

RICHARD STRAUSS  
DER ROSENKAVALIER

BAYERISCHE STAATSOPER

# BAYERISCHE STAATSOPER

Staatsoperndirektor Wolfgang Sawallisch

Programmheft »Der Rosenkavalier«

Premiere am 20. April 1972

Umschlagseiten: Entwürfe von Alfred Roller zur Uraufführung 1911

# DER ROSENKAVALIER

Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauss

Ursprünge · Erste Aufführung · Film

Ausgewählt und herausgegeben von

Klaus Schultz

München 1979

Dieses Programmheft zum »Rosenkavalier« soll, nach der Aufführung, zur Beschäftigung mit dem Werk anregen, indem es Entstehung, erste Aufführung und den Rosenkavalier-Film behandelt. Es ist keine vollständige Zusammenstellung aller Aspekte beabsichtigt. Die hier gezeigten Text- und Bild-Beispiele für Ursprünge, Entstehung, erste Aufführung und Film wären in einem anderen »Rosenkavalier«-Programmheft durch weiteres Material, insbesondere zur Musik, zu ergänzen.

In vielem verdankt sich diese Auswahl dem ausgezeichneten Band »Der Rosenkavalier Fassungen, Filmszenarium, Briefe« (S. Fischer Verlag, Frankfurt 1971), das der Musikwissenschaftler und Kritiker Willi Schuh herausgegeben hat. Diesem wohl kundigsten Kenner des »Rosenkavalier« sei herzlicher Dank mit dem Hinweis auf sein bedeutendes Buch ausgedrückt.

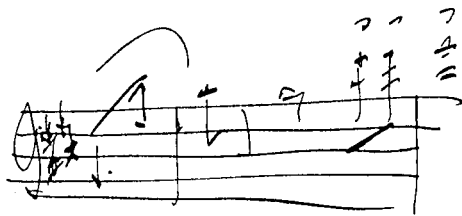
Für die Erlaubnis zur ersten Veröffentlichung der Librettovorschläge von Richard Strauss dankt der Herausgeber Frau *Alice Strauss*, Garmisch-Partenkirchen.

Für die Genehmigung zur Veröffentlichung Hofmannsthalscher Texte, besonders aber für die zur ersten Publikation von Aufzeichnungen und Entwürfen Hofmannsthals gilt aller Dank Herrn *Dr. Rudolf Hirsch*, der die Arbeit an diesem Programmheft durch seine Hilfe bei der Entzifferung der Handschriften wie durch viele Anregungen begleitet und unterstützt hat.

K. S.

# Inhalt

<i>Hugo von Hofmannsthal</i>	Ungeschriebenes Nachwort	7
<b>Ursprünge - Entstehung</b>		
<i>Leonhard M. Fiedler</i>	Plan der Komödie und Molière	8
<i>Alfred de Musset</i>	Aus »Emmeline«	11
<i>G. Chr. Lichtenberg</i>	Beschreibung zweier Kupferstiche von Hogarth	12
<i>Richard Strauss</i>	Entwurf zu einer Oper nach Hofmannsthals Komödien Motiven	16
<i>Klaus Schultz</i>	Zwei Noten zum »Rosenkavalier«	18
<i>Hugo von Hofmannsthal</i>	Erster Entwurf der Handlung zum »Rosenkavalier«	19
	Entwurf der drei Akte	
	Notizen und Aufzeichnungen	20
Aus Briefen zur Entstehung	(Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss, Harry Graf Kessler)	27
<i>Hugo von Hofmannsthal</i>	Drei Aufzeichnungen	35
<i>Willi Schuh</i>	Die Arie des italienischen Sängers	36
*		
<i>Richard Strauss</i>	Vom melodischen Einfall	38
<i>Willi Schuh</i>	Musikalische Phantasie und Tonarten	40
*		
<b>Erste Aufführung</b>		
<i>Alfred Roller</i>	Kostümentwürfe und Beschreibung der Kostüme	41
<i>Richard Strauss</i>	Erinnerung an die ersten Aufführungen	52
	Aus einem Brief an Willi Schuh	56
<b>Der Film</b>		
<i>Rudolf Hirsch</i>	Vorbemerkung	59
<i>Hugo von Hofmannsthal</i>	Notizen und Entwürfe zum Drehbuch:	
	Feldmarschallin / Phasen der Liebesgeschichte	61
	Haupthandlung in V Acten	62
	Vier bisher unveröffentlichte Aufzeichnungen	63
Aus Briefen zum Film		64
<i>Eugen Schmitz</i>	Der Rosenkavalier-Film (Film Rezension)	69
*		
<i>Oskar Bie</i>	Die Kunst der Widersprüche	70
<i>Nachweise</i>		71



Richard Krauss

# Hugo von Hofmannsthal

## Ungeschriebenes Nachwort

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 sonderet, wird unrecht tun. Wer eines heraushebt, vergißt, daß unbemerkt immer das Ganze mitklingt. Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den einzelnen an seinem Klavier.

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

Es könnte scheinen, als wäre hier mit Fleiß und Mühe das Bild einer vergangenen Zeit gemalt, doch ist dies nur Täuschung und hält nicht länger dran als auf den ersten flüchtigen Blick. Die Sprache ist in keinem Buch zu finden, sie liegt aber noch in der Luft, denn es ist mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart, als man ahnt, und weder die Faninal noch die Rofrano noch die Lerchenau sind ausgestorben, nur ihre drei Livreen gehen heute nicht mehr in so prächtigen Farben. Von den Sitten und Gebräuchen sind diejenigen zumeist echt und überliefert, die man für erfunden halten würde, und diejenigen erfunden, die echt erscheinen. Auch hier ist ein lebendiges Ganzes, und man kann den Figuren ihre Redeweise nicht vom Mund reißen, denn sie ist zugleich mit ihnen geboren. Es ist gesprochene Sprache, mehr als sonst vielleicht auf dem Theater, aber sie will nicht für sich allein das Fluidum sein, von dem alles Leben in die Gestalten überströmt, sondern nur mit der Musik zusammen. Wo sie ihr zu widerstreben scheint, ist es vielleicht nicht ohne alle Absicht; wo sie sich ihr hingibt, geschieht es von innen heraus.

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

[1911]

Leonhard M. Fiedler

## Plan der Komödie und Molière

»Der Rosenkavalier« war von Anfang an als Libretto, als »Komödie für Musik«, wie er schließlich benannt wird, geplant. Es ist kein Zufall, daß Hofmannsthal bei der Suche nach einem komischen Stoff für seine erste Oper (sieht man von dem früh verworfenen Plan einer »Cristina«-Oper ab und von »Elektra«, die erst zur Oper wurde, nachdem sie als Schauspiel fertig und bereits aufgeführt war) sich Molières comédie-ballet, der mit Tänzen und Musik vermischten Komödie, zuwandte, so wie er auch Opernlibretti von Mozart und Wagner studierte. Drei der vier Komödien Molières, deren Spuren sich im »Rosenkavalier« nachweisen lassen, gehören diesem Genre an. Alle vier sind zudem Intrigenkomödien — auch als solche ist der »Rosenkavalier« konzipiert, wenngleich im Verlauf der Ausarbeitung die mehr lyrischen Partien (zwischen Marschallin und Octavian und Sophie und Octavian) auf Kosten der Intrige und zugunsten der Musik immer mehr in den Vordergrund treten. Bereits der Übergang vom knappen Schema zum zweiten, in den Grundzügen dem Aufbau der Oper entsprechenden Szenar, markiert diese Verschiebung.

Im ersten Entwurf gleichen die angedeutete Figurenkonstellation und die Intrigenführung — abgesehen von der Episode mit der Marquise — denen in zahlreichen Stücken Molières: ein junges Mädchen aus gutem Haus soll durch ihren Vater zur Wahl eines Freiers, den sie ablehnt, gezwungen werden; durch verschiedene Intrigen werden der Freier und der Vater überlistet, die Tochter heiratet den von ihr erwählten Geliebten. Dieses Schema, vor allem die Exposition im ersten Akt, hat Hofmannsthal »Monsieur de Pourceaugnac« entnehmen können, worauf der Name Pourceaugnac in den frühesten Entwürfen verweist. Molières »Médecin malgré lui« liegt ein ähnliches Schema zugrunde. Diesem Stück ist der Name des unbeugsamen Vaters, Gêronte, der später Faninal heißt, entnommen.

(Die Figur der Duenna, Jungfer Marianne Leitmetzerin, die gegen die Tochter die Pläne des Vaters unterstützt, dürfte ebenfalls auf »Le Médecin malgré lui« zurückgehen — sie heißt dort Jacqueline.)

Hofmannsthals wesentliche Veränderung besteht nun darin, daß er das von Molière übernommene Schema zwar im Auge behält, aber das, was zuerst fertige Exposition war, in den zweiten Akt verlegt und dort als Geschehen vor Augen führt: Sophies Abwendung von dem sich als unmöglich erweisenden Freier, die die Intrigen Faublas-Octavians gegen Pourceaugnac auslöst. Die Episode mit der Marquise, die zunächst den zweiten Akt ausfüllen sollte, wird in den ersten Akt verlegt, also vor das erste Auftreten Sophies, von der Faublas noch nichts weiß. Dadurch wird sowohl die Begegnung mit der Marschallin wie die mit Sophie in umgekehrter Reihenfolge von dem unmittelbaren Zusammenhang mit der Intrige befreit. Gleichzeitig erscheinen sie weniger »absichtlich«, was sie als verinnerlichte, wahrhaft individuelle Liebesbegegnung im Gegensatz zur bloßen »Episode« glaubhafter macht. Dies gibt dem Dichter die Möglichkeit, die Beziehungen zwischen den Liebenden, die bei Molière nur als die Intrige auslösendes Moment dienen, thematisch werden zu lassen und schließlich zum zentralen Motiv der Oper zu erheben. Zwischen den tiefer psychologisch gezeichneten Charakteren entsteht eine in ihnen begründete innere Handlung, die das äußere Geschehen zum Kontrast werden und zeitweise ganz in den Hintergrund treten läßt. Octavian wird zur Schlüsselfigur, die alle anderen miteinander verknüpft.

