskunst, gleichzeitig zu Signen eines Fin-de-siècle-Verständnisses, möglich nur aus einer Distanz-Haltung.

Historische und gegenwärtige Techniken spielen ineinander; Sprache und Musik sind gewollt künstlich – das Ergebnis: ironische Distanz zur Realität. Im *Rosenkavalier* bieten sich Möglichkeiten zur Entfaltung vollendeter Schönheit in der sentimental Binnenhaltung, die Kontraste nicht ausformuliert, sondern in textlichem

und musikalischem 'Weichzeichner' („*Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein*“) aufs schönste verschleiert.

„Schöne Musi“ ist sentimental. Sentimental sind hier die Erinnerungen an das, was war und an das, was verloren zu gehen droht. Das Vergängliche transportiert Melancholie; diese trägt den Text und begegnet uns auf Schritt und Tritt in der musikalischen Illustration der vom Dichter halb real, halb erfunden dargestellten Handlung, die die historischen Realitäten der Zeit des *Rosenkavalier* künstlich mit Mitteln der Komödie überspielt.

Die aus *Salome* herüberklingenden Décadence- und Fin-de-siècle-Stimmungen vermögen auch im *Rosenkavalier* musikalisch noch zu zünden: Als direktes Signal für eine anvisierte Endzeit müssen die „silbernen“ Klänge der Rosenüberreichung im 2. und 3. Akt gehört werden, als indirektes die Terzen-Schwelgereien Octavians und Sophies im 2. sowie die im Schluß-Duett des 3. Aktes.

Ergreifendes hören wir in den erklärten Vorbildern des *Rosenkavalier* (*Figaro*, *Meistersinger*): in Mozarts Revolutionsoper beim Verzicht des Grafen im Finale des 4. Aktes („*Contessa, perdono!*“) und in Wagners Künstlerdrama bei der „Taufe“ der „seligen *Morgentraum-Deutweise*“ (Quintett, 3. Aufzug) als Reminiszenz an das Alte, das nunmehr vom Neuen abgelöst werden soll.

Cherubino ist (laut Kierkegaard) ein Vetter Don Giovannis; die Doppelfunktion „Cherubino/Don Giovanni“ übernimmt im *Rosenkavalier* Octavian. Sein Quiproquo ist musikalisch definiert; überall hört man ihn/sie durch. Geradezu zwangsläufig vollzieht sich die Enttarnung des wahren Sachverhalts (wie im *Don Giovanni* in der Bühnenmusik des 2. Aktes), wo das Alte erfolglos sich in Szene zu setzen versucht.

Endzeitliches wird nicht vordergründig präsentiert, sondern musikalisch absichtlich in den Hintergrund gedrängt (vgl. Bühnenmusiken im *Rosenkavalier* und im *Don Giovanni* – wo das Alte „da lontano“ reflektiert wird) – und dieser musiktheatralische Kunstgriff macht Hintergründiges vordergründig und somit dramaturgisch doppelt effizient.

Der „Traum, der nicht wirklich sein kann“, ist vielleicht der von einem nie versinkenden Reich, ist der romantische von der Aufhebung der Unwiederholbarkeit des Augenblicks, ist der faustische, der auch hier sich nicht erfüllen wird.

Fritz Schweiger

Die Wienerstadt, sie hat ein Symbol ...

Geheime Anziehungskräfte (Dynamiden) betitelt sich die Walzerfolge op.173 von Josef Strauß (1827–1870), deren Walzer Nummer 1 das melodische Material darstellt, aus dem Richard Strauss einen Teil der Walzermusik der Oper *Der Rosenkavalier* geformt hat. Eine nähere Analyse zeigt, daß zwischen der Melodie von Josef Strauß und der melodischen Umgestaltung durch Richard Strauss zahlreiche Unterschiede bestehen. Gemeinsam ist die Tonart: E-Dur – allerdings hat Richard Strauss im zweiten Akt den Walzer bei seinem ersten Erklären in D-Dur und am Schluß des zweiten Aktes zunächst in ein gemächliches Es-Dur versetzt, um über verschiedene Modulationen nach E-Dur zu gelangen (der Zweikampf ist vorbei, der stärkende Wein ist gebracht, das Tempo ist *calando* beruhigt). In E-Dur erklingt der Walzer als Hintergrund des Rendezvous im dritten Akt. Octavian sagt dazu mit Recht „Die schöne Musi!“ und der Baron kommentiert: „Is mei Leiblied, weiß Sie (Octavian) das?“. Die ganze Spannweite des Wiener Walzers wird nun im Dialog dargelegt: „Da muß ma weinen.... Weils gar so schön is.“ Aber der Baron meint „Kreuzlustig muß Sie (Octavian) sein, die Musi geht in's Blut.“ Gemeinsam sind auch an Schubert gemahnende Wendungen des Motivs in Molltonart. Gemeinsam ist die (durch den Auftakt verschobene) achttaktige Periode des melodischen Entwurfs. Das Dynamidenmotiv ist aber ruhig, es läßt sich Zeit, der Aufschwung erfolgt dreimal, in einer Sexte, in einer Quinte und in einer Quarte, und die Melodie verweilt lange auf dem höheren Ton (mit einer rythmischen Bewegung nach dem dritten Aufschwung). Richard Strauss hat diese Ruhepausen um je drei Viertel verkürzt und somit Platz für einen vierten und fünften Aufschwung gewonnen. Der Baron will schwungvoller sein, für ein geduldiges Liebeswerben hat er vielleicht nicht mehr soviel Zeit In der E-Dur-Fassung des dritten Aktes folgt Richard Strauss zunächst dem melodischen Einfall des Dynamidenwalzers. Die drei ersten großen Intervallschritte sind wie bei Josef Strauß eine Sexte, eine Quinte und eine Quarte (bezogen auf *b*); die beiden weiteren Aufschwünge sind eine Quinte (bezogen auf *gis*) und wieder eine Sexte (bezogen auf den Grundton *e*). Die Es-Dur-Fassung im zweiten Akt ist etwas anders gegliedert: Auf die Sexte und Quinte des Beginns (bezogen auf *b*) folgen eine kleine Sexte, eine

Quinte und eine Quarte (nun von g aus gemessen). Übrigens: Schon der erste Intervallsprung der stürmisch bewegten Einleitung ist eine Sexte, ebenso jener des in entrücktem Fis-Dur stehenden Motivs der Überreichung der Rose. Sind es die geheimen Anziehungskräfte, die vom Bildnis Paminas ausgehen, die Taminos Arie (in Es-Dur) in der *Zauberflöte* mit einer Sexte beginnen lassen?

Josef Strauß, der vor seiner Laufbahn als Musiker das Polytechnikum besucht hatte und als Ingenieur tätig war, hat seinen am 30. Jänner 1865 uraufgeführten Walzer der Vereinigung der industriellen Gesellschaften gewidmet. Was aber besagt der Titel, den man auch auf die geheimnisvollen Kräfte des Eros hindeuten könnte und der vielleicht deshalb das Leibleid des Barons Ochs auf Lerchenau geworden ist? Darüber gibt die Musikwissenschaft zwei verschiedene Auskünfte. Max Schönherr sieht eine Anspielung auf eine physikalische Theorie des Maschinenbauingenieurs Jacob Ferdinand Redtenbacher. Dieser hat zahlreiche Werke zum Maschinenbau verfaßt, aber auch ein Buch mit dem Titel „Das Dynamidensystem. Grundzüge einer mechanischen Physik“ (Mannheim 1857). Norbert Linke denkt an Carl Freiherr von Reichenbach, einen Chemiker, der als Entdecker des Paraffins und Kreosots in die Wissenschaftsgeschichte eingegangen ist, der aber durch seine Publikation über geheimnisvolle Kräfte, die er Odkräfte nannte und deren unmittelbare Wahrnehmung sensitiven Menschen (der Ausdruck stammt von Reichenbach selbst) möglich sei, gewaltige Kontroversen auslöste. Jedenfalls wurde sein Buch „Physikalisch-physiologische Untersuchungen über die Dynamide des Magnetismus, der Elektrizität, der Wärme, des Lichtes, der Kristallisation, des Chemismus in ihrer Beziehung zur Lebenskraft“ (Braunschweig 1845/49) sogar ins Englische übersetzt (erschieden in London 1851). Vielleicht sind beide Zuschreibungen gar nicht widersprüchlich, denn das Wort Dynamide (abgeleitet von Griechisch *dynamis* „Kraft“) war im 19. Jahrhundert offenbar verbreitet. Noch Philipp Lenard (Nobelpreis 1905) hat wenige Jahre vor den Atommodellen von Rutherford und Bohr ein Atommodell entworfen, in welchem Kraftzentren im Inneren der Atome, Dynamiden genannt, eine Rolle spielten.

Der Walzer im *Rosenkavalier* ist ein Stilmittel, um die Atmosphäre des Wienerischen hervorzuzaubern. Dies ist sicher ahistorisch, da die Oper in Wien in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias spielt. Aber sie spielt in Wien! Und Wien war durch das Wirken von Joseph Lanner (1801–1843), August Lanner (1834–1855), Johann Strauß Vater (1804–1849), Johann Strauß Sohn (1825–1899), Josef Strauß (1827–1870) und vielen anderen Komponisten die Metropole einer musikalischen Form, des Wiener Walzers, geworden. Der



Wiener Walzer, ursprünglich eine Alt und Jung begeisternde Tanzform, hat zunehmend das Bild von Wien geprägt. In der ersten Operette von Johann Strauß *Indigo und die vierzig Räuber* wird schon (natürlich zu einer rhythmischen Walzermelodie) gesungen: „Ja so singt man, ja so singt man in der Stadt, wo ich geboren ... ganz allein doch nur in Wien“. Dieser Text wurde in der späteren Umarbeitung *1001 Nacht* (1906) etwas geändert: „Ja so singt man, ja so singt man in der Stadt, wo ich geboren ... in meinem schönen Vaterland“. Man könnte darin einen, wie die Geschichte zeigte, vergeblichen Versuch erblickten, für ein Vaterland Österreich-Ungarn zu werben.