Dieser Verschiebung trägt auch der Titel »Rosenkavalier« Rechnung. Er tauchte erst nach wiederholten Diskussionen mit Kessler und Strauss auf, und anscheinend wurde sich Hofmannsthal selbst erst spät der grundlegenden Um-

wandlung, die das ursprüngliche Konzept allmählich erfahren hatte, bewußt. Der Arbeitstitel ist, wo er nicht schlicht »Spieloper« heißt, »Pourceaugnac«, »Ochs von Lerchenau«, »Der Vetter vom Land«, zeitweise auch »Galante Abenteurer« oder »Quin-quin«. Noch im Dezember 1909 — die ersten beiden Akte des Librettos sind bereits vollendet, der dritte konzipiert — hält Hofmannsthal am Titel »Ochs von Lerchenau« fest, denn: »was die Sache zusammenhält, ist der Pourceaugnac, der buffo, der Ochs von Lerchenau, also bleiben wir dabei«, schreibt er an Kessler. Strauss äußert am 2. Mai 1910, als er das Libretto fast vollständig in Händen hat: »Titel? Ich bin doch für den Ochs!«

Hofmannsthal hat seine Meinung geändert. Trotzdem bleibt die von Molière her kommende Figur des Ochs diejenige, die »die Sache zusammenhält«, wenn auch in einem vordergründigeren Sinn als Octavian — nämlich, wie Pourceaugnac bei Molière, als Objekt der verschiedenen Intrigen, als komische und lautstarke Erscheinung, die in der Mehrzahl der Szenen auf der Bühne gegenwärtig ist. In dieser Funktion und im Charakter der beiden von Hofmannsthal im oben zitierten Brief sogar ausdrücklich miteinander identifizierten Figuren liegt die weitestgehende Übereinstimmung des Rosenkavaliers mit seiner Molièreschen Vorlage. Immerhin lohnt es sich auch hier, die Gemeinsamkeiten und die Veränderungen gegeneinander abzuwägen.

Schon der sprechende Name von Molières Monsieur de Pourceaugnac hat Hofmannsthal zur Charakterisierung des Ochs inspiriert; und zwar über die bei Molière vorhandene Intention hinaus. Analog »Monsieur de Pourceaugnac« soll »Baron Ochs von Lerchenau« die provinzielle (wengleich hocharistokratische) Herkunft, das rustikale Betragen und die Diskrepanz zwischen diesen und dem zur Schau getragenen Standesbewußtsein verkörpern und parodistisch vorwegnehmen. Dazu kommt bei Hofmannsthals Baron tatsächlich ein recht derbes Verhalten: sein »Fressen« und seine hemmungslose Lüsterheit. Pourceaugnac ist vergleichsweise harmlos. Sein Name, der in deutschen Übersetzungen des Stücks »Herr von Schweinbach«, »Schweinhof«, »Schweinischen« oder »Juncker von Schweinickel« heißt, träfe, durch Hofmannsthals bildliche Vergegenwärtigung, noch besser auf Ochs als auf sein Urbild zu. Beide Figuren sind von vornherein zum Zen-

trum der Komik prädestiniert. Ihr erster Auftritt erzeugt sogleich Gelächter. Allerdings kennt das Publikum Pourceaugnac bereits aus zwei vorausgehenden Szenen, die seine Rolle und seinen Charakter exponieren: er steht als der vom Vater wegen seines Reichtums bestellte Freier, den auch er noch nicht gesehen hat, und der die eigenen Pläne der Tochter zu vereiteln droht, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Sein Name und seine Herkunft geben Anlaß zum Gespött der Betroffenen (I. Akt, 1. Szene). Er wird als »homme à donner dans tous les panneaux qu'on lui présentera« vorgestellt und: »son esprit . . . est des plus épais qui se fassent« (I,2/VII, 243). Wo er nur erwähnt wird, heißt er »notre provincial«. Schon vor seiner Ankunft wird die Intrige gegen ihn in die Wege geleitet. Obwohl sein Verhalten — das polternde Auftreten, sein mit Naivität zur Schau getragener Standesdünkel, die Tatsache, daß er seine Braut auch gegen deren Willen »kaufen« will — die im Vorhinein beschriebene Lächerlichkeit bestätigt, werden diese Eigenschaften doch weniger gezeigt als nur behauptet und berichtet. Im Ganzen bleibt Pourceaugnac — jedenfalls in der Textvorlage, die vom Schauspieler natürlich frei interpretiert und ausgestaltet werden kann — der beschriebene, nicht selbst sich entwickelnde Typ und als solcher Opfer einer Reihe von Intrigen, die sich eigentlich vor allem gegen den Vater der Braut richten. Seine Funktion ist Reaktion dagegen und Komik, die durch diese Reaktion erzeugt wird. Er ist Opfer, ein dankbares Opfer, dabei schuldig und unschuldig zugleich: unschuldig als Opfer des Vorurteils gegen seinen Namen und seine Herkunft, schuldig und zurecht lächerlich durch den Hochmut, mit dem er auf die Spötter reagiert, und durch die Motive seines Kommens. Allerdings stellt sich die Frage nach Schuld, nach berechtigter oder unberechtigter Lächerlichkeit — dadurch, daß er *nur* Typ und Objekt der Komik ist — weniger als bei Hofmannsthals »skandalösem Herrn Baron«.

Ochs entwickelt sich selbst als komische Figur unter den Augen der Zuschauer, die noch nichts von ihm wissen, bevor seine Stimme im Vorzimmer der Marschallin ertönt. Allein sein auf der Bühne *gezeigtes* Verhalten bedingt und rechtfertigt die gegen ihn gesponnene und erfolgreich durchgeführte Intrige. Sein Name bestätigt seinen Charakter, nicht umgekehrt, wie bei Pourceaugnac. Gegen Ochs existieren keine Vorurteile. Seinem Auftreten geht keine Exposition voraus, die sich auf seine Per-

son bezieht. Die Worte der Marschallin am Ende der ersten Szene mit Quinquin: »Die Blöde, große Stimm müßt ich doch kennen« fallen, nachdem sich Ochs durch sein Gebrüll beim Publikum eingeführt hat. Im Augenblick seines ersten Erscheinens wird er zur komischen Figur und zum Hindernis, indem er das Rendezvous zwischen Marschallin und Octavian stört. Immer wieder ist es dann sein Verhalten und nicht so sehr, wie bei Pourceaugnac, die Rolle als mißliebiger Freier an sich, das den Widerspruch und die Intrigen gegen ihn herausfordert. Die in Molières Stück nur knapp skizzierten Eigenschaften (Grobheit, Dummheit, Standesdünkel) werden breit und in zahlreichen typischen Situationen dargestellt und noch um Lüsternheit und Geiz vermehrt.

Bei der Ausgestaltung dieser Charakterzüge hat Hofmannsthal auf weitere literarische Quellen zurückgegriffen. Die Lüsternheit des Barons ist im Marquis de B. aus Louvet de Couvrays Roman »Les Aventures du Chevalier de Faublas« der Marquise, dem Hofmannsthal auch einige Details von Situationen verdankt, vorgebildet. Sein vor allem gegenüber Faninal zur Schau gestelltes Standesbewußtsein (dem Faninal selbst, als »Bagatelladeliger«, der sein Prestige zu vermehren sucht, sich beugt) erinnert an den »Bourgeois Gentilhomme« und an Madame und Monsieur de Sotenville im »George Dandin«, obwohl, im Gegensatz zu diesen, wie zu Pourceaugnac, Ochs' adelige Abstammung nicht in Zweifel gezogen wird.

Wie solche im Libretto oft nur noch vage erkennbaren Reminiszenzen zustandekommen und in die Charakterisierung einer Figur einbezogen werden, läßt sich gelegentlich an Notizen Hofmannsthal's bis ins Detail verfolgen. Als Beispiel seien einige Zeilen aus einem frühen Entwurf zum II. Akt des »Rosenkavalier«, die sich auf die Charakterisierung des Ochs beziehen, zitiert:

Baron zu Faninal: Er darf sagen dass er mit mir lüert ist, das wäre alles.

George Dandins Schwiegereltern.

»Mein Schwiegervater« gebrauch er den Ausdruck nicht . . . Der genaue Bezugspunkt der Anspielung findet sich in der 4. Szene des I. Aktes von »George Dandin«:

Mme. de Sotenville: Ne vous déferez-vous jamais avec moi de la familiarité de ce mot de »ma belle-mère, et ne sauriez-vous vous accoutumer à me dire »Madame«?

George Dandin: Parbleu! si vous m'appelez votre gendre, il me semble que je puis vous appeler ma belle-mère.

In der ersten abgeschlossenen, später verworfenen Fassung des II. Aktes des »Rosenkavalier« sieht die entsprechende Stelle so aus:

Baron: Ja, wollt Ihm eins noch sagen:  
Er nimmt den Schwiegersohn ein bißchen oft in Mund.

Sei Er da sparsam.

Die Leut zerreißen sich das Maul.  
(Mit Grandezza)

Daß Er mit mir lüert ist, weiß heut in Wien jedes Kind.  
Bis hinauf zu Kaiserlicher Majestät.

Laß Er sich ohne Tuerei an Seinem Glück genügen.

In der endgültigen Fassung des II. Aktes ist, neben der allgemein gezeigten jovialen Herablassung des Barons gegenüber Faninal, von der speziellen Reminiszenz dieses Details nur noch folgende pantomimische Szene übriggeblieben:

Faninal: Wenns jetzt belieben tät, Herr Schwiegersohn!