Die Librettisten der Operette *Wiener Blut* (welche in Wien zur Zeit des Wiener Kongresses spielt), Victor Léon und Leo Stein, die auch die *Lustige Witwe* auf dem Gewissen haben, lassen Graf Zedlau noch die besondere Stellung Wiens aussprechen: „Die Wienerstadt, sie hat ein Symbol, in allen Landen kennt man es wohl: Walzer genannt, der zaub'risch bannt, der ist nur Wien zuerkant“ (gesungen auf einer Melodie aus dem Walzer *Wein, Weib und Gesang*, op. 333 von Johann Strauß). In der Operette *Ein Tag im Paradies* von Edmund Eysler (aus dem Jahre 1914) wird das Verlangen nach stets neuen Walzermelodien bereits mit einem Walzerlied (!) karikiert: „Das ist der Walzer der Saison, wer ihn hört, der kennt ihn schon ... Ihn brüllt die Magd in ihrer Stube, ihn pfeift der kleinste Schusterbube, und selbst die Fürstin im Salon haucht nur den Walzer der Saison!“ (getextet von Leo Stein und Béla Jenbach). In der Operette *Das Fürstenkind* (1909) läßt Lehár die Frage und Antwort „Walzer, sag mir, wer hat dich wohl erdacht ... Walzer, ich glaube, dich schuf der liebe Gott“ (Text von Victor Léon) erklingen. Der Gutsverwalter Tassilo träumt in seinem langsamen Walzer „Grüß mir die süßen, die reizenden Frauen im schönen Wien“ (*Gräfin Mariza* von Emmerich Kálmán, uraufgeführt im Jahre 1924) von besseren Zeiten. Mit dem Walzer *An der schönen blauen Donau* (op. 314 von Johann Strauß) wird zu Beginn des Neuen Jahres nach den Klängen der Pummerin in Rundfunk und Fernsehen die heimliche Hymne Österreichs angestimmt.

Stephan Kohler:
„Rosenkavalier“- Walzer
und „Rosenkavalier“- Märsche:
Oper und Film

Strauss beabsichtigte keine bloße Illustration des Textes, sondern versuchte, seine Zusammenhänge und Bezüge auf der immanent-musikalischen Ebene analog nachzuvollziehen. Daß ihm dabei das besondere „Material“ der Musik Möglichkeiten der Strukturierung bot, die der Sprache notwendigerweise verschlossen sind, betonte der Komponist 1935 rückblickend in einem Interview: „Da, wo der Dichter Wort an Wort reihen muß, um einen Sinn zu umschreiben, da kann der Komponist alles in einem einzigen Akkord ausdrücken.“ Wo Strauss die Wortbedeutung in der komplexeren der Musik aufgehen ließ, drang Hofmannsthal, schon um seinen dichterischen Eigenanspruch zu wahren, auf strikte Kompetenztrennung. Er plädierte für ein „System von Zurückhaltung“, in dem jeder Kunst ihr eigener Zuständigkeitsbereich zukomme. Sicherlich: Die Geschichte der Zusammenarbeit von Hofmannsthal und Richard Strauss ist die Geschichte der Vervollkommnung dieser Strategie von Restriktionen. Dennoch hatte der Textdichter recht, wenn er im Jahr der Uraufführung des „Rosenkavalier“ versicherte: „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.“

Genau dieses aber tat Richard Strauss, indem er nicht nur fremde Bearbeitungen seiner „Rosenkavaliers“-Musik zuließ, sondern auch eine von ihm selbst zusammengestellte „Walzerfolge“ des 3. Akts veröffentlichte, die später den Titel „Zweite Walzerfolge“ erhielt. Der Komponist hatte erkannt, daß der historische Anachronismus des Wiener Walzers nicht nur Assoziationskräfte im Publikum mobilisiert, sondern auch dem zeitlosen Wien-Begriff Hofmannsthals ein ebenso zeitloses musikalisches Äquivalent lieferte. Die Walzer des „Rosenkavalier“, zu denen die Anregung übrigens vom Textdichter

ausgegangen war, verselbständigte sich mehr und mehr und wurde schließlich mit der Aura der „Rosenkavalier“-Welt identifiziert. Wieviel musikalische Eigendynamik den Walzertiteln auch des 1. und 2. Akts innewohnte, zeigte sich an der „für den Konzertgebrauch neu bearbeiteten“ und um das Vorspiel zum 1. Akt komplettierten „Ersten Walzerfolge“, die Strauss im Herbst 1944 in Garmisch komponierte. Sie geriet ihm unter der Hand zu einer von der Originalpartitur bisweilen stark abweichenden, symphonisch orientierten Fantasie, in der Walzertiteln des 1. und 2. Aktes mit dem Melodie- und Harmonie-Stil des späten Strauss ein kaum noch auflösbares Amalgam bilden. Wie hatte Hofmannsthal schon die originale Opernpartitur charakterisiert? „Die Musik ist unendlich liebevoll und verbindet alles; sie kennt nur ein Ziel: die Eintracht des Lebendigen sich ergießen zu lassen, allen Seelen zur Freude.“ Treffender ließe sich die gleichsam strukturbildende, alles mit allem verbindende Funktion der Walzer im „Rosenkavalier“ nicht beschreiben.

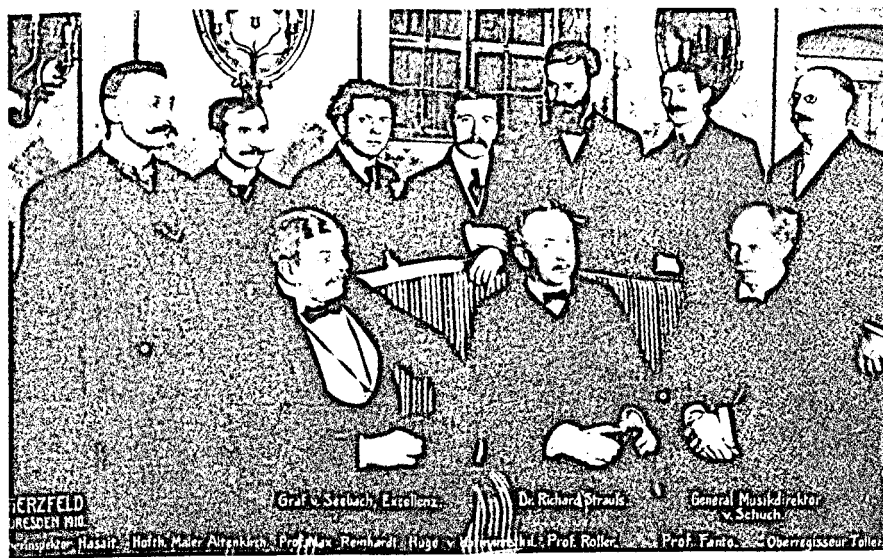
Weniger bekannt als die „Rosenkavalier“-Walzer sind die „Rosenkavalier“-Märsche. Märsche? Sie sind Bestandteil jener Stummfilm-Musik, die Strauss Mitte der 20er Jahre für Robert Wienes Film-Adaption zusammenstellte – von Hofmannsthal gepriesen und gehaßt zugleich, weil Wien das Stummfilm-Szenarium Hofmannsthals lediglich als Steinbruch für eine eigene Filmarbeit benutzt hatte. Die Musik zu diesem Stummfilm zählt heute, wenn auch ungerechtfertigt, zu den Raritäten, Kuriositäten und im Laufe der Zeit vergessenen Werken im Oeuvre von Richard Strauss. Weder gehört sie auf das Podium des Konzertsaals, noch ist sie in traditionelle Konzertprogramme zu integrieren. Doch muß auch diese Musik kennen, wer Strauss ganz kennen will – und sei es nur aus Gründen der enzyklopädischen Vollständigkeit.

Die Stummfilm-Musik ist in gewisser Weise ein Surrogat der Opernmusik – die Musik der Oper neu arrangiert, nur ohne Singstimmen. Doch das wäre nur die halbe Wahrheit: denn Strauss hat in der Tat einige wenn nicht neue, so doch „Rosenkavalier“-fremde Kompositionen in die Stummfilm-Musik eingefügt. Neben einer Übernahme aus der Anfang der 20er Jahre fertiggestellten Couperin-„Tanzsuite“ (ihrerseits eine „Bearbeitung“ von Kompositionen der französischen Barock-Komponisten François Couperin „Le Grand“) sind hier vor allem jene Militärmusik-Kompositionen zu nennen, die

Strauss schon in seiner früheren Weimarer Zeit unter dem Titel „Lebende Bilder“ für den Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach oder in seiner Berliner Amtsperiode für den preußischen Monarchen Wilhelm II. schrieb. Von den für Wilhelm II. komponierten Märschen übernahm der Komponist des „Rosenkavalier“-Films den sog. „Königsmarsch“ in die Filmmusik-Partitur, den er in der „Salome“-Zeit höchst ungern zu Papier bringen mußte: der Autor der skandalumwitterten „Salome“ hatte guten Grund gehabt, den Banausen auf dem Herrscherthron mit eigens für ihn komponierten Militärmärschen geneigt zu stimmen – angesichts eines so perversen Machwerks wie der „Salome“, die es natürlich nach dem Willen der Berliner Hofgesellschaft von der Kaiserlichen Hofbühne fernzuhalten galt.

Die als äußeres Zeichen seiner Bußfertigkeit komponierten Märsche brachten Richard Strauss immerhin einen kaiserlich-königlichen Orden ein, nachdem er sie in exquisite Hofkonzerte dem Kaiserpaar zu Gehör gebracht hatte. Ganz schienen sie die Erwartung Wilhelms II. nicht erfüllt zu haben, denn bei der als Dank für die Widmung des „Königsmarsches“ anberaumten Ordensverleihung reichte es nur zum Kronen-Orden „III. Klasse“! Andererseits hatte der Komponist auch nie ein Hehl daraus gemacht, daß ihn die Zufriedenstellung des kaiserlichen Brotherren in Form von Märschen nicht sonderlich interessierte; er verfaßte die Kompositionen lediglich im Klaviersatz und ließ sie von Mitarbeitern wie Otto Singer anschließend instrumentieren. Otto Singer war es auch, der zusammen mit Karl Alwin die Hauptlast beim Arrangement der „Rosenkavalier“-Stummfilmmusik trug, wo Marschmusik schon deshalb gefordert war, weil Hofmannsthals Stummfilm-Szenarium – in Abweichung von der bekannten Opernhandlung – Szenen mit dem kriegsführenden Fürst Feldmarschall vorsah. Die Frage, ob ein österreichischer Offizier aus dem Wien Maria Theresias Paraden zu den Klängen preußisch-wilhelminischer Militärmärsche aus der Zeit der Jahrhundertwende abnehmen kann, scheint Strauss ebensowenig beunruhigt zu haben wie der vielzitierte, zeit- und musikgeschichtliche Anachronismus, der im „Rosenkavalier“ in der Verwendung des Wiener Walzers besteht.