Baron (eifrig): Natürlich wirds belieben.

[. . .]

(Er geht nach links. Der Diener, der den Notar einließ, hat indessen die Türe links geöffnet. Faninal und der Notar schicken sich an, hineinzugehen. Der Baron mißt Faninal mit dem Blick und bedeutet ihm, drei Schritte Distanz zu nehmen. Faninal tritt devot zurück. Der Baron nimmt den Vortritt, vergewissert sich, daß Faninal drei Schritte Abstand hat, und geht gravitatisch durch die Türe links ab. Faninal hinter ihm, dann der Notar, dann der Schreiber.)

Das Beispiel ist charakteristisch für die Mischung, die Filterung und Läuterung der zahlreichen Elemente, die zur Rundung der Figuren und zum Entstehen der »fast pantomimisch durchsichtigen Handlung« führt, »die Raum läßt für das Einströmen der Musik« (Willi Schuh).

Handlungsschema, Motivik, sprachliche und musikalische Form der »Komödie für Musik« sind in hohem Maße dem Molièreschen Theater verpflichtet. [. . .]

»... da fließt sie wieder. Lautlos wie eine Sanduhr.«

»Er ist schön, er ist gut, er liebt mich«, sagte sie sich. Ihr Herz schlug dabei stürmisch; sie hörte das Ticken der kleinen Sanduhr auf dem Kaminsims, und der einförmige Anschlag des Pendels war ihr unerträglich; sie stand auf, um ihn anzuhalten.

»Was tue ich?« fragte sie sich; »halte ich Stunde und Zeit an, wenn ich eine kleine Uhr zum Schweigen zwingen?«

Die Augen auf die Uhr gerichtet, überließ sie sich Gedanken, die ihr noch nie gekommen waren. Sie dachte an Vergangenes, an die Zukunft, an die Hast des Lebens; sie fragte sich, warum wir auf Erden seien, was wir hier wollten, und was unser späteres harre. Als sie in ihrem Herzen nachforschte, fand sie nur Einen Tag, an dem sie gelebt hatte, und das war jener Tag, an dem es ihr zum Bewußtsein

kam, daß sie liebte. Der Rest schien ihr ein wirrer Traum, eine gleichmäßige Folge von Tagen wie die Bewegung des Pendels. Sie legte die Hand vor die Stirn und empfand ein unbesiegbares Bedürfnis zu leben. Soll ich sagen zu leiden? Vielleicht. Sie hätte in diesem Augenblick das Leiden ihrer Traurigkeit vorgezogen. Sie nahm sich vor, auf alle Fälle ihr Leben zu ändern. Sie entwarf hundert Reisepläne, aber kein Land gefiel ihr. Was sollte sie auch suchen? Das Nutzlose ihrer Wünsche, die Ungewißheit, die sie zu Boden drückte, erschreckten sie; sie hatte Augenblicke, wo sie glaubte, wahnsinnig zu werden. Sie stürzte auf ihr Klavier zu und wollte das Maskentanzspiel spielen; aber schon bei den ersten Akkorden brach sie mutlos in Tränen aus.

Aus: Alfred de Musset, »Emmeline«

Die Zeit im Grunde, 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,  
im Spiegel da rieselt sie,  
in meinen Schläfen fließt sie.  
Und zwischen mir und dir,  
da fließt sie wieder. Lautlos, wie eine Sanduhr.

*warm*

Oh, Quinquin! Manchmal hör' ich sie fließen,  
unaufhaltsam. *Leise* Manchmal steh' ich auf mitten in der Nacht  
und lass' die Uhren alle, alle stehn.  
Allein, man muß sich auch nicht vor ihr fürchten.  
Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters, der uns alle erschaffen hat.

Marschallin im »Rosenkavalier«, 1. Aufzug

Georg Christoph Lichtenberg

## Beschreibung der 2. Platte aus Hogarths »Weg der Buhlerin«

Ich habe auf das Gesichtchen aufmerksam gemacht. Um es durchaus zu verstehen, wollen wir diese ganze Scene erst in einem flüchtigen Umriss geben, und dann ausmalen. Das Mädchen ist die Maitresse dieses Israeliten, der ihr, weit von seinem Comtoir, und vielleicht seiner rechtschaffenen Frau, ein Zimmer gemiethet hat, in welchem er ihr, nach Befinden der Umstände, die Visite machen kann, zu jeder Stunde des Tages, den Tag zu 24 Stunden gerechnet. Diesen Morgen ist er zum Frühstück vorgefahren. *Gefahren* sicherlich, denn eine solche Perücke, solche Rockermel und einen solchen Chapeau bas zu Fuß dulden die Straßenjungen aus dem neuen Testament in London schlechterdings nicht. Alles was zu London zu Fuß so *prangen* will, stellt sich an einen *Pranger*, zumal in dem geschäftigen Theile der Stadt. Allein der betrogene Betrüger kommt zu früh. Man hatte *Sicht*, wo nicht verlangt, doch wenigstens erwartet, so endigt sich diese *Präsentation* mit einem *Protest*. Es steht mit der Casse erbärmlich. Ein Liebhaber, den man die Nacht bei sich hatte, ist noch vorhanden, und muß erst gewechselt werden, ehe man es wenigstens nur wagen darf, von Zahlung zu sprechen. Dort hinten schleicht er, nur kaum *nicht hosenlos*, nach der Thüre, die sich noch dazu gerade nach der bösen Seite öffnet, unter dem Schutz eines Cammermädchens, die, aus dem Munde zu schließen, noch nicht sehr geübt scheint. Um diesen Rückzug nun zu decken (eine Kunst, die die größten Feldherrn fast für noch einmal so schwer gehalten haben, als zu *siegen*), läßt *Molly* ihre ganze Artillerie spielen, und sprengt sogar eine *Mine*. Vermuthlich leitete sie die Unterredung auf so etwas, wie *debet* und *credit*, und in dem Augenblick da der Jude auf dem unterminirten Fleckchen steht, springt die *Mine*; hebt sie das rechte Bein auf und tritt den silbernen Tisch mit Theetopf und Tassen, und allem was da war, über den Haufen. Alles klingt und hallt und schallt, selbst *Zona torrida*, der Mohr mit seinem Landsmann, dem Affen, bebt und erstarrt oder flieht. Man bedenke nun erst, wenn der Tisch fällt, und fallen wird er gewiß! Kein Schild im *Homer*, wenn sein Träger fiel, hat auf der Heide von *Troja* vielleicht so geklungen, wie er. Und so ist der Rückzug gedeckt, und der Liebhaber aus dem portugiesischen *Tempel* hinaus. Nun zu dem Gesichtchen.

Größere Impertinenz, in den Augen eines Mädchens, noch in ihren *Zehnen*, größere Geübtheit in allen Künsten der Buhlerei; mit Bewußtseyn eines größeren noch ungebrauchten Vorraths im Hinterhalt, läßt sich schwerlich anders mit so wenigen Strichen ausdrücken. Im ganzen Gesicht keine Falte und kein abstechender Schatten, und doch wie *sprechend!* *Sieh, Mauschel, nicht So viel achte ich dich und deinen elenden Plunder; da liegt er;* und dabei wird mit einem *Schnippchen* genau gemessen, wie viel Sie den Plunder achtet. Es ist ein halbes Fingergliedchen und ein Bischen Schall, was sie ihm weist. Das *rechte* Auge hat etwas unbeschreiblich Höhnisches. Allein der Schelm hat Geld, und das ist ein wichtiger Artikel, den das *linke* deutlich anerkennt. Die Finte ist, dünkt mich, für *Uns* unverkennbar. Auf dem ganzen *rechten* Flügel des Mädchens ist *Krieg*, und auf dem *linken* *Friede*, wenigstens scheint man da sein Unrecht zu erkennen. Auf jenem ist das Knie aufgehoben, wenigstens ein Paar Fäuste hoch über die Linie der Ehrbarkeit, und, häßlich, so, daß die Fußspitze einwärts zu stehen kommt; der Arm ausgestreckt, um in der Quart das Schnippchen dem Feinde so nahe unter die Nase zu rücken, als wäre es Schnupftaback. Das Armbändchen fehlt. Wo das die Nacht geblieben seyn mag? Ich habe es zuweilen bei und an dem *Wegschleicher* wiewohl vergeblich gesucht. Der Oberleib ist übergelehnt, um den Ausfall mit Gewicht, und der Kopf zurückgezogen, um ihn mit Verachtung zu unterstützen. Die Brust dringt vor, freilich nicht sehr offensiv, aber die Frechheit der rechten Seite gewinnt offenbar dadurch. Und dann habe ich irgendwo gelesen, daß man einem eingeschlossenen Feinde einmal nicht bloß mit Kugeln zusetzte, sondern auch, auf eine höchst kränkende Weise, mit gebratenen Gänsen und Weizenbroten, die man ihm auf Spießen aus der Ferne wies. Man sagt, die letztere Attaque habe weher gethan als die erstere, weil man sie mit nichts erwiedern konnte, und jeder Schuß immer richtig traf. Auf der linken Seite ist alles viel verträglicher, selbst das Aermchen zeugt bloß von Gesprächigkeit. Ich habe sie zuweilen so gesehen, wo gar kein Feind im Spiele war, sondern bloß der unschuldige *Nächste*. [..]