In der Stummfilm-Partitur geht dem „Königsmarsch“ ein Militärmarsch in F-Dur voraus, der das einzige Musikstück darstellt, das Strauss zu der Begleitmusik für den Film neu komponiert hat. Über Takt 12 dieses F-Dur-Marsches ist in der gedruckten Ausgabe



Offizielles Premieren-Photo:

sitzend von links nach rechts: von Seebach, Strauss, von Schuch

stehend: Hasait, Altenkirch, Reinhardt, von Hofmannsthal, Roller, Fanto, Toller.

der Stummfilm-Musik der Hinweis eingerückt, daß man es hier mit einer „Einlage“ zu tun habe, von Richard Strauss eigens „für den Rosenkavalierfilm komponiert“. Ansonsten war Strauss um den ästhetischen Status der Stummfilm-Musik eher wenig besorgt, da für ihn die Opernversion dem gesuchten (und erreichten?) Kunstideal der „Rosenkavalier“-Welt weit mehr entsprach als Robert Wienes experimentelle Filmversion. Trotzdem hat Strauss schließlich auf Drängen Hofmannsthals die Dresdner Uraufführung des Stummfilms dirigiert, gefolgt von einer höchst erfolgreichen Aufführungsserie in London; Teile der Stummfilm-Musik wurden 1926 in London sogar auf Platte aufgenommen, wodurch sich heute noch die Möglichkeit ergibt, des Komponisten eigene, höchst unsentimentale Auffassung der „Rosenkavalier“-Musik für sich und andere zu vergegenwärtigen. Strauss hat seine symphonischen Dichtungen zu verschiedenen Zeiten immer wieder neu aufgenommen (sei es für Schallplatten oder Rundfunk), seine Opernmusik jedoch nur spärlich. Wäre nicht der Stummfilm und seine halb widerwillig, halb erfolgssüchtig arrangierte Begleitmusik – wir wüßten heute herzlich wenig über die Art, wie Richard Strauss die Musik seiner berühmtesten Oper interpretiert wissen wollte.

Hugo von Hofmannsthal

Haupthandlung, in V Acten

(Skizze zum „Rosenkavalier“-Film, 1922/23)

1. Anfang. Die Stiftsdame. Ihre Armen.

Ochs: Zur Jagd geladen. Sein Zuhause. Trifft eine Zigeunerin, bleibt von der Jagd weg. Die Jagd geht übers Wasser der Hirsch voraus.

Die Jagd, – Die Überfuhr. Die Tochter des Fährmanns wiegt sich in den Zweigen. Begegnung mit Ochs.

Besuch der Stiftsdame bei Faninal.

Stiftsdame proponiert den Neffen. Zeigt den Namen und die Verwandtschaften im Adelsalmanach. Sophie küßt ihr die Hände.

2. Hinhalten. An der Küchenthür. – Unter dem Balcon. (Sie weiss daß er da ist.). Seine Briefe durch den Italiener u. die Kartenaufschlägerin.

Feldmarschall: Spieler. (Ins Feld gerufen.) Vorbereitungen. Große Carosse, Gemeinsamer Kirchenbesuch.

Kartenaufschlägerin. Die Mutter hinterm Vorhang. Es ist Annina verkleidet u. geschminkt. Scharmützel. Der todte Pascha. Die Perle. Der Bote abgefertigt.

Die Besuche bei Armen u. Kranken. Octavian verkleidet sich als Armer, auf Krücken. Die anderen ziehen sich zurück: er allein mit ihr im Klostergarten.

Das einzige Fenster.

Sophie: Warum sieht er traurig aus? Der Adelsalmanach.. Die Duenna. Vor der Muttergottes. Ihr Ausfahren. Sein Ausreiten (Botschaft durch den Italiener.) Er sitzt sogleich ab.

Ochs versucht den Brief zu schreiben. Störungen. Der Sohn.

3. Wendung. Octavian allein; einsame Ritte. Begegnung mit Ochs.

– Marschallin allein, Fortschreiten des Heiratsprojectes. Abschied der Stiftsdame: Sophie bei ihr. Packen. Reise der Stiftsdame. – Reiseunterbrechung. Sie nimmt Führer auf den Wagen. Man sieht Ochs in der Ferne.

Feldmarschallin empfängt den Rath auszugehen. Stiftsdame: Falle. Der reitende Bote.

Die Ballettvorstellung.

Octavian ins Palais geführt. Sie weint. Auf dem Balcon. Freude bei Faninals. Der Kurier. Sie geht nochmals auf den Balcon, ruft Octavian zurück.

4. *Besitz u. Angst. Ankunft der Stiftsdame. Aufbruch des Ochs. Sophie und ihre Träume von Octavian. Duenna: Ochs' Bild nimmt Octavians Züge an. Gebet. Aufopferung des Schmuckes. Nie wieder tragen. – Mißtrauen. Eifersucht. Ihre Abschiede.*

Die Stiftsdame u. die silberne Rose.

Lever der Marschallin. Ihre Visionen. Das Uhren-stehenlassen. Spiegel und Uhr. Die Ankunft des Ochs. Fährt im Stift vor. Octavian trifft das Mädcl an der Kirchenthür. Fängt ein Band von ihr auf; ziehts in Gedanken heraus. Dann die Marschallin.

Sie hat Octavians Interesse für Sophie erfahren.

5. *Resignation.*

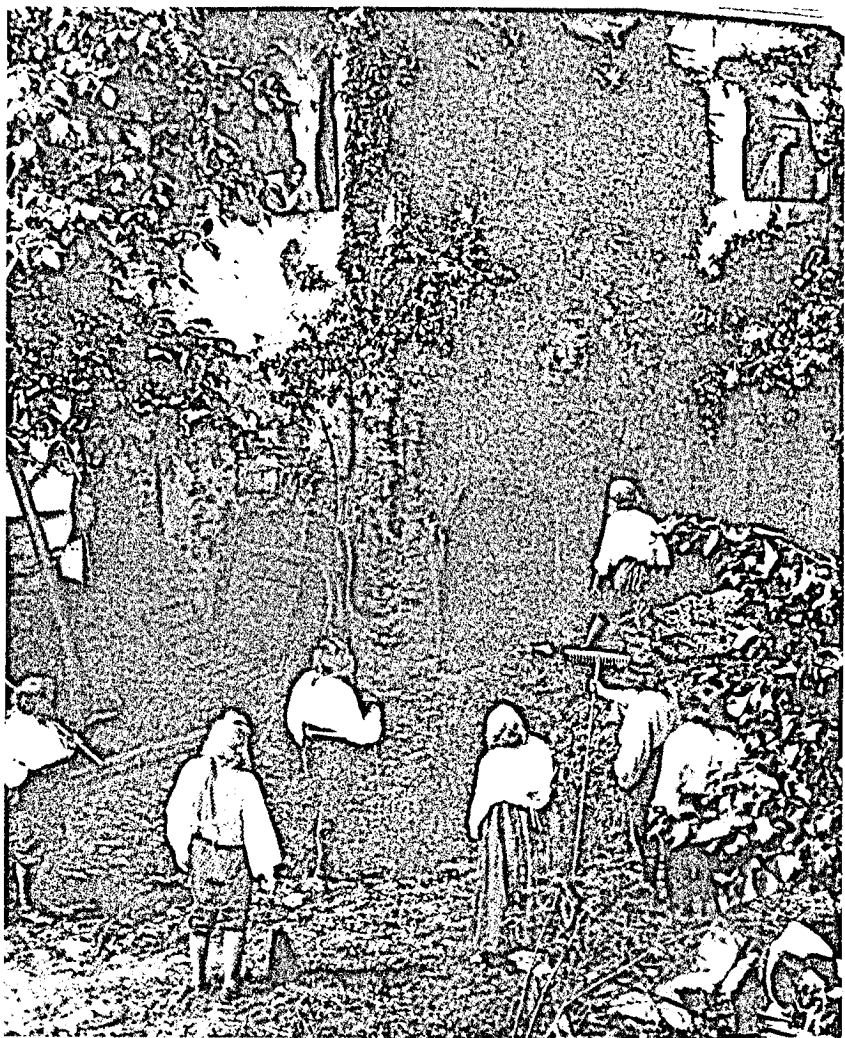
(Schluß.) Ankunft des Feldmarschalls auf dem Schloß'. – Begrüßung des Brautpaares auf einer Faninal'schen Besizung. – Ochs wieder zuhause.

Ulrich Müller:

Der „Rosenkavalier“ als Spielfilm

Die „Rosenkavalier“-Oper von Hofmannsthal und Strauss ist in den vergangenen Jahrzehnten mehrfach auf Film oder für das Fernsehen festgehalten worden. Doch bereits die beiden Autoren haben bei Plänen und Bestrebungen mitgewirkt, aus der Oper einen 'richtigen' Spielfilm zu machen. Hofmannsthal interessierte sich schon früh für das neue Medium, und er hatte immer wieder Pläne für Filme. Nur der „Rosenkavalier“-Film wurde davon aber realisiert, und dieser war für den Dichter eine sehr zwiespältige Erfahrung.

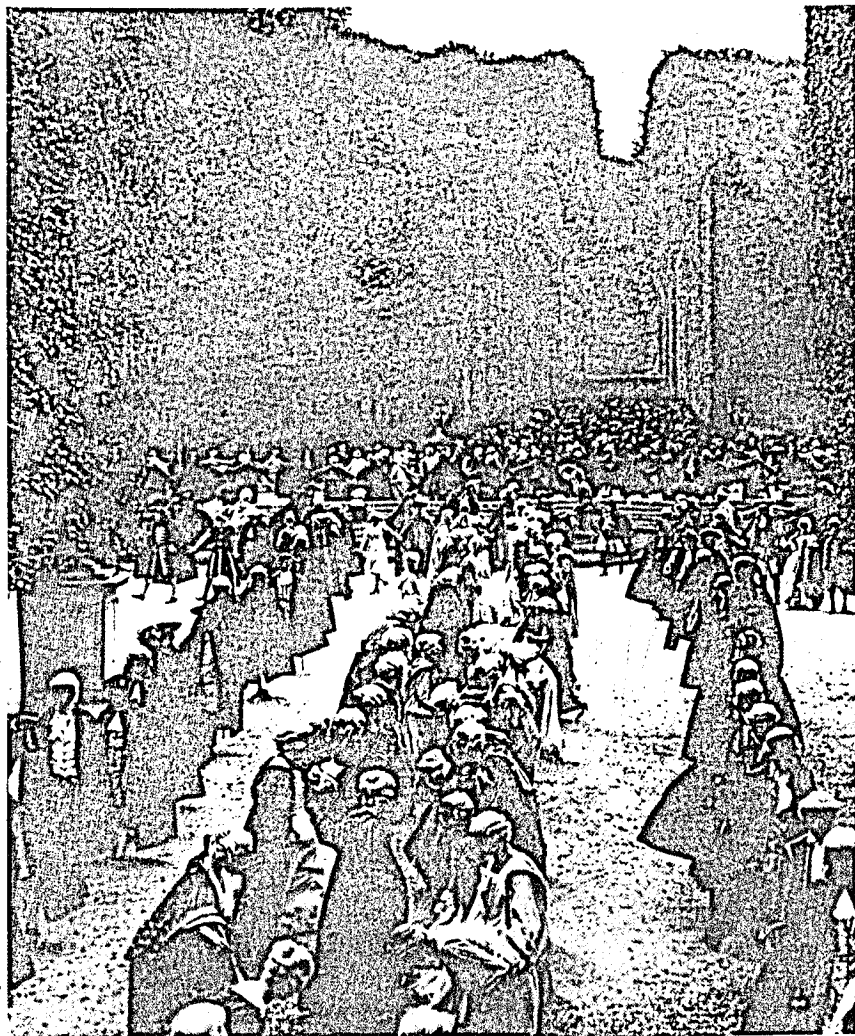
Seit Anfang der zwanziger Jahre war Hofmannsthal in Kontakt mit dem Musikverleger Otto Fürstner, dem Dresdner Bühnenbildner Leonhard Fanto sowie dem Filmregisseur Robert Wiene wegen eines „Rosenkavalier“-Filmes. Dabei lockten ihn sowohl das neue Medium als auch das dabei zu verdienende Geld, das er damals sichtlich nötig hatte. Er schrieb mehrere Skizzen und konzipierte einen ausführlichen Entwurf: Hofmannsthal dachte an eine „romanartige



Szenenfoto aus dem „Rosenkavalier“-Film: Edelhof des Baron Ochs.

Handlung“, welche das Geschehen der Oper nicht einfach wiederholt, sondern er aus anderer Perspektive auf ganz neue Weise erzählt (einen Eindruck von diesen Überlegungen vermittelt diehier abgedruckte Skizze der „Haupthandlung, in V Akten“). Strauss mußte zu dem Projekt erst überredet werden, war dann aber einverstanden, sorgte für das „Musikarrangement“ zum Film (vgl. dazu den Beitrag von Stephan Kohler) und dirigierte nach einigem Zögern dann schließlich auch bei der Uraufführung des Filmes, die nicht in einem

Szenephoto aus dem "Rosinakaralter"-Film: Maskenfest im Park des Schlosses Werdensee (aufgenommen in Schönbrunn).



Kino, sondern wiederum in der Dresdner Semper-Oper am 10.1.1926 stattfand: Denn die damaligen Filme waren zwar in technischer Hinsicht 'ohne Ton', sie waren aber keineswegs 'stumm' – die jeweilige Handlung wurde durch Zwischentitel erläutert, und es gab stets (entsprechend den Möglichkeiten) Musik dazu, oft nur mit einem Klavier, aber auch mit einem kleineren Ensemble, bei besonderen Gelegenheiten (wie damals in Dresden) auch mit großem Orchester.

Der endgültige, in und bei Wien – unter anderem im Schloß Schönbrunn – gedrehte Film entsprach aber keineswegs dem, was sich vor allem Hofmannsthal gewünscht hatte: Einige Teile seiner Überlegungen, so etwa das mehrmalige Auftreten des *Herrn* Feldmarschall, sind zwar durchaus übernommen worden, aber insgesamt blieb der Film doch vergleichsweise nahe bei der Oper – ohne sie allerdings einfach abzufilmen. Hofmannsthal reagierte, je nach Ansprechpartner, sehr unterschiedlich: In einem Brief an den Regisseur (4.1.1926) lobt er diesen einerseits für die Arbeit und sagt, er habe den Film „mit aufrichtigem Vergnügen“ gesehen. Andererseits beklagte er sich gegenüber Willy Haas (Brief vom 19.1.1927), „der Herr Wiene“ habe den von ihm verfaßten Entwurf „völlig ignoriert“ und „aus der Handlung der Oper den stümperhaftesten und plumpsten Film, den man sich denken kann“, gemacht.

Wie vielen anderen Autoren so blieben also auch Hofmannsthal Enttäuschungen mit dem neuen Massenmedium nicht erspart: Sie entstehen zumeist aufgrund der völlig anderen Gattungsgesetze des Filmes, der finanziellen Zwänge von Film-Produktionen sowie den Rücksichten, welche die Filmleute - zu Recht oder vorgeblich - meinen, auf das Publikum nehmen zu müssen.

Doch ist der „Rosenkavalier“-Film erheblich besser als sein Ruf – Robert Wiene, durch „Das Kabinett des Dr. Caligari“ (1919) weltberühmt geworden, war in jedem Fall ein erfahrener Filmregisseur. Nachdem bisher nur eine unvollständige Fassung des „Rosenkavalier“-



–Filmes zugänglich war, konnte er in der Zwischenzeit wieder fast vollständig rekonstruiert werden, und zwar durch den Filmfachmann und Musiker Berndt Heller. Die ‘Uraufführung’ dieser Rekonstruktion, zusammen mit der großen Original-Filmmusik von Strauss, fand am 29.7.1993 im Teatro dei Rinnovati in Siena statt. Vielleicht leitet dies eine Urteilsrevision zum einzigen Spielfilm ein, an dem das erfolgreichste Autoren-Duo der modernen Operngeschichte, Hofmannsthal und Strauss, aktiv beteiligt war.

*Szenenphoto aus dem "Rosenkavalier"-Film:
Baron Ochs (Michael Bohnen)*

Siegfried Paul Jäkel
„Personen von Stand“

Von seinen beiden Autoren wird das Werk als Komödie bezeichnet, und stellt man die Frage nach dem komischen Helden, so scheint alles auf den Baron Ochs auf Lerchenau hinzuweisen: Die Diskrepanz zwischen dem, was er nicht müde wird als sein „hochgeborenes Blut“ zu rühmen, und seinem dazu im Widerspruch stehenden niedrigen Charakter, dem es nur darum zu tun ist, durch die Heirat mit einer reichen Bürgerstochter seine zerrütteten Finanzen zu sanieren, um sein schon als verloren aufgegebenes „Gauersdorf“ behalten zu können, muß schlicht „komisch“ wirken. Ja, der Zuschauer, der genau hinhört, bemerkt sogar, daß der Baron Ochs auf Lerchenau aller Wahrscheinlichkeit nach nicht einmal des Lesens noch des Schreibens mächtig war, denn er ist weder in der Lage, den Brief, mit dem ihn Octavian – alias Mariandl – zum Stelldichein auffordert, zu lesen, noch gar einen Antwortbrief selbst zu schreiben.

Eine weitere Diskrepanz, die den Erwartungshorizont des Zuschauers irritieren muß und somit als komisch erlebt wird, ist die Tatsache, daß der Baron Ochs auf Lerchenau einerseits selbst auf Freiersfüßen geht und im Begriff ist, sich zu verheiraten, zugleich aber keine Gelegenheit versäumt, jedem „jungen hübschen Blut“ nachzustellen, das ihm über den Weg läuft. Als die Marschallin ihn daraufhin anspricht, beruft er sich auf Jupiter, den er als Erz-Schwerenöter zu seiner Rechtfertigung anführt, der ihm aber auch als das große Ideal vor-schwebt:

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

Wär' Verwendung für jede.

Und danach folgt seine große Bekenntnis-Arie, die entfernt an die Register-Arie aus Mozarts „Don Giovanni“ erinnert.

Komik drängt sich weiters auf, wenn man einen vergleichenden Blick auf die beiden Protagonisten des Adels wirft: In Marie-Theres' und im Ochs auf Lerchenau hat man die beiden äußersten Antipoden ein und derselben Gesellschaftsschicht vor sich. Das einzige, was diese beiden „Personen von Stand“ – wie der Baron nie müde wird, seine adelige Herkunft immer wieder zu betonen – letzten Endes gemein-

sam haben, ist ein ihnen zutiefst eingewurzelter Ehrencodex, der absolute Diskretion selbst in den heikelsten Situationen verlangt und garantiert: Am Ende nämlich durchschaut der Baron Ochs auf Lerchenau das „qui-pro-quo-Spiel“, das die Marschallin und Octavian verbindet und das sie mit ihm getrieben haben, und es wird ihm auch klar, daß es sich bei seinem Mariandl – alias Octavian – um den Geliebten der Marschallin handelte:

Baron: (allmählich der Situation beikommend)

Kreuzelement! Komm aus dem Staunen nicht heraus! Der Feldmarschall – Octavian – Mariandl – Die Marschallin – Octavian. (mit einem ausgiebigen Blick, der von der Marschallin zu Octavian, von Octavian wieder zurück zur Marschallin wandert)

Weiß bereits nicht, was ich von diesem ganzen qui-pro-quo mir denken soll!

Marschallin: (mit einem langen Blick, dann mit großer Sicherheit)

Er ist, mein ich, ein Kavalier? Da wird er sich halt gar nichts denken. Das ist, was ich von ihm erwart'. (Pause)

Baron: (mit Verneigung und weltmännisch)

Bin von so viel Finesse scharmiert. Kann gar nicht sagen wie. Ein Lerchenauer war noch nie kein Spielverderber nicht ...

Er scheidet also zuletzt doch noch als „Ehrenmann“ von der Bühne und bleibt damit dann doch wenigstens dieser einen Kardinaltugend seiner Standes treu, aller Gewöhnlichkeit und allem Ordinären zum Trotz, das im übrigen seinen Charakter ausmacht.

Aber die Marschallin und ihre Beziehung zu Octavian entbehrt auch nicht eines gewissen komischen Aspekts. Der erste Satz, mit dem Octavian die Marschallin am Morgen nach seiner Liebesnacht begrüßt, lautet:

Wie du warst! Wie du bist!

Das weiß niemand, das ahnt keiner!

Im Verlauf der Handlung indes wird klar, daß Octavian selbst seiner eigenen Person mit der gleichen Unkenntnis gegenüber steht, die er bei den anderen glaubt feststellen zu müssen, und daß er ebenfalls vor der großen Herausforderung der Selbsterkenntnis versagt, denn er wird sich nur zu bald Hals über Kopf in die junge Sophie verlieben – und auch die Marschallin weiß in der Idylle der Eröffnungsszene noch nicht, daß sie ihren „Bub“ am Ende des ersten Aktes von sich weisen und als Rosenkavalier der jungen Braut des Ochs zuführen wird.