William Hogarth (1697–1764) »Weg der Buhlerin«, 2. Platte

G. Chr. Lichtenberg

## Hogarths »Die Heirath nach der Mode«, 4. Platte

Es ist eine bekannte Sache, daß nach manchen Frauenzimmer-Calendern die längsten Tage im Jahre eigentlich *die* sind, auf welche eine *Tanz-Nacht* folgt. O! das sind Stunden! So lang, so lang! Es ist als wenn der Schlag die Uhrzeiger und die liebe Zeit selbst gelähmt hätte. Es ist kein Auskommen mit der Sonne; es will nicht Nacht werden! — Ein solcher Tag ist der heutige auf dieser Platte, ja es ist diesen Abend noch viel mehr hier, es ist heute nicht bloß *Ball*, es ist — *Maskerade*. Würde also hier nicht Rath geschafft, fürwahr die Zeit käme nicht aus der Stelle. Die Gräfin *Squanderfield* bot daher Alles auf, sie diesmal den Sporn fühlen zu lassen, um sie, wo nicht zu einem raschen Trab, doch wenigstens zu dem gewöhnlichen Polizei-Schritt zu zwingen, den sie für sich selbst am Tage zu gehen pflegt, wenn die nächste Nacht eine *Schlaf-Nacht* ist. Man stand daher diesen Morgen auf, *numero rotundo* um *zehn*; frühstückte bis um *elf*; lief hierauf im leichten Fang-Kleidchen in eine Auction auf die Stutzer-Jagd; (hier soll die Zeit wirklich getrabt haben); verwundete ein Paar Herren; ließ sich einige moderne Antiquitäten, die hier auf dem Fußboden liegen, zuschlagen und kehrte so nach Hause zurück. Dieses brachte den Stundenzeiger um ein Beträchtliches über den Berg hinüber, in die absteigenden Zeichen. Aber noch sind die *drei* bis *vier* Stunden vor dem Mittag-Essen zurück, bekanntlich für den gesunden Müssiggänger gerade die hartnäckigsten und schwerfälligsten des ganzen Vormittags, weil das Mittag-Essen auf die Zeit des gut Verdauenden eben eine solche Verlängerungskraft äußern soll, als die Bal-Nächte auf die Tanzlustigen. Lady *Squanderfield* weiß auch hier Rath und wie? Dieses ist der Hauptinhalt dieses vierten Blattes.

Sie hat hier *Lever*, und das auf einem Fuß, worin *Hochgräfliche* Würde mit bürgerlicher Vertraulichkeit und Herablassung geschmackvoll gepaart sind. Man nimmt *vertraulich* Morgenvisiten im Schlafgemach an, läßt sich *hochgräflich* dabei frisiren und giebt fast *hochfürstlich* dabei ein Concert, zwar klein, wenn man die Stimmen bloß

zählt, aber, wenn man sie wiegt, es sey nun auf der Wage der Kunst oder auf der Goldwage, sehr kostbar. Denn im Vorbeigehen anzumerken, so ist der Sänger der berühmte Castrat *Carestini* und der Flötenspieler der treffliche *Weidemann*, ein Deutscher und *ganzer* Mann. Es ist ein Privatissimum. Das wird was kosten! Hier verweise ich auf das Hausbuch und den Segensblick des Gerechten auf der zweiten Platte.

Die Dame selbst sitzt neben ihrem entschleierten Spiegel unter den Händen des Friseurs, mit einem Pudermäntelchen angethan zu züchtig-ökonomischer Bedeckung der — Stuhllehne. Von dem innern Kriege, den wir auf dem ersten Blatte auf ihrer Stirn bemerkten, ist auch nicht eine Spur mehr vorhanden. Auch scheint aller Rost der Altstadt (*City*) weggeschliffen und alles Linkische, das ihr aus der Kostschule anklebte, *wegcultivirt*. Vielmehr bemerkt man nicht ohne Vergnügen eine gewisse Behaglichkeit in ihrem Wesen, vermuthlich die Folge froher Ausichten in das Vergangene oder in die Zukunft. O! hätte doch häusliches Glück, und namentlich die Begebenheit Antheil daran, wovon wir ein sehr sprechendes Zeichen von der Stuhllehne herabhängen sehen! Es ist eine silberne Kinder-Rassel, mit der Zahn-Coralle, was da herabhängt; die Dame ist *Mutter!* — Aber leider! leider! Keine Spur von Empfindungen eines Mutterherzens; dazu ist alle Fähigkeit lange lange — *wegcultivirt!* O! es läßt sich, ohne das Haus-Hofmeister-Gesicht dazu zu machen, kaum denken, woher die Behaglichkeit in diesem Zuckergesichtchen jetzt rührt. Von dem *Duett*, das dort aus *Weidemann's* Flöte und *Carestini's Goldmäulchen* hervorgeht, vernimmt sie nichts, deutlich wenigstens nicht. Sie lauscht vielmehr einzig und allein auf das entzückende Solo ihres geliebten Procurators, *Silbermund*, der ihr da, in ihrem eigenen Schlafgemach, mit orientalisch-weichlicher Gemächlichkeit, als wäre es in seinem *Harem*, auf einem Sopha gegenüber ruht. In seiner Rechten hält er ein Einlaß-Billet zu der heutigen Maskerade, das er seiner Dame anbietet oder wirklich überreicht. [..]



(Marriage à-la-Mode, (Plate IV))



«Marrage à la Mode» (1788)

Richard Strauss

## Entwurf zu einer Oper nach Hofmannsthals Komödien-Motiven\*

### I. Bild

Beginn ohne Ouvertüre, Milieuexposition. Cristinas Abschied. *Heiterer Schluß*, wenn Casanova ins Boot gesprungen, nimmt das Orchester eine Art lustigen Dialogs auf, den es als Zwischenspiel bis zu Beginn des II. Bildes fortführt.

### II. Bild

kann so beginnen, daß es als unmittelbare Fortsetzung des inzwischen vom Orchester geführten Gespräches anhebt, etwa mit einer Konklusion: Und also . . .

Sentimentaler Schluß: Casanovas Abschied, *oder besser heiter, liebestrunkenener Schluß: auf baldiges frohes Wiedersehen.*

Schluß des II. Aktes: Leidenschaftlich schmerzlicher Verzicht des Mädchens.

Beginn des III. Aktes: festliche Hochzeitsmusik.

Zwischenspiel: Casanovas Traum.

Schluß: sentimental, Casanovas Verzicht mit einem lachenden, einem weinenden Auge. Poetischer Schluß.

Ensemble, d. h. Zusammensingen von mehreren Personen, in Momenten, wo eine drastische Situation ein Durcheinanderschreien oder eine poetische Situation zwanglos lyrische Selbstgespräche einzelner Personen zuläßt.

Z. B. der Moment der Überraschung, wo Casanova den neuen Bräutigam vorstellt. Quartett: das Mädchen, Casanova, der Bräutigam, der Oheim. Einflechten von Liedern: z. B. im ersten Anfang ein Gondellied. Poetischer Hochzeitstoast, gebracht von Casanova. Ballett.

Siehe Ensembles in »Figaro« von Mozart. II. Finale »Entführung« von Mozart. Quartett »Rigoletto« IV. Akt von Verdi. Quartett »Othello« II. Akt von Verdi.

\* Bisher unter dem Titel »Zu Casanova-Plänen« als Text Hofmannsthals publiziert; entstanden 1908



The Taste of High Life

Klaus Schultz

## Zwei Noten zum »Rosenkavalier«

### I Die Arie des italienischen Sängers

Im Kommentar Lichtenbergs heißt es über das Hogarthsche *Lever*: »Sie hat hier *Lever*, und das auf einem Fuß, worin *Hochgräfliche* Würde mit bürgerlicher Vertraulichkeit und Herablassung geschmackvoll gepaart sind. Man nimmt *vertraulich* Morgenvisiten im Schlafgemach an läßt sich *hochgräflich* dabei frisieren und gibt fast *hochfürstlich* dabei ein Konzert, zwar klein, wenn man die Stimmen bloß zählt, aber, wenn man sie wiegt, es sei nun auf der Waage der Kunst oder auf der Goldwaage, sehr kostbar.«

Im »Rosenkavalier« meldet der Haushofmeister »von Exzellenz Silva hergeschickt ein Sänger mit einem Flötisten«. Im Durcheinander von Hektik und Höflichkeit beginnt der Sänger eine Arie auf einen Text aus Molières »Ballett des Nations«, dem Anhang von »Bourgeois gentilhomme«. Musik und Text dieser Arie sind aber mehr als nur ein Morgenständchen, das ein Verehrer arrangiert hat, und mehr als eine konzertante Einlage. Die »Arie des italienischen Sängers« bildet das geheime Zentrum des 1. Aktes. Die Marschallin versteht den Inhalt, den Text, der sie an ihre gefährdete Liebesbeziehung zu Octavian erinnert.

Hofmannsthal läßt den Sänger nicht die letzten beiden Zeilen der 2. Strophe von Molières Arie singen (»Ach, wie erfreut und bezaubert uns die Liebe um so mehr, je heftiger sie auftritt«), sondern der Sänger versucht, die beiden Schlußzeilen der ersten Strophe zu wiederholen. Der abseits lärmende Ausbruch des zornigen Ochs, wodurch der Sänger zum Schweigen gebracht wird, befreit die Marschallin davon, sich weiter dem Eindruck auszusetzen, den die Arie auf sie gemacht hat, und so erhält der Fauxpas des Baron Ochs von Lerchenau tieferen komödiantischen Sinn.