So werden die Marschallin und Octavian – so sehr sie sich eingangs ihrer Beziehung zueinander sicher zu sein scheinen – im Verlauf der Handlung diese ihre Identität als einander Liebende verlieren: Das auslösende Moment, das zu dem Identitätsverlust führt, ist ohne Zweifel die Art und Weise, wie die Marschallin am Ende des ersten Aktes das Phänomen der Zeit erlebt. Am Ende des morgendlichen Empfangs im Schlafzimmer der Marschallin, wo der ganze, zur Verfügung stehende Hofstaat auftritt und der Fürstin seine Reverenz erweist, und wo unterdessen Hippolyte, der Schönheitskünstler, sich mit wenig Erfolg um die Frisur der Marschallin bemüht hat, stellt sie nach einem Blick in den Spiegel fest:

*Mein Lieber Hippolyte,
heut haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht.*

In dem darauffolgenden Monolog reflektiert sie dann im Rückblick auf ihr Leben ihre frühere Identität, die ihr zum Bewußtsein bringt, daß sie zwar immer noch die gleiche zu sein scheint, daß sie aber andererseits auch nicht mehr die gleiche ist, jene dialektisch-ambivalente Erkenntnis einer „Dauer im Wechsel“:

*Kann mich auch an ein Mäd'el erinnern,
die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen Ehestand
kommandiert word'n.*

*Wo ist die jetzt? Ja,
such dir den Schnee vom vergangenen Jahr!*

Das sag ich so:

*Aber wie kann das wirklich sein,
daß ich die kleine Resi war
und daß ich auch einmal die alte Frau sein werde?
Die alte Frau, die alte Marschallin!*

„Siehst es, da gehts' die alte Fürstin Resi!“

Wie kann denn das geschehen?

Wie macht denn das der liebe Gott?

Wo ich doch immer die gleiche bin.

*Und wenn er's schon so machen muß,
warum laßt er mich den zuschaun dabei*

mit gar so klarem Sinn! Warum versteckt er's nicht vor mir?

Das alles ist geheim, so viel geheim.

Und man ist dazu da, (seufzend) daß man's erträgt.

Und in dem „Wie“ (sehr ruhig) da liegt der ganze Unterschied.

Und als danach Octavian wieder in Männer-Kleidern erscheint, und sich ihr mit der gewohnten Sicherheit eines Geliebten nähert, findet er eine veränderte Marie-Theres' vor, die ihn sanft zurückweist:

Marschallin (sich ihm sanft entwindend):

*Oh, sei er gut, Quinquin. Mir ist zumut,
daß ich die Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren muß,
bis in mein Herz hinein,
wie man nichts halten soll,
wie man nichts packen kann,
wie alles zerläuft zwischen den Fingern,
alles sich auflöst, wonach wir greifen,
alles zergeht wie Dunst und Traum.*

Da ist es auch, wo sie ihren „Bub“ in das heimtückische Wesen der Zeit einzuführen versucht, wenn sie singt:

*Die Zeit im Grund, Quinquin,
die Zeit, die ändert doch nichts an den Sachen.
Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie.
Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.
In den Gesichtern rieselt sie,
in meinen Schläfen fließt sie ...*

Der ambivalente, und hintergründig-ironische Charakter der „Zeit“ wird hier von der Marschallin erlebt: Einerseits scheint ihr die „Zeit“ nichts zu bedeuten – andererseits aber ändert sich alles in ihrem Verlauf, mit der ihr eigenen Heimtücke, die in der Regel unbemerkt bleibt.

Aber das Verhältnis von Octavian zur Marschallin ist noch in einer weiteren Hinsicht ambivalent, nämlich als ein Phänomen, das in der Transzendenz geschlechtlicher Opposition gleichsam androgynen Charakter annimmt. Das wird nicht nur durch die kompositorische Struktur nahe gelegt, wonach beide Sängerinnen als Sopranstimmen konzipiert sind, sondern auch dadurch, daß Octavian in der Verkleidung der Kammerzofe Mariandl den Baron Lerchenau sexuell außerordentlich zu stimulieren scheint.

Als danach Octavian wieder in Männerkleidern zur Marschallin zurückkehrt, entwickelt sie, um sich dem stürmischen Liebesbegehren Octavians zu widersetzen, in ihren Repliken unüberhörbar feministische Tendenzen, wenn sie mit generalisierendem Anspruch ein unumwunden vernichtendes Urteil über die Männer fällt, und wenn sie zwischen dem Marschall, dem Ochs und Octavian keinen rechten Unterschied mehr kennen will:

Octavian (leidenschaftlich):

Sag', daß du mir gehörts!

Marschallin:

*Oh, sei Er jetzt sanft, sei Er gescheit und sanft
und gut.*

Octavian: (will lebhaft erwidern)

Marschallin:

Nein, bitt' schön, sei er nicht, wie alle Männer sind!

Octavian: (mißtrauisch auffahrend)

Wie alle Männer?

Marschallin: (schnell gefaßt)

Wie der Feldmarschall und der Vetter Ochs.

Octavian: (nicht dabei beruhigt)

Bichette!

Marschallin:

Sei Er nur nicht, wie alle Männer sind.

Wenn man abschließend noch einen Blick auf das junge Paar am Ende der Komödie wirft und auf ihr zukünftiges Leben, auf Sophie und Octavian, und darauf, wie die Marschallin, die in gewisser Weise die Voraussetzungen für diesen Bund geschaffen hat, darüber denkt, so finden sich da auch leicht kritische, ja geradezu wiederum feministisch gefärbte Anklänge. Das abschließende Wort der Marschallin, mit dem sie die beiden jungen verliebten Leute in ihre Ehe und in ihr gemeinsames Leben entläßt, und mit dem sie sich selbst mit all ihrer Lebenserfahrung aus dem Liebesspiel zurückzieht, liest sich so:

*Da steht der Bub' und da steh' ich, und mit dem fremden
Mädel dort
wird er so glücklich sein, als wie halt Männer
das Glücklichsein verstehen. In Gottes Namen.*



Artur Hartlieb-Wallthor
DER BARON OCHS AUF LERCHENAU

Zur Person

Daß „der Ochs“ eine imaginäre Gestalt ist, ist allgemein bekannt; aber ganz so imaginär dürfte er doch nicht sein, denn er prahlt ja mit seiner „gräflichen und fürstlichen Verwandtschaft“. Man kann Inspirationen nie nachvollziehen, aber was hat vielleicht Hofmannsthal inspiriert, **diesen** Familiennamen zu wählen?

Familiennamen

Oftmals wird die Ursache im Bankier Peter Ochs gesucht, der zu Zeiten Hofmannsthals nach Wien zuzog. Der Librettist hat ihn vielleicht gekannt oder zumindest den Namen gehört; Hofmannsthals Vater war immerhin Bankdirektor und sein Schwiegervater Generalsekretär einer Bank. Oder hat der Begriff „Ochsenadel“ eine Rolle gespielt? Sehr wahrscheinlich aber ist es eher die Redewendung „dieser blöde Ochs“ – womit die Person wiederum sehr charakterisiert wäre. Was spricht dafür? Es ist die Passage der Marschallin schon am Beginn des zweiten Aufzuges – wenn die Stimme im Vorzimmer hört: „Die blöde, große Stimm ‘müßt’ ich doch kennen.“

Und weiter: „...das ist der Ochs. Das ist mein Vetter, der Lerchenau, der Ochs aus Lerchenau,...“ So steht es in der Partitur – im Textbuch und in der Buchausgabe heißt es „auf“ Lerchenau, doch davon später. Das „blöd“ wird noch durch Aussagen in der Textgenese (Textentwicklung) untermauert, die erst seit einigen Jahren in einer Gesamtausgabe der Hofmannsthal-Gesellschaft allgemein zugänglich ist. Der Librettist läßt den Baron einmal mehr prahlen – mit den Worten: „Hab was anders von der Welt gesehen als **Napagedl** und **Großweikersdorf**.“ Damit wollte er wohl seine Weltgewandtheit unterstreichen. Großweikersdorf ist nahe **Stetteldorf** (sein imaginärer Wohnsitz). Und Napagedl? Das erklärte für den Autor dieses Beitrages der bekannte Komponist Ernst Krenek in einem Brief: „Der Ort jenseits der tschechoslowakischen Grenze heißt übrigens richtig **Napajedl** und galt in meiner Kindheit (also vor 80 Jahren) als der Sitz einer besonders stumpfen, provinziell beengten Menschenart.“ Also so jemand kann doch wohl durchaus als „blöd“ bezeichnet werden.

Zum Prädikat „auf Lerchenau“

Es ist eindeutig nachgewiesen, daß sich das Prädikat „auf Lerchenau“ auf die Familie Orsini-Rosenberg zurückführen läßt. Der gesprächige Baron sagt zur Marschallin: „Hab‘ vor, meiner Braut eine getreue Kopie meines **Stammbaumes** zu spendieren nebst einer Locke vom **Ahnherrs Lerchenau**, der ein großer Klosterstifter war und Oberst-Erblandhofmeister in Kärnten und in der windischen Mark.“ Im Gotha ist nachzulesen, daß die Fürstenfamilie Orsini-Rosenberg den Subsidiärtitel „Freiherr auf Lerchenau und Grafenstein“ führten und auch Oberst-Erblandhofmeister waren.

Der beim Abschnitt „Familiennamen“ erwähnte Fehler in der Partitur „aus“ statt „auf“ (nur ein Lesefehler von Strauss?) hat viele Rezensenten über dieses Thema dazu veranlaßt, den Bezug zum Ort Lerchenau bei Würnitz (Niederösterreich) herzustellen. Lerchenau war der Gutshof des Schlosses Würnitz, das zur Zeit Hofmannsthals von einer Familie der Freiherren Beck, mit dem Prädikat von Managetta und Lerchenau bewohnt wurde. Daß Hofmannsthal dieses Lerchenau und die Familie Beck-Managetta kannte, ist wahrscheinlich und war für ihn vielleicht auch eine Anregung. Ein Beck-Managetta war Präsident des Patentamtes. Der Autor dieses Beitrages hat das Gefühl, daß Hofmannsthal aber recht froh darüber war, im Zuge der Textbearbeitung die Details der Familie Orsini-Rosenberg und das „auf Lerchenau“ gefunden zu haben.

Die fürstliche und gräfliche Verwandtschaft

Neben dem „Ahnherrs Lerchenau“ kann man in der Textgenese in Passagen, die später nicht übernommen wurden, die andere Verwandtschaft finden. Dort heißt es nach dem Duell am Ruhebett: „... ich wollt, ich wäre daheim in **Stetteldorf**.“ Dort hatte also „der Ochs“ seinen imaginären Wohnsitz. Es befindet sich dort das Schloß der **Grafen Hardegg**. Und als er sich der Sophie als Bräutigam schmackhaft machen will, bietet er ihr an: „Wo will Sie herumkutschieren? Nach **Stetteldorf**, nach **Bruck**, nach **Petronell**?“

Stetteldorf ist schon erklärt, in Bruck hatten und haben die Grafen Harrach, in Petronell die Grafen Abensperg-Traun ihre Schlösser. Und vielleicht hat sogar auch **Napagedl** eine diesbezügliche Bedeutung, denn dort hat zumindest ein Esterhazy zugeheiratet. Aber das führt schon zu weit und ist noch aufklärungsbedürftig.

„ auf “ - „ von “ - „ zu “

Kenner des Textbuches finden alle drei Varianten im heutigen Text. Es ist zu vermuten, daß Hofmannsthal absichtlich so gewisse sprachliche Schlampereien der Wiener dokumentiert. Abgesehen von dem „aus“, das schon erklärt ist, findet man im Personenverzeichnis immer nur **auf**. Und die Marschallin, die es ja genau wissen muß, sagt; auch immer **auf**. Der junge Graf Rofrano überbringt „die Rose dessen **zu Lerchenau**“ – er „mit seine 17 Jahr“ nimmt’s nicht so genau; und das „von“ wäre zu gewöhnlich für ihn. Die Duenna des Faninal, der sich über seinen künftigen Schwiegersohn wohl genau erkundigt hat, sagt auch immer „auf“. Alle anderen, Valzacchi, Annina und der Wirt sagen „von“. In Wien war halt „der Herr von“ schon etwas – das genügte.

Eine kleine Verwirrung gibt es noch im dritten Aufzug, in dem der Baron sagt: „Bin ich der Baron **von** Lerchenau oder bin ich es nicht?“ Dieses „von“ findet sich allerdings nur in der Partitur und im Textbuch, nicht aber in der Buchausgabe. Wenn der Baron von sich selbst spricht, hat er ja das „von“ nicht erwähnt, wie er es auch im ersten Aufzug beweist: „Der Baron Lerchenau antichambriert nicht.“

Ein paar Orte

Der „wichtigste Ort“ ist wohl **Gaunersdorf**. Der Baron will: „... Schloß und Herrschaft **Gaunersdorf** an mich zurück! ... so wie mein Vater selig sie besessen hat.“ Gaunersdorf ist das heutige **Gaweinsthal** in Niederösterreich, das zu Zeiten Hofmannsthals noch Gaunersdorf hieß, Hofmannsthal wird es wohl gekannt haben; zumindest aus den Tagebüchern des Fürsten Khevenhüller. Der Name muß wohl einen Librettisten ansprechen; aber Schloß und Herrschaft gab es dort nicht, wohl aber in der unmittelbaren Nähe ein Schloß Pellendorf im Besitz der Fürsten Khevenhüller. Ob der Librettist damit wieder eine Verbindung zu einer fürstlichen Familie dokumentierten wollte?

Eine indirekte Bedeutung hat **Tulln**. Wenn der Baron zum Lever bei der Marschallin kommt (zu welcher Tageszeit ist dieses?), fragt man sich, wie er die Reise von **Stetteldorf** nach Wien geschafft hat, wenn er dort um 5 Uhr wegfuhr. „Sitz im Reisewagen seit fünf Uhr früh.“ In Wien gab es zur Zeit Maria Theresias zwischen der Leopoldstadt und der Inneren Stadt nur **eine** feste Brücke, deren Tore noch dazu wahrscheinlich erst sehr spät geöffnet wurden. Und von Wien aufwärts gab es bis Tulln – wie heute auch noch – keine Brücke. Reist

der Baron „über Tullen daher, allwo genächtigt?“ – wie es in der Textgenese heißt. Die Reisezeit war damals mit dem „Reiseweg“ etwa 15 km pro Stunde. Wien–Tulln sind etwa 40 km. Viele Passagen in Hofmannsthals Entwurf und Libretto zeigen, daß sich der Librettist über alle Details stets fundierte Gedanken gemacht hat; so auch für die Reise. Es war zur Zeit Maria Theresias sicherlich recht schwierig, frühmorgens die Donau und den Donaukanal zu überqueren, um rechtzeitig zum Lever zu kommen.

„Es sind noch die mehreren Dinge ...“, die über diesen lustigen Kerl zu erzählen wären, aber für heute darf es nicht zu lange werden.

*Szenenphoto aus dem „Rosenkavalier“-Film:
Baron Ochs (Michael Bohnen)*



Albert Gier
Der Stellvertreter:
Octavian, der Rosenkavalier

„Nach der hochadeligen Gepflogenheit“, so Baron Ochs im Gespräch mit der Marschallin, muß er erst einen seiner Verwandten als „Bräutigamsaufführer“ mit der silbernen Rose zu seiner Braut Sophie schicken, ehe er ihr selbst seine Aufwartung macht. Von dieser „Gepflogenheit“ freilich wissen weder die Geschichtsbücher noch die literarischen Quellen, an die sich Hofmannsthal und Harry Graf Kessler erinnerten, als sie in Weimar 1909 binnen weniger Tage die „Rosenkavalier“-Handlung konzipierten: Die Rosenüberreichung, die dem Stück den Namen gab und die beispielhaft den aristokratischen Lebensstil des Ancien Régime in der Donaumonarchie repräsentiert, haben sich die beiden Freunde nach Hofmannsthals eigenem Zeugnis „rein ausgedacht“.

Die Funktion dieser ungemein suggestiven Szene ist sehr komplex: Auf der Handlungsebene führt sie Octavian mit Sophie zusammen, die als Tochter eines „Bagatelladeligen“ (so wiederum Ochs) nicht seiner Gesellschaftsschicht angehört und die er folglich anders kaum kennengelernt hätte, jedenfalls nicht vor ihrer Heirat. Wichtiger ist freilich die symbolische Bedeutung des Geschehens: Schenkt man sich Rosen, und nicht nur in Tirol, weiß man nicht erst seit dem „Vogelhändler“, was das bedeuten soll. Die Rose ist in der europäischen Tradition die erotische Blume schlechthin; wenn eine Frau einem Mann eine Rose zuwirft, signalisiert sie bis in den deutschen Schlager der jüngeren Vergangenheit ihr Interesse (daß Carmen Don José mit einer anderen Blume beglückt, ist wohl mit dem Streben nach spezifisch spanischem Kolorit zu erklären). Im Zeremoniell der Rosenüberreichung (der Brautvater muß das Haus verlassen, der Rosenkavalier spricht, so scheint es, einen vorgeschriebenen Text) erscheint das männliche Liebeswerben ritualisiert.

Allerdings wirbt der Bräutigam nicht selbst, er schickt einen Stellvertreter – und die Literatur ist voll von Beispielen, die zeigen, daß das übel ausgehen kann. Das Dreieck Octavian–Sophie–Ochs entspricht im Grunde der Konstellation Tristan–Isolde–Marke; Kessler und Hofmannsthal dürften sich dessen bewußt gewesen sein. Noch

deutlicher scheint der Bezug zur Francesca da Rimini-Geschichte, die Hofmannsthal aus Dantes „Divina Commedia“ („Inferno“, V. Gesang) kannte und die außerdem Gabriele d’Annunzio in seiner Tragödie „Francesca da Rimini“ (1901) dargestellt hatte; d’Annunzios Stück diente dann als Vorlage für die gleichnamige Oper Riccardo Zandonais (1914).



Szenenfoto aus dem „Rosenkavalier“-Film: Sophie: Ely Felice Berger - Octavian: Jaque Catelain.

Mit d’Annunzio waren Kessler wie Hofmannsthal, der seit 1893 mehrere Aufsätze über ihn veröffentlicht hatte, persönlich bekannt; als prominentester italienischer Dichter der Jahrhundertwende verkörpert er eine Spielart des ‚dekadenten‘ Ästhetizismus, mit dem sich der junge Hofmannsthal kritisch auseinandersetzt. „Francesca da Rimini“, ein „Gedicht von Blut und Wollust“, hat die überhitzten Leidenschaften in einem barbarisch-vitalen Phantasie-Mittelalter zum

Gegenstand: Francesca ist arglistig getäuscht worden, statt des häßlichen Gianciotto ist sein bildschöner Bruder Paolo als Brautwerber aufgetreten; erst als es zu spät ist, erfährt sie, wem sie eigentlich ihr Jawort gegeben hat. Paolo wird ihr Liebhaber, der eifersüchtige Gianciotto erschlägt die beiden, als er sie in flagranti überrascht.

Ob Hofmannsthal bei der Rosenüberreichung an d'Annunzios Tragödie dachte, sei dahingestellt; die Szene liest sich jedenfalls fast wie eine Antwort auf ihr italienisches Pendant. Francesca und ihre Frauen beobachten Paolos Ankunft und kommentieren seine stattliche Erscheinung, wie die Leitmetzerin Octavian bewundert; zuletzt reicht Francesca Paolo zum Zeichen ihres Einverständnisses eine Rose. Paolo ist ein Stellvertreter, der als Bräutigam auftritt; Octavian erfüllt ein Ritual, das an seiner Stellvertreter-Rolle keinen Zweifel aufkommen läßt, aber Sophie kann gar nicht anders, als von ihm auf ihren noch unbekanntem Zukünftigen zu schließen; wenn Ochs dann erscheint, fällt der Vergleich zu seinen Ungunsten aus, wodurch Octavian zu seinem Rivalen, das heißt zum potentiellen Bräutigam wird.

So wie die silberne Rose von den „lebendigen“ nur den Duft bewahrt hat (dank des hinzugefügten Rosenöls), bleibt im „Rosenkavalier“ von der Brautwerbung aus „Tristan und Isolde“ oder „Francesca da Rimini“ nur das Ritual (also die Form) übrig: Es gibt keine Heirat zwischen Ochs und Sophie und folglich auch keinen Ehebruch. Was Octavian für Sophie empfindet, ist im übrigen weniger triebhafte Leidenschaft als Zärtlichkeit, in der auch Mitgefühl enthalten ist. So kann der Konflikt, der bei d'Annunzio und Wagner nur tragisch zu lösen war, zum Gegenstand einer Komödie werden.