### II »Rosenkavalier« in Hogarths Gemälden

Das vierte Gemälde aus William Hogarths Folge zur »Marriage A-la-Mode« hat die Bezeichnung »The Toilet Scene«. Es ist 1745 entstanden und zeigt die *Lever*-Szene im Hause einer aristokratischen Dame – mit einem Sänger und einem Flötisten; ihnen gegenüber ein kleiner Mohr, neben diesem ein Notar, der die Dame von einem Kontrakt überzeugen will. Der Friseur mit der Brennschere, ein Wandschirm, und mächtig im Hintergrund das gekrönte Bett unter dem Bogen. An der Wand hängt das Gemälde »Io« von Coreggio, das eine Frau in der Umarmung von Jupiter zeigt, was beziehungsreich die Gestalt des Ochs von Lerchenau imaginiert: »Wollt', ich könnt' sein wie Jupiter selig in tausend Gestalten! Wär Verwendung für jede.«

So erinnert das Gemälde von Hogarth an die 160 Jahre jüngere Szene im 1. Akt »Rosenkavalier«. Hugo von Hofmannsthal hat während der Arbeit am Libretto die Werke von Hogarth studiert, und er hat in Georg Christoph Lichtenbergs Kommentaren zu Hogarths Stichen Anregungen gefunden. Auch andere Arbeiten von Hogarth zeigen Bildnisse von handelnden Gestalten der »Komödie für Musik«, so der Kupferstich »Taste in High Life« (1746): Annina und Valzacchi planen eine virtuose Intrige, Sophie streichelt ein Mohrenkind . . . Nach der Erfahrung von Handlung und Atmosphäre des »Rosenkavalier« erscheinen Hogarths Menschen und Szenen als Phantasien und Fragmente der Opernhandlung, welcher sie Vorbilder waren.



*Marriage à la Mode*

ACT VI

Verlag v. A. H. Mayer, Buchh. des Logg. 18

Hugo von Hofmannsthal

## Erster Entwurf

11. II. 09

I. Haus des Geronte. Geronte erwartet Schwiegersohn aus gutem Landadel. Sophie mit hübschem Faublas erzählt Verheirathung. Sie wundert sich daß es ihn ärgert. Ankunft des Pourceagnac. 2 ältliche Tanten, Thiere und sonderbares Gepäck. (Ehebett) Intrigante bestellt. Marquise. Stelldichein für die Nacht mit Faublas, worüber Faublas nicht so rückhaltlos befreit. Sophie bittet um Befreiung. Die Intriganten.

II. Schlafzimmer der Marquise. Liebesnacht. Morgen. Dank. Pourceagnac gemeldet. Kommt. Faublas, bleibt, im Travesti. Faublas so ähnlich: ja, alles natürliche Kinder von Adelligen. Friseur, Dienerschaft etc. imponieren Pourceagnac. Dieser geht. Während Marquise frisiert wird, proponiert P. der Zofe ein Souper. P. geizig. (umständlich besprochen wo das Souper.) P. geht. Intrigant kommt und sagt wie es zu machen.

III. Gasthauszimmer. Probe der Statisten. Das Souper. F. Stiefel unterm Kleid. Verhaftung. Geronte compromittiert vor der Hofgesellschaft. Die Marquise dazu. Geronte will einen Bräutigam. Faublas im Travesti meldet sich. Marquise bestätigt daß er ein Mann.

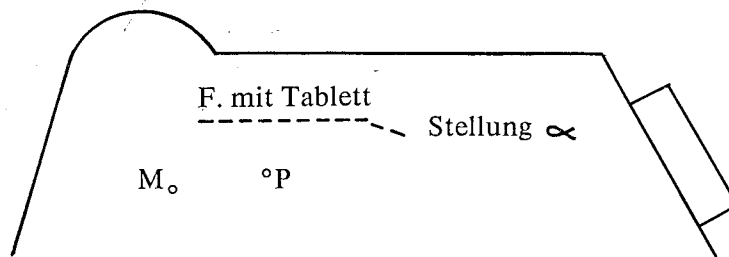
# Hugo von Hofmannsthal

## Entwurf der drei Akte\*

Entstanden im Februar 1909. Als Abkürzungen stehen M: Marquise (später Marschallin); F: Faublas (später Octavian); P: Pourceaugnac (später Ochs von Lerchenau); Geronte: später Faninal. Im handschriftlichen Entwurf gestrichene Wörter sind im Druck durch Unterstreichung wiedergegeben, redaktionelle Ergänzungen in [ ] Klammern.

### Spieloper I<sup>ter</sup> Aufzug.

- a. M. im Bett. F. vor dem Bett, den Arm um sie geschlungen. Liebesszene und steigender Lärm.



- b. steigender Lärm F. will weg. M sagt: unmöglich, kein Ausgang überall Lärm. F. schleicht gibt ihm ihre Kleider. M an der Thüre: Diese gröhlende Stimme ist P. wie F an der kleineren Thür, stürzt P herein. P umschlingt die gestossene Jungfer, bittet sie um Entschuldigung. F gegens Bett versteckt sein Gesicht. P glaubt: o wie verschämt, oder belei beschädigt 3 Diener pantomimisch neugierig sehr discret. Marq zu P: Das ist meine Kammerzofe. P: reizend!
- c.) M. und P nehmen Platz P: was sagen sie zu mir als Bräutigam F geht gegen ∞ P. entflammt und gierig winkt er wünsche Chocolate. F. kommt P. bedient sich gierig und hält F fest, der knixend abfahren will. P: wissen sie was ich brauche, einen Brautführer u Notar. M. gut Ich werde Antichambre rufen lassen. Mariandel geh sie doch. P brennt nicht sicher kommt ein Lakai P. ergreift ihn bei der Hand, immer mit der M. von seiner Braut redend. [M.:] Struhan hab ich meinen Notari [Antwort:] Fürstliche Gnaden haben den Kuchelchef den Verwalter, dann den Notari mit Berichterstattung, dann von Exzellenz geschickt einen Sängler mit einem Flötisten, dann das gwohnlliche Glumpet den Hippolit die Luder dann 2 Lauffer mit InvitationsEinladungsbrieferl
- d.) dicker Lakai meldet Antichambre. indessen während M. lacht proponiert wird P handgreiflich hinterm Rücken des Lakaien und proponiert Souper. Ich bleibe hier, bis wir näheres verabredet haben. Du muusst wiederkommen ich werde hier warten. M. merkt es und fängt an zu lachen. F. verlegen. M. zu Lakai: Warten lassen. L. ab, zu rasch für Geberde des P. M. lacht: sie scheinen sehr épris für einen Bräutigam Baron: im Gegentheil. Mein Geschmack ist avivé P. detailliert seinen Geschmack. M.: sie ist wirklich von guter Race [P.:] Arie: Keine ist ganz zu verachten. Und die süßen Erinnerungen: Söhne und Töchter [M.:] finden sie nicht dass sie dem Grafen F sehr ähnlich sieht (Innen-seite einer Dose) Wollen sie den als Brautführer F. lacht, reisst sich los, geht ab. P (zu Lakaien: sagen sie meinem Haushofmeister er soll meinem Jägermeister befehlen, meinen Leibjäger heraufzuschicken

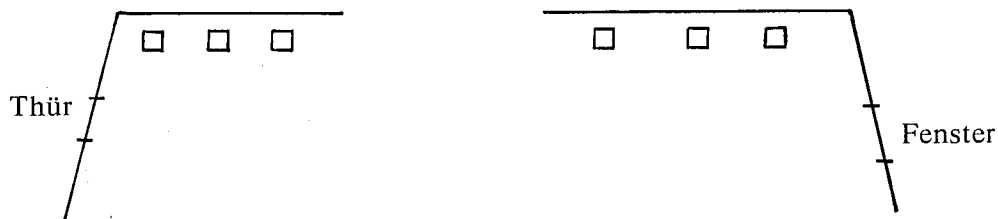
\* Hier zum ersten Mal veröffentlicht



- e.) M. klingelt: die Antichambre M: Mariandel geh sie und lass sie die Antichambre eintreten Eintreten derfts ein- kommen! Die Antichambre: Friseur herbeischiessend. Notar der Friseur. Der Peruckier, der Dichter. Der Sänger. Die Flöte. Gelehrter mit Foliant. Marchande à la mode verschämter Bettler: Mädcl mit Bittschrift (Geld?) Mann mit Affen Thierhändler Lak Läufer mit Einladungen. Die beiden Italiener mit ganz verhüllter Ballettänzerin als antike Statue drängen sich durch. P bleibt sitzen. Wo ist Zofe. Valzacchi preist die Zeitung an  
 M. will P. congedieren steht auf. P. hat keine Eile, findet alles reizend bittet sich frisieren zu lassen Erbietet sich die Kammerzofe suchen zu gehen. sie führt ihn fast zur Thür. Friseur ist ungeduldig. Intrigant proponiert dem frem- den Herren Käufe. M: Der Herr hat keine Zeit. P. O doch
- f) Marquise wird frisiert links Mitte. Flötist spielt rechts. P. macht links Ehe-Contract. Intriganten schleichen zu ihm, er bieten sich als Spione für die Braut. Intriganten wegen Jungfer beauftragt. Marquise frisiert: P entzückt: in Wien doch alles bequem! P. kritisiert im Vorübergehen alle Waren. schlägt sich vor den Kopf: die herrliche silberne Rose. ein Lakai wird abgeschickt indessen: die Tänzerin P. findet die Jungfer viel schöner. Marquise lacht (Clora- tur Hempel\*) Auftreten: ländliche Lakaien, 2 säuerliche Tanten (stumm), Saffian-etui. Enthüllung der Rose. Sie wird auf dem Frisiertisch deponiert. Abgang P's mit Tanten, die Intriganten schliessen sich an. Die Antichambre retiriert nach rückwärts. Faublas erscheint bei der kleineren Thür. Adieu. Er geht mit einem Negrillon der die Rose trägt.

## Spieloper II<sup>ter</sup> Act.

Vorsaal. Grosse Mittelthür dahinter Treppe



- a) Sophie Duenna Magd. Geronte fährt ab in grossem Staat. b.) Sophie läuft ans Fenster: der hübsche junge Herr. c.) Entree F. mit Läufern und Negern. d.) 3 Stühle gerückt. sie freut sich auf die Ehe. Ob er verheirathet? sie finden einander reizend Postillon Laufer. Thüre aufgerissen. e.) Pourceaugnac mit Geronte Tanten und Dienern. P. be- stürzt über F. Gesicht, erzählt G die Anekdote, indem er Sophie abwinkt. Sophie zu Duenna: ein Scheusal Duenna findet ihn ausgezeichnet. Sophie wütend (wie jener grausige Lehrer) nie mehr hab ich an den denken wollen P. zu Sophie, groteske Liebesszene. Tanten darüber gerührt Faublas wütend f.) im schlimmsten Moment kommt der Notar mit Schreiber. alle ab nach links Vortritt! außer g) F. Sophie mit Duenna. Skandal draussen: P's Diener ver- gewaltigen die Küchenmädchen, alter Diener meldet kläglich kopfschüttelnd: die Diener des Herrn v. P. kehren das ganze Haus um. h) F. und Sophie allein: sehen sich schweigend verlegen in die Augen mit starker Musik. Sie sind blass sie sind roth. i) Köpfe der beiden Intriganten in 2 Tapetenthüren rückwärts links und rechts.

[\* Frieda Hempel (1885—1955), deutsche Sängerin (Koloratur- und dramatischer Sopran). Sie sang in der Berliner Erstaufführung des »Rosenkavalier« die Marschallin. (Abbildungen S. 51 und 53)]

F und Sophie sind aufgestanden. Die 2 Intriganten stürzen vor und fassen F. ab. Sophie erschrickt. F ganz ruhig zieht grossen Beutel hervor: und fragt von wem sie geschickt sind. Intriganten gestehen.

k) Sophie wird durch Schreiber gerufen. Intriganten ducken sich hinter Stühle. (F. schreibt Brief an P. auf dem Rücken des Intriganten.)

l.) Intrigant proponiert: Bigamie. man wird ihn trunken machen und Dirne neben ihn legen. F: nein, er soll wirklich mit einer soupieren. der Intrig. bedenklich wir haben keine so sichere junge Person. F. Die werde ich schaffen. (schreibt den Brief). Intriganten schleichen heraus. F. ab, zuletzt mit Geberde gegen Thür, gegen seine von ihr geküsste Hand.

m) Sophie hinter ihr P. aus der Thür links. er will sie auf den Sessel ziehen Sophie ab nach rechts, schmeisst Thür nach grossem charakteristischem Ausbruch zu

[Ergänzung:]

Sophie (zu Baron): wie kann das was ich geschrieben ihnen ein recht geben mich zu küssen?

Ausbruch Sophies: Er hat gesagt den darfst du nie heirathen — und nun hab ich doch unterschrieben Intrigantin mit Brief. P. getröstet. Küsst den Brief. Alles wird wie es soll! Dank dem Herrn der Welt!

[Spätere Hinzufügung zu m):]

Baron: Hab schon bemerkt die Jungfer ist pizzlich lass er mich nur mit ihr. Allez fix! Lass er mich mit ihr allein F[aninal] Weiß nicht ob das so schicklich wär Herr Schwiegersohn

Ba[ron]: Wollte noch sagen: das Wort nicht zu oft vor Leuten — nicht meinetwegen — aber würde ihm als Prahlschweigererei angerechnet. Dass er mit mir liiert ist weiß heut in Wien jedes Kind genügt wenn er sagt dass wir liiert sind lass er sich ohne Prahlerei an solcher Ehr genügen

### Spieloper Act III.

- a. Gasthauszimmer. Kerzen. Probe der Statisten für flagrant délit[aire] im Nebenzimmer ein Bett. Faublas als Frau, geführt von Pourceagnac. P. höchst zudringlich. Souper. b. Intrigantin als verlassene Geliebte Braut Pourceagnac stört das Souper. Scandal. Die Polizei. Die Statisten. c. Pourceagnac ruft nach Polizei. Kinder: Papa! Papa! Diese kommt. Pourceagnac erkennt Gefahr Statt dessen die Statisten, vermehren
- d.\* Spektakel. Durch Riesenlärm angezogen kommt Polizei. (Wachtmeister) Pourceagnac in seiner Angst erklärt das ist seine Braut.
- e. Geronte und Sophie werden geholt treten hinein (mitten ins Verhör) Pourceagnac auf der Bühne Pourceagnac gibt Sophie Namen Geronte und Sophie links. Intrigantin Pourceagnac u Faublas rechts, (von Intriganten mühsam) bewacht Statisten herein, pompös angemeldet. Geronte in grösster Verlegenheit 3 Bräute. (Sophie wird ernstlich ohnmächtig (links) Faublas (von ihr gerührt) zum Schein ohnmächtig (rechts) beide weggetragen.) P. lässt in feiger Angst auch Geronte u. Sophie als Schwindler verhaften. in Ketten Faublas Geronte Sophie Geronte lässt schicken Marquise holen. Sohn holt Marschallin
- f. Faublas gibt leise etwas zu Protokoll wird rechts abgeführt.

\* [d—f am Rand:] Durcheinander Ensemble

d. ~~Später~~ Durch Riscalaine angepöppel kommt Polizey (Wahlmutter)

Pourceaugnac in meines Auges erklart das ist meine

Braut. Geronte und Sophie <sup>trinken hier ein (weil sie in Kellern)</sup> ~~sich abhalt.~~ Pourceaugnac

~~of der Achte. F~~ ~~Pourceaugnac ist Sophie Name~~

Geronte - Sophie links. <sup>Intipouten (von Intipouten mit dem)</sup> Pourceaugnac Faublas rechts, bewacht

Statistin herein, <sup>ausgewählt.</sup> Geronte in gerontes Kellereinst

3 Braute. (Sophie wird ernstlich ohnmächtig (links))

Faublas (mit ihr gerichtet) zu klein ohnmächtig (rechts)

beide weggetragen.) P. liest in feigen Auges nach

Geronte - Sophie als bezauberter verachtet. <sup>in Kell</sup> Faublas

Geronte Sophie Geronte <sup>abwärts</sup> Marquise Kollen! Faublas

gibt kein Wort im Protokoll wird rechts abgeführt.

Marquise kommt, erklärt identifiziert Sophie. h Faublas

Aus der Handschrift des Entwurfs der Spieloper. In e) wird die oft gestellte Frage, wie die Marschallin ins Gasthaus komme, beantwortet: »Sohn [des Ochs] holt Marschallin«.

g Marquise kommt, erklärt identifiziert Sophie. h Faublas tritt ein, (etwas überrascht, die Marquise hier zu finden.) Pourceaugnac erklärt, das seine Frau in Männerkleidern, er wünsche dass sie ihm überantwortet werde. Marquise beschwört dass dies ein junger Herr und dass angebliche Kammerzofe nicht existiere

[Spätere Hinzufügung:]

Jetzt werde er die Polizey aufklären (mit Seitenblick mit schuldiger Reserve auf die Marschallin)  
Er ziehe alle Anschuldigungen zurück (zu Sophie verzeihen schon ich war in Verlegenheit)

Intrigantin von Faublas in Schutz genommen, demaskiert sich und empfiehlt sich. Polizei empfiehlt sich.

[Spätere Ergänzung:]

Pourceaugnac nun bereit Sophie zu heirathen. zu Geronte: es liegt kein Grund vor. Dienerschaft präsentiert ihm Rechnung. alle lachen ihn hinaus, Trinkgelder fordernd. (Köche, Hausdiener, Zofen, auch die Intriganten: ich bin gewohnt von beiden Seiten bezahlt zu werden) auch die Verdächt'gen Schaffen's bald wieder Herr Baron Kanon!

diminuendo der Lichter. (Pourceaugnac löscht aus, ihm wird hinausgeleuchtet u. s. f.)

Marquise fragt Faublas was das alles bedeute. Sophie naiv: aus Liebe zu mir.

Geronte verzweifelt will Sophie in ein Kloster geben. Faublas erbleicht. Marquise spöttisch: wollen sie sie vielleicht heirathen. Es kommt ja doch so. Faublas: darf ich? M. Es kommt ja doch so. gibt Geronte die Hand. Die liebenden allein.

[Spätere Ergänzung:]

g Geronte befindet sich übel, muß nach rechts links abgeführt werden.

i Sophie heraus indessen rückwärts noch der Canon: Schaffens bald wieder. macht O[ctavian] bittere Vorwürfe in gehaltenem Ton adieu mein Herr! O[ctavian] bleich, stumm

k Marschallin durchschaut die Situation. Sophie ab zum Vater. Marschallin: schon gestern wie du bei mir warst hab ich gewusst wie viels geschlagen hat. O[ctavian]: Deswegen hast mich nicht geküsst? [M.:] Heirath sie doch bist ihrs schuldig. Euch Männern wird so was leicht — Marschallin bietet Wagen an

in a) erzählt Baron dass gestern seine Braut Besuch gemacht bei der Marschallin warum die Zofe unsichtbar geblieben sei

## Beginn der ersten Niederschrift des ersten Aktes

Spieloper

Iter Aufzug

Das Schlafzimmer der Marschallin. Links ein Alkoven das grosse zeltförmige Himmelbett (oben zusammengehalten von einer Krone mit Straussenfedern.) Neben dem Bett ein dreitheiliger chinesischer Wandschirm, hinter dem Kleider liegen. Ferner ein kleines Tischchen und ein paar Sitzmöbel. Auf einem kleinen Sopha liegt ein Degen in der Scheide. Rechts große Flügeltür in die Antichambre. In der Mitte kaum sichtbare kleinere Thür in der Wand unter einem schönen großen Bild Io nach Coreggio. Sonst keine Thür. Seitwärts am Alkoven hinter dem Wandschirm steht ein Frisiertisch und ein paar Armsessel.