Freilich ist die Brautwerbung als „hochadelige Gepflogenheit“ eher Symptom als Ursache des Wandels. Seinen besonderen Charakter erhält der „Rosenkavalier“ durch die Figur, die im Zentrum des Stückes steht, aber bei der Rosenüberreichung nicht zugegen ist: die Marschallin. Ihre Einsicht in die Relativität eines Daseins, das dem Fluß der Zeit unterworfen ist, schließt eine Tragödie von vornherein aus:

*Leicht muß man sein,
Mit leichtem Herzen und leichten Händen
halten und nehmen, halten und lassen ...
Die nicht so sind, die straft das Leben, und Gott,
und Gott erbarmt sich ihrer nicht.*

Oswald Panagl

„Marie Theres', wie gut Sie ist!“

Zu den Anredeformen im „Rosenkavalier“

I. Zwischen Imagination und Realität

In seinem gern zitierten Geleitwort zum „Rosenkavalier“ (vgl. S.10) bespricht Hugo von Hofmannsthal auch die Zielvorstellung, die ihn bei der Erfindung des Ambientes und der Gestaltung der Charaktere geleitet hat: „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 gestuften Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes.“ Und wenig später kennzeichnet der Dichter das besondere Idiom seines Librettos als „eine Sprache, durch welche jede Person zugleich sich selbst und ihre soziale Stufe malt, eine Sprache, welche in dem Mund aller dieser Figuren die gleiche ist ... und doch im Mund jeder Figur eine andere ...“. Dieses komplexe Sprachthema in der Fülle seiner Variationen, dieses farbenreiche verbale Spektrum ließe sich an verschiedenen Merkmalen festmachen und illustrieren: an leibeigenen Redewendungen, an Fremdwörtern oder zitierten Einsprengseln aus dem Italienischen und Französischen, an Grußformeln, aber auch am Tonfall im Spannungsfeld von Hochsprache und Dialekt. Wenn ich in der Folge zwei andere sprachliche Eigenschaften des „Rosenkavalier“-Textes etwas näher betrachte, nämlich den Wortlaut und die grammatischen Formen der Anreden, so folge ich damit einer vorgegebenen Spur (Andreas Razumovsky, William Mann) und kann mich auf den Dichter selbst berufen. Denn für ihn ist die Beziehung, die Verbindung zwischen den handelnden Personen wesentlich. Sie erscheint ihm – in Worte gefaßt oder unausgesprochen geblieben – wichtiger als alle Spielarten des Redens und Agierens. Und fraglos gehört die Eröffnung eines Gesprächs, die Bezugnahme auf das Gegenüber sowie der Grad von Nähe oder Distanz zu den entscheidenden Momenten im zwischenmenschlichen Kontakt.

II. Graf Rofrano oder Quin-quin?

Von Octavian, dem jungen Grafen Rofrano, erfahren wir aus dem Munde Sophies nach der Rosenüberreichung das vollständige Namenregister: *Octavian Maria Ehrenreich Bonaventura Fernand Hyazinth*. Dazu kommt noch der Kose- und Spitzname *Quin-quin* (von Hofmannsthal entlehnt und nicht erfunden!): „So nennen ihn halt seine guten Freund und schöne Damen, denk ich mir, mit denen er recht gut ist.“ Und in der Tat spricht die Marschallin am Morgen nach der Liebesnacht ihren jungen Freund mehrmals auf diese zärtliche Weise an, wenn sie ihn nicht überhaupt *mein Bub* oder *Herr Schatz* nennt. Wenn sie nach dem Lever auf ernstere Gedanken kommt und über das Leben räsoniert, vermeidet sie diese Anreden, gebraucht aber immerhin noch die Intimform *Taverl*. In der Phase der Trennung und Entfremdung der beiden im dritten Akt stellt sich auch in der



Anrede kühler Abstand ein: Octavian wird für die Marschallin zu *mon cousin* und *Rofrano*. Umgekehrt apostrophiert der junge Liebhaber die reife Frau in der Liebesszene als *mein Schatz*, *Bichette* (im Gegenzug zu *Quin-quin*), aber auch als *Theres'* oder *Marie Theres'*. Diese beiden Namensformen behält Octavian auch im Schlußbild bei, als sinnfälligen Ausdruck seines schweren Abschieds von der geliebten Frau. Eine andere Intimvariante, *Resi*, gebraucht nur die Marschallin selbst, wenn sie resignativ über den Lauf der Welt nachdenkt („die kleine *Resi* – die alte Fürstin *Resi*“). Für alle anderen Figuren einschließlich Sophie und Ochs ist die Marschallin so sehr Respektsperson, daß sie nur mit einem Titel angesprochen wird (*Euer Gnaden*, *Fürstliche Gnaden*).

Ochs auf Lerchenau firmiert für das Personal in beiden Häusern, aber auch für das Intrigantenpaar als *Euer Gnaden*, *Herr Baron*, *Ihre Gnade* usw. Die Marschallin zeichnet ihn als *mein lieber Vetter* und *Euer Liebden* aus, dem sich im zweiten Akt auch Octavian anschließt, der seinerseits von Ochs respektvoll mit *Cousin Rofrano* oder *Vetter* angesprochen wird. Das kostümierte Mariandl titulierte den Schwerenöter im fingierten Brief als *Herr Kavalier*. Die

volle Namensform des Barons (*Leupold Anton von Lerchenau*) erfahren wir nur, wenn die als seine Ehefrau verkleidete Annina im Gasthaus auf ihn Beschlag legt und mit diesem Wortlaut ihren Anspruch gleichsam autorisiert. Besonders kraß ist das Gefälle im Umgang des Ochs mit seinem Schwiegervater in spe. Der Baron nennt ihn salopp-herablassend mit seinem Familiennamen *Faninal* und läßt sich selbst quasi gnadenhalber als *Herr Schwiegersohn* anreden. Als dem um Ruf und Ansehen geprellten Neureichen im dritten Akt der Kragen platzt, hat er für den Verursacher seines verwirkten Prestiges freilich nur noch ein verächtliches „*Er Filou*“ übrig. Sophie, die junge Braut, wird von Octavian entweder bei diesem Namen oder im höflichen Konversationston *ma cousine* genannt. Als Ochs sie nach der Intimität mit Octavian zur Rede stellt, hat er für sie nur ein bagatellisierendes *Mamsell* übrig. Aber auch die Duenna Marianne Leitmetzerin läßt Kritik an ihrem Schützling erkennen, wenn sie das anspruchsvolle, über die Manieren ihres Bräutigams empörte Mädchen mit *Jungfer Hochmut* anspricht.

In der behutsamen Nähe des Schlußduetts fehlt jegliche Anrede. Das zart umgreifende *wir zwei*, das Sophie und Octavian sprachlich einschließt, ist sich der neuen Gemeinsamkeit so gewiß, daß alle kommunikativen Signale wegbleiben dürfen.

III. *Du* und *Er*, *Ihr* und *Sie*

Ein Blick auf die Sprachgeschichte des Deutschen läßt als grammatische Ausdrucksformen der Anrede vier Möglichkeiten erkennen. Das vertraulich-intime *Du*, das Abstand schaffende oder despektierliche *Er/Sie* sowie der ehrerbietig-höfliche Plural in der zweiten (*Ihr*) oder dritten Person (*Sie*), der letztlich auf den Umgang mit der Obrigkeit bzw. den Verkehr von Majestäten untereinander zurückgeht. Von dieser Vielzahl der formalen Möglichkeiten hat die Gegenwartssprache nur noch die Alternative des trauten *Du* und des distanzierten *Sie* bewahrt. Die vorgestellte Welt von Hofmannsthals Libretto vermittelt uns gleichsam ein Zwischenstadium dieser Varianten. Das „*Ihrzen*“, also die zweite Person Plural als Respektform für eine Einzelperson, spielt keine Rolle, während das „*Duzen*“, „*Erzen*“ und „*Siezen*“ in typischer Verteilung auftritt.

Als Standardform zwischen annähernd gleichgestellten Persönlichkeiten dient die dritte Person Singular, also das *Er* und *Sie*. Es

ist dies der wechselseitige Umgangston zwischen der Marschallin und Ochs, zwischen diesem und Sophie sowie Faninal, der seinerseits mit Octavian auf dieser Ebene umgeht. Selbst zwischen Vater und Tochter herrscht diese Anrede vor.

Das *Du* ist die selbstverständliche Kommunikationsform der „Domestikentür“ und der Lieferantenstiege, mitunter auch im Befehlstone der Obrigkeit an das Gesinde („*Laufst* dem Grafen nach und *bittets* ihn doch ein Wort herauf“). Die Dienerschaft bedient sich untereinander dieser zwanglosen Form, das kostümierte Mariandl läßt mit einem deftigen „*Derfst* eina gehn!“ zum Lever, und auch Annina wirbt mit einem wiederholten „*verstehst?*“ beim Faninalschen Personal um Interesse für ihre Entdeckung von Sophie und Octavian in flagranti. Daß Marianne Leitmetzerin – und nur sie – Sophie stets duzt, ist ein Zeichen besonderer Nähe zu dem Mädchen, das sie offenbar fast wie eine Mutter durchs Leben geleitet hat.

Das Siezen ist im Libretto des „Rosenkavalier“ der Anrede höhergestellter Personen vorbehalten und setzt damit den alten Majestätsplural fort: So redet der Haushofmeister seinen Herrn, der Wirt den Baron, aber auch Mariandl ihren Galan an („*Sie ham* mir schon gefallen“ im Brief, „*O Sie* schlimmer Herr“ im Wirtshaus).

Wenn dieser Plural bisweilen auch unter Standespersonen – z. B. zwischen der Marschallin und Ochs – Verwendung findet, so sind dafür rein formale Gründe verantwortlich: Die Umschreibung *Euer Gnaden* oder *Euer Liebden*, die übrigens auf ein altes „Ihrzen“ zurückgeht, läßt gar keine andere sprachliche Wahl.

Von besonderem Interesse, da als poetisches Mittel auch dramaturgisch genützt, sind jene Szenen, in denen sich Anrede und Umgangston plötzlich ändern. Hinter der Variation steht jedenfalls stets eine künstlerische Absicht, die veränderte Form reflektiert einen anderen Inhalt. Wenn Ochs im Hause des Faninal seinen an Jahren jüngeren, aber höhergestellten Brautwerber Octavian plötzlich duzt, so hat dies entweder den Anstrich plumper Vertraulichkeit („Hab nichts dawider, wenn *Du* ihr möchtest Augerln machen, Vetter“) oder an späterer Stelle von verächtlicher Überlegenheit („Wart, wenn ich *Dich* erwisch“), in die auch der Anhang des Barons einfällt.

Ein anderer sukzessiver Übergang von der dritten zur zweiten Person charakterisiert die spontane Sympathie zwischen Sophie und Octavian. Bei der Überreichung der silbernen Rose und in der anschließenden Konversation wird die Etikette noch strikt eingehalten. Als Sophie den jungen Kavalier um Hilfe gegen ihren ungehobelten Bräutigam

bittet, behält sie sprachlich Abstand, während Octavian spontan und unvermittelt in das *Du* übergeht („Mit *Ihren* Augen voller Tränen kommt *Sie* zu mir ... Mir so selig, so eigen, daß ich *Dich* halten darf ... Spürst *Du's*, so wie ich?“). Nach der vorübergehenden Trennung der beiden und durch die befremdlichen Vorgänge im Wiener Vorstadtbeisel des dritten Aktes hält bei der Wiederbegegnung der beiden „vor Publikum“ Octavian zunächst die frühere Distanz ein („Eh bien, hat *Sie* kein freundlich Wort für mich?“). Selbst das Liebesgeständnis („Ich hab *Sie* übermäßig lieb“) verbleibt noch in der Konvention, ehe sich im Terzett die schon errungene Nähe wieder einstellt („*Dich* hab ich lieb.“). Das abschließende Duett läßt endlich beide Partner der neuen Verbindung einhellig zum *Du* finden: „Spür nur *Dich* allein ...“.