Die gelbseidenen Vorhänge des Bettes sind zurückgeschlagen. [ . . . ]

\*

[Eine Notiz\*]

letzte Scene:

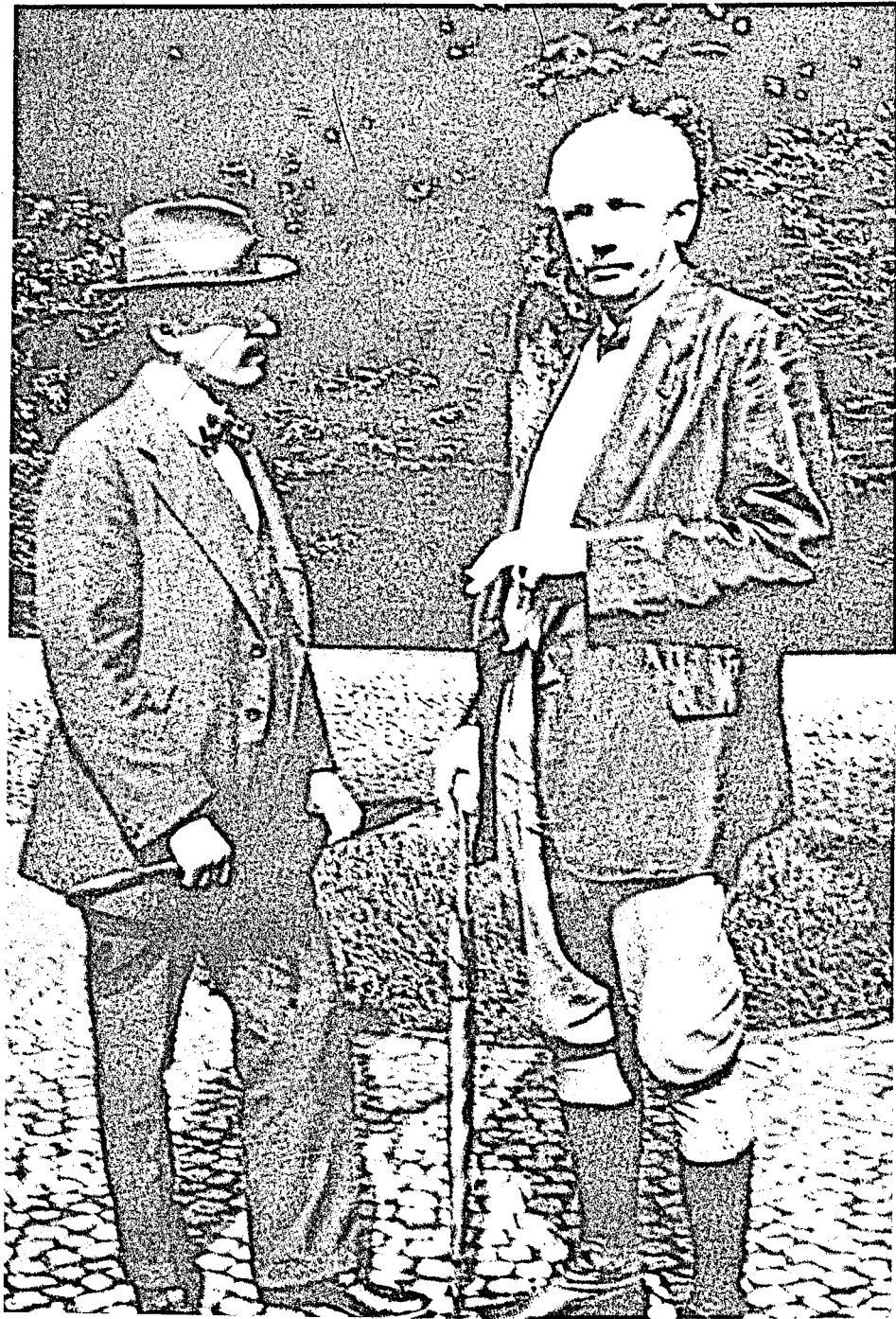
Quinquin wenn ich solche Gedanken hab dann hab ich ihn besser lieb als im Bett. Aber was gehts dich an! Liebe ist was einseitiges.

Notar: Aber das Gegentheil ist üblich!

Baron: Zum Teufel mit den Üblichkeiten! Hat er so wenig Hirn?

---

\* Hier erstmals veröffentlicht



# Aus Briefen zur Entstehung

*Hofmannsthal an Strauss*

Rodaun, 24. IV. 1909

Verehrter und lieber Herr Doktor,

Vor allem herzlichen Dank für Ihren so lieben Brief. Ich freue mich ganz außerordentlich, daß Ihnen das Zusammenarbeiten mit mir Vergnügen macht. Wie sehr es meinerseits der Fall ist, brauch' ich wohl nicht zu sagen. Ich plage mich gehörig mit der Komödie, besonders mit manchen Partien: das Zusammenkriegen fließender Übergänge, das Herauskriegen der Figuren bei einer nirgends stocken bleibenden Handlung, dies alles ist kein Kinderspiel, und sowohl Scribe als Daponte arbeiteten vielleicht innerhalb einer simpleren Konvention. Aber ich arbeite mit dem größten Vergnügen und schmeichle mir, daß es gut, ja hoffentlich, daß es ausgezeichnet werden wird und daß wir mit der Komödie so viele Zehntausende schlagen werden als wir mit der »Elektra« Tausende geschlagen haben, wie es in der Bibel von Saul und David heißt: und hier wie dort ist ja von Philistern die Rede!

Das Diktieren kostet unerwartet viel Zeit wegen der vielen Dialektworte, Interpunktion und anderem. Ich hoffte, den ersten Akt in einem Mal herunterzudiktieren, nun diktiere ich schon zweimal je zwei Stunden und bin noch nicht fertig, und das Schreibbüro ist auch mit dem Abtypieren des Stenogramms noch nicht nachgekommen, doch rechne ich, Ihnen spätestens Montag den größten Teil des ersten Aktes zu schicken.

[...] Mit vielen Grüßen

Ihr Hofmannsthal

P. S. Gar so »gut« zum Komponieren werden natürlich nicht alle Stellen sein wie diese erste rein Lyrische. Es werden auch spießige Stellen kommen, wenn auch, wie ich hoffe, keine einzige, bei der die Möglichkeit musikalischer Verwertung nicht stark bedacht ist . . . und die »guten« werden, glaub ich, überwiegen. Lassen Sie sich für den letzten Akt einen altmodischen, teils süßen, teils frechen Wiener Walzer einfallen, der den ganzen Akt durchweben muß.

*Strauss an Hofmannsthal*

Garmisch, 4. Mai 1909

Mein lieber Herr von Hofmannsthal!

Ersten Akt gestern erhalten: bin einfach entzückt. Es ist wirklich über alle Maßen reizend: so fein, vielleicht ein bißchen zu fein für den großen Haufen, aber das tut nichts. Der mittlere Teil (Antichambre) nicht leicht zu gestalten, aber ich werd's schon schaffen. Hab ja den ganzen Sommer vor mir. Schlußszene herrlich, wird sich wie Öl und Butter komponieren, hab heute schon dran rumprobiert, ich wollt, ich wär schon so weit. Da ich aber der symphonischen Einheit wegen der Reihe nach komponieren muß, heißt es halt Geduld haben.

Aktschluß entzückend, kurz und gut, Sie sind ein Pracht-kerl. Wann krieg ich das andere?

Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet, brauche leider wieder sehr gute Schauspieler; mit den gewöhnlichen Opernsängern geht's schon wieder nicht.

Wenn Sie den 2. Akt fertig haben, bringen Sie mir ihn doch selbst und ruhen sich hier bei mir ein bißchen aus. Es ist so schön hier, wird Ihnen gefallen. [. . .]

*Hofmannsthal an Strauss*

Rodaun, 12. V. [1909]

Mein lieber Herr Doktor,

Für Ihre lieben Worte, mit denen Sie den Empfang des I. Aktes und Ihre Zufriedenheit bestätigt haben, danke ich Ihnen aufs herzlichste. Es ist mir eine große Freude, wenn Sie mir so etwas schreiben — und ich kann als Erwiderung darauf nur sagen, daß ich mit sehr großer Lust und Liebe mit Ihnen und für Sie arbeite und wirklich mit aller Kraft mich in die Bedürfnisse, Möglichkeiten und Stilgesetze der heitern Oper hineinzudenken suche —, wodurch dann auch, wie ich bestimmt hoffe, etwas herauskommen wird, was gewissen Teilen Ihrer künstlerischen Individualität sehr entspricht (eben in der Mischung von

Charakteristisch-Groteskem mit Lyrischem) und was sich viele Jahre, vielleicht viele Dezennien auf dem Repertoire wird zu halten vermögen. Der 3. Akt soll, wie ich hoffe, der allerbeste werden, zuerst frech und sinnlich, dann burlesk, am Schluß zart ausklingend.

Ihr Bedenken, die Arbeit könnte *zu fein* sein, macht mich nicht ängstlich. Der Gang der Handlung ist ja auch für das naivste Publikum simpel und verständlich: ein dicker, älterer, anmaßender Freier, vom Vater begünstigt, wird von einem hübschen jungen ausgestochen — das ist ja das non plus ultra an Einfachheit. Die Ausführung aber muß, glaub ich, so sein, wie sie ist, nämlich völlig abgehend vom Trivialen und Konventionellen, denn der wirkliche und dauernde Erfolg setzt sich zusammen aus der Wirkung auf die groben *und* feinen Elemente des Publikums, und die letzteren schaffen das Prestige, ohne das man ebenso verloren ist, wie ohne Populärwirkung.

Einen schauspielerisch wirklich begabten Sänger braucht, streng genommen, nur die Titelrolle. In diesem Genre soll ja Pini-Corsi, der berühmte Leporello, ein wahres Genie sein. Auch an der Opéra comique gibt es sicher ein begabtes Individuum dieser Gattung. Und auch an den deutschen Bühnen wird's sich schon machen lassen. In Wien kann ich mir die Aufführung ganz charmant denken. Roller ist Feuer und Flamme, uns Regiebuch mit Ausstattung (Bühnenskizzen und Figuren) für ein für allemal zu liefern, so daß Fürstner es zugleich mit Musikalien eventuell in Vertrieb nimmt. (So macht es Sonzogno z. B.) Wir werden das noch näher besprechen.