Den Weg in die andere Richtung geht die Beziehung Octavians zur Marschallin. Hier herrscht auf dem Höhepunkt des Einverständnisses am Beginn der Oper das „*Du*“ und wird eher kokett gelegentlich ausgesetzt: „*Er* Katzenkopf, *Er* unvorsichtiger! ... Hat *Er* keine besseren Gepflogenheiten?“ Als die Marschallin nach dem Lever in wehmütige Gedanken verfällt und Octavians Zärtlichkeiten zurückweist, wechselt mit der labilen Stimmung auch die grammatische Person („*Du* weißt ja, wie ich bin“ ... „Sei *Er* doch gut, Quin-quin.“) Schließlich greift auch Octavian diesen formalen Umgangston auf und die beiden beenden den Dialog im konventionellen Abstand. („Sei *Er* jetzt gut und folg *Er* mir.“ – „Wie *Sie* befiehlt, Bichette.“) Bei ihrem unverhofften Auftritt im dritten Akt sieht die Marschallin ihre Befürchtungen für die Zukunft bereits erfüllt: Sophie und Octavian sind auf dem Weg, ein Paar zu werden. Zwischen der reifen Frau und ihrem jungen Liebhaber stellt sich wieder die gesellschaftlich gebotene Redeweise ein. Die Marschallin wählt sogar den Familiennamen, um Octavian ihre Haltung zu bedeuten („Find *Ihn* ein bißl empresiert, *Rofrano*.“) Aber auch dieser kann selbst im warmen Tonfall des Dankes nicht mehr zum trauten *Du* zurückfinden: „Marie Theres, wie gut *Sie* ist!“ Beide haben es verstanden und angenommen, „wenn eine Sach ein End hat.“



Zeittafel zum „Rosenkavalier“

- 1740-1780 Regierungszeit von Maria Theresia (seit 1765 mit ihrem Sohn Joseph II. als Mitregent)
- 1806, 6. August Kaiser Franz II. (seit 1792) verzichtet – nach den Niederlagen gegen Napoleon I. – auf die deutsche Kaiserkrone; damit Ende des „Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“. Bereits 1804 hatte er den Kaiser-Titel für Österreich angenommen, und er regiert – bis zu seinem Tod (1835) und wie seine Nachfolger – als „Kaiser von Österreich“
- 1814/1815 Nach der endgültigen Niederlage Napoleons I. erfolgt auf dem Wiener Kongreß eine Neuordnung Europas
- 1825-1899 *Lebenszeit von Johann Strauß Sohn*
- 1848-1916 Regierungszeit von Kaiser Franz Joseph I.
- 1864, 11. Juni *Richard Strauss wird in München geboren*
- 1874, 1. Februar *Hugo von Hofmannsthal wird in Wien geboren*
- 1900 *Erste Kontakte zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal*
- 1906 *Beginn der Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal, die erst durch den Tod des Dichters (1929) beendet wird. Ihre gemeinsamen Opern sind:*
„Elektra“ (1906 – 1908, Uraufführung: Dresden 1909),
„Der Rosenkavalier“ (1909 - 1911, UA: Dresden 1911),
„Ariadne auf Naxos“ (1911 – 1916; UA der 1. Fassung: Stuttgart 1912, der 2. Fassung: Wien 1916, der 3. Fassung: Berlin 1918), „Die Frau ohne Schatten“ (1911 – 1917, UA: Wien 1919), „Die ägyptische Helena“ (1923 – 1927, UA der 1. Fassung: Dresden 1928, der 2. („Wiener“) Fassung: Salzburg 1933 „Arabella“ (1929 – 1932, UA: Dresden 1933)
- 1909-1910 *Arbeit am „Rosenkavalier“. Die Herausgeber der „Rosenkavalier“- Edition (1986), Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh, unterscheiden dabei insgesamt 88 (!) Stadien der Arbeit*

- 1911, 26. Januar *Uraufführung des „Rosenkavalier“ an der Semper-Oper in Dresden (musikalische Leitung: Ernst von Schuch; Bühne: Alfred Roller; Regie: Georg Toller, unter ‘inoffizieller’ Mithilfe von Max Reinhardt)*
- 1918 *Nach der Niederlage der Achsenmächte führen Revolutionen in Deutschland und der Umsturz in Wien zum Ende des Kaisertums in Deutschland (Wilhelm II.) sowie in der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie (Karl I.); die Donaumonarchie löst sich auf, der deutschsprachige Teil wird zur Republik Österreich*
Ausweisung der Habsburger aus Österreich
- 1919-1924 *Richard Strauss einer der beiden Direktoren der Wiener Staatsoper*
- 1920 *Erste Salzburger Festspiele („Jedermann“), maßgeblich mitbegründet von Hofmannsthal und Strauss (der dort ab 1922 immer wieder auch als Dirigent tätig ist)*
- 1922-1923 *Skizzen und Entwürfe Hofmannsthals für einen „Rosenkavalier“-Film*
- 1926, 10. Januar *Uraufführung des „Rosenkavalier“-Filmes an der Dresdner Semper-Oper (Regie: Robert Wiene; musikalische Leitung: Richard Strauss)*
- 1929, 15. Juli *Hugo von Hofmannsthal stirbt in Rodaun bei Wien*
- 1949, 8. September *Richard Strauss stirbt in Garmisch*
- 1960, 26. Juli *Eröffnung des neuerbauten Großen Festspielhauses in Salzburg mit dem „Rosenkavalier“ (Inszenierung: Rudolf Hartmann; Bühne: Teo Otto; musikalische Leitung: Herbert von Karajan)*
- 1985, 14. Februar *Im Rahmen der Wiedereröffnung der Dresdner Semper-Oper Neuinszenierung des „Rosenkavalier“ (Inszenierung: Joachim Herz; Bühne: Rudolf Heinrich/Gerhard Schade; musikalische Leitung: Hans Vonk; TV-Übertragung)*

U.M.

Textnachweise

Die Beiträge sind – mit Ausnahme der Überlegungen von Joachim Herz zu seiner Dresdner-Inszenierung sowie natürlich der Texte von Hofmannsthal – speziell für dieses Programmheft geschrieben worden; sie stammen von:

Eduard Beutner, Dr., Univ.-Dozent am Institut für Germanistik der Universität Salzburg

Albert Gier, Dr., Professor für Romanistik an der Universität Bamberg

Artur Hartlieb-Wallthor, Unternehmensberater und „Rosenkavalier“-Fachmann

Reinhard Heinisch, Dr., Professor am Institut für Geschichte der Universität Salzburg

Gerhard Heldt, Dr., Musikwissenschaftler, München

Joachim Herz, Professor, Opern - Regisseur

Dirk O. Hoffmann, Dr., Professor an der Colgate University (Department of German), Hamilton, N.Y./USA; Mitherausgeber des „Rosenkavalier“-Bandes im Rahmen der Neuen Hofmannsthal-Gesamtausgabe (Bd. XXIII, Frankfurt 1986)

Siegfried Paul Jäkel, Dr., Professor an der Universität Turku (Finnland)

Stephan Kohler, Dr., Professor, Leiter des Richard-Strauss-Institutes München

Ulrich Müller, Dr., Professor am Institut für Germanistik der Universität Salzburg

Oswald Panagl, Dr., Professor am Institut für Sprachwissenschaft der Universität Salzburg

Fritz Schweiger, Dr., Professor am Institut für Mathematik der Universität Salzburg

Juliane Vogel, Dr., Assistentin am Institut für Germanistik der Universität Wien

Bildnachweise

Die Abbildungen sind dem folgenden Band entnommen:

Willi Schuh (Hrsg.): Hugo von Hofmannsthal/Richard Strauss, Der Rosenkavalier.

Fassungen, Filmszenarium, Briefe. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1971.

Figurinen: Alfred Roller.

Impressum

Programme des Salzburger Landestheaters 1993/94 –3

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Salzburger Landestheater

Intendant: Lutz Hochstraate

Verantwortlich im Sinne des Presserechts: Dr. Christian Fuchs

Konzeption und Redaktion: Ulrich Müller/Oswald Panagl

Fotos: Herbert Huber; Gestaltung: Gudrun Kühnel

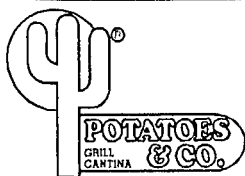
Gesamtherstellung: Druckerei Roser, 5023 Salzburg-Mayrwies 388

Verkaufspreis S 26,- (inkl. MwSt.)

Roberto

SPORTLICH ELEGANTE HERRENMODE

**5020 SALZBURG, Franz-Josef-Kai 3
Telefon 0662/84 36 44**



das STEAK - HOUSE, vor und nach den Vorstellungen,
mit durchgehender Küche von 11.30 bis 24.00 Uhr täglich!

Lassen Sie sich in herrlichem Ambiente verwöhnen.
Salzburg, Rudolfskai 26 u. Judengasse 15 Tel. 0662-84 14 65

... und nach dem Theater ...



STERNBRÄU

Salzburg, Getreideg. 34, Griesg. 23
Tel. 84 21 400, Telex 632394

*Unsere Küche ist für Sie da.
Auch für den kleinen Hunger.*

BÜRGERSTUBE
gutbürgerliche
österreichische
Küche

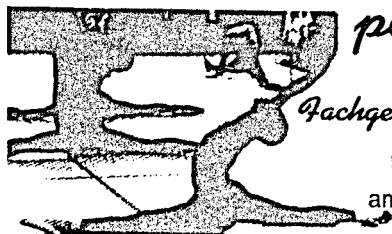
LoStella
unser kleines
italienisches
Restaurant

BRAUMEISTER
gepflegte Biere
vom Faß in angenehmer
Atmosphäre

DRUCKEREI KOSER

GesmbH.
& Co. KG

A-5023 SALZBURG-MAYRWIES 388
POSTFACH 32 · TEL. 0662/661737
TELEFAX 661737/29 · TELEX 632870



petite Ballerina

Gilda Braun

Fachgeschäft für Ballett & Gymnastik

neben dem Landestheater -
am Eingang zum Mirabellgarten

5020 Salzburg, Bristol-Passage, Telefon 87 52 67



**Krippen + Kreuze
Engel**

**Holzschnitzerei
KOPFBERGER**

**5020 Salzburg, Judengasse 14
Tel. 84 56 36, Fax 84 67 50**

ERSTES SALZBURGER LAGERHAUS - GEGR. 1887

Wildenhofer

Spedition, Lagerei, Möbeltransport, Sammelverkehre, Rollfuhr
Kohle, Koks, Brennholz, Heizöl, Tankservice, Wassertechnik
5020 SALZBURG - GNIGLER STRASSE 5 - TELEFON 88 85-0