In herzlicher Ergebenheit

Ihr Hofmannsthal

Hofmannsthal an Strauss

Starnberg, 12. VI. [1909], Villa Cantacuzène

Lieber Herr Doktor,

Alles, was Sie mir aus der Oper vorgespielt haben, ist wirklich wunderschön und hat mir große, bleibende Freude gemacht.

Ich habe indessen den 2. Akt nochmals durchgelesen und bin absolut entschlossen, den Aktschluß, die letzten 5 Minuten des Aktes, energisch zu ändern. Drei stille Aktschlüsse sind unmöglich. Das könnte die Gesamtwirkung

sogar gefährden, ich weiß auch schon wie: Annina verlangt Botenlohn, der geizige Ochs weist sie ab, Valzacchi kommt ihr zu Hilfe, die beiden Italiener werden frech, der Baron ruft seine Dienerschaft zu Hilfe und läßt von dieser die Italiener hinausprügeln, wobei er behaglich zusieht und sein Liedchen trällert; so haben wir einen energischen, grotesken, ballettmäßigen Aktschluß, in welchem Ihr schönes Walzermotiv verflochten auftreten kann. Ich bin glücklich, daß mir dies eingefallen ist, bevor es zu spät wird.

Noch eines — erlauben Sie mir da ganz aufrichtig zu sein: in der Arie des Ochs störte mich ein Detail ganz ungeheuer. Die Zeile »muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein«, ist nur in einem Ton, schauspielerisch ebenso wie musikalisch *denkbar*. Nämlich vertraulich plump, pffiffig, *geflüstert*. Als eine dumm-schlaue Intimität zu der Marschallin, mit vorgehaltener Hand *geflüstert*, aber um Gottes willen nicht gebrüllt! Daß er ff brüllt: »Heuuu« hat mir geradezu einen Stich gegeben. Ich bitte vielmals, ändern Sie das, nicht mir zuliebe natürlich, sondern um des Ganzen willen. Wie wundervoll *nuanciert* Wagner solche Dinge in der Deklamation. Ich schicke Ihnen morgen die unwesentliche Umfassung dieser Arie. Vielleicht, wenn Sie erst ins Detail des Komponierens gehen, ergeben sich Ihnen überhaupt noch mehr deklamatorische, charakteristische Nuancen dieser Arie, die *zwecklos* ist, wenn sie nicht dazu dient, den Ochs so scharf zu charakterisieren, wie z. B. Beckmesser charakterisiert ist. Hier muß die Musik die Sänger direkt zwingen, gut und richtig zu *spielen*, wie dies auch bei Wagner so schön der Fall ist.

Vielen Dank noch für die schönen Tage. Herzlichst

Ihr Hofmannsthal

Harry Graf Kessler an Hofmannsthal

Grand Hotel, Paris 14. VI. 09

[. . .] Daß Strauss die Mimik so rücksichtslos totkomponiert, ist wirklich ein Unglück. Mir scheint du solltest künftig, um das zu verhindern, die Mimik im Einzelnen *ganz genau angeben*; dann wird er sich vielleicht doch nach deinen Vorschriften richten. — Was meine Kritik angeht, so muß ich aus Zeitmangel heute auf die Beantwortung

mancher Punkte verzichten. Indessen will ich dir gleich zu-  
geben, daß ich in der Sache mit dem Gotha S. 7 wahr-  
scheinlich Unrecht habe. Meine Schwester, der ich die  
Sache vorlegte, und die für solche sozialweibliche Nuan-  
cen ein recht feines Gefühl hat, gab *dir* ohne Weiteres  
recht. — S. 11 schockiert mich, daß er seinem Schwieger-  
vater bei der ersten Begegnung seinen Bankrott *einges-  
teht*. Ich verstand die Stelle als ein indiskretes Heraus-  
plappern, und wollte lieber er sollte sich unterbrechen, ehe  
er die Sache ganz zu Ende ausgeplappert hat. S. 26/27  
Die Sache vereinfacht sich sehr wenn Valzacchi und  
Annina gleich auf den ihnen in Akt I erteilten *Auftrag  
zurückkommen*, Mariandl dem Ochs zu verschaffen. Sie  
sagen: »Wir haben ein Mittel ihn zu kompromittieren: er  
hat uns beauftragt, ihm Mariandl zu verkuppeln: aber wie  
finden wir Mariandl? Kennen Euer Gnaden das Dienst-  
mädchen der Marschallin? Worauf Octavian: »Die will ich  
Euch verschaffen!« So: damit wären nun doch meine Re-  
pliken auf deine Antworten erledigt. Ich hoffe aber eigent-  
lich *stark* am Donnerstag *mündlich* mit dir hier weiterver-  
handeln zu können.

Dein Harry Kessler.

*Strauss an Hofmannsthal*

Garmisch, 26. Juni 1909

Lieber Dichter!

Wann bekomme ich die Zusätze zum I. Akt:

Seite 25 Terzett: Marschallin, Octavian, Baron.

Seite 33 Liebeserklärung Octavians: von »Ja, ist sie da?«  
4 bis 5 Verse.

Wann den Schluß des II. Aktes?

Für den Schluß des dritten Aktes, das ausklingende Duett  
von Sophie und Octavian, habe ich eine sehr hübsche  
Melodie: Wär es Ihnen möglich, mir circa 12 bis 16 Verse  
zu schreiben in folgendem Rhythmus:

Süße / Eintracht, du / holdes / Band,  
voll treuer/ Liebe / Hand in / Hand  
fest ver / eint für / alle / Zeit  
fest ver / eint in / Ewig / keit

Mir fällt gerade nichts Besseres ein, handelt sich nur um  
den Rhythmus. So ein recht populäres Vaudeville-Gedicht:  
etwa 3 Strophen, 12 Verse. Nach obigem Schema!  
Vielleicht fällt Ihnen was Hübsches ein.

Mit besten Grüßen

Ihr Dr. Richard Strauss

*Hofmannsthal an Strauss*

Rodaun, 26. VI. [1909]

Lieber Herr Doktor,

inliegend erstens: die gewünschte Ergänzung zu Seite 6  
(Sophie). 2. eine unerläßliche kleine Einschubung zu Seite  
27. Diese ist *absolute Notwendigkeit*, um die Gefahr ab-  
zuwenden, daß die Figur des Quinquin unsympathisch  
wird. Es *muß* daher der Vorschlag zu der Intrigue von den  
Italienern ausgehen, 3. der nun lebhaft und singspiel-  
ballettmäßige Schluß, der Ihnen hoffentlich gefallen wird.  
Ich habe absichtlich dieses Finale nicht ins Chormäßige ge-  
steigert, was durch Herbeiziehen männlicher und weib-  
licher Faninalscher Dienerschaft jeden Augenblick möglich  
wäre, — absichtlich, um mit dem Finale von II. Meistersin-  
gern keine Konkurrenz zu schaffen. Es wäre sehr schön,  
wenn Sie *diesen* Schluß fast ganz *auf die Singstimmen*  
stellen würden, auf die Verwendung der rhythmisch sehr  
scharf textierten Verse der Italiener mit dem Walzerlied  
des Barons; zum Unterschied von den Aktschlüssen I und  
III, die ganz aufs Orchester gestellt sind.

[...]

Ihr herzlich ergebener

Hofmannsthal

P. S. Seite 9, 4. Zeile von oben, ist die Zeile mit den Ohr-  
feigen, welche eine zu lebhaft unangenehm karikaturale  
Nuance für Sophie sind, zu streichen, d. h. zu verändern,  
wie folgt: . . . »so will ich, meiner Seel', ihr schon bewei-  
sen, daß ich . . .«

*Hofmannsthal an Harry Graf Kessler*

Rodaun, 27 VI [1909]

Mein Lieber,

ich werde ganz knapp und »geschäftlich« sein, aber ich  
bitte nicht einmal um Vergebung, denn dieses »Geschäft-  
liche« ist ja durch eine glückliche Fügung unser Gemein-  
sames, ein heiteres freundliches Spiel das uns verbindet.  
Ich gehe zu Quinquin, Act II. Den burlesken Schluß, in  
gereimten Versen, mit einem pas de coups de pieds au cul  
als Finale, habe ausgeführt. Sonderbar genug, eine An-  
wandlung von Zerstreutheit und halb gedankenlosem  
Festhalten an dem einmal fixierten Scenarium, daß ich  
nicht gleich so endete. Seite 27 habe die Einfügung ge-  
macht, daß die Proposition zur Intrigue von Valzacchi aus-  
geht. Die »Ohrfeigen« habe gestrichen, weil auch Gerty  
und Elsa Bruckmann dieses Detail zu stark fanden.

Findest Du den Octavian in II männlich genug?  
[. . .]

*Strauss an Hofmannsthal*

Mürren, 9. Juli 1909

Lieber Herr von Hofmannsthal!  
Drei Tage Schnee, Regen und Nebel haben heute einen Entschluß in mir gereift, den ich Ihnen nicht länger vor-  
enthalten will. Bitte nicht böse sein und alles ruhig über-  
legen, 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 drama-  
tische Steigerung entbehre. Heute weiß ich auch ungefähr,  
was fehlt. Der erste Akt als Exposition mit seinem be-  
schaulichen Schluß ist ausgezeichnet. Der zweite entbehrt  
des notwendigen Gegensatzes und der Steigerung, die un-  
möglich erst der III. Akt bringen kann. Der III. muß die  
Steigerung des II. noch übertrumpfen, das Publikum kann  
nicht bis dahin warten: mit einem flauen Erfolg des II.  
Aktes ist die Oper verloren. Auch ein guter dritter kann  
dann nichts mehr herausreißen.

Nun hören Sie zu, wie ich mir den II. Akt denke. Fällt  
Ihnen noch was Besseres ein, tant mieux! Also bis zum  
Auftritt des Baron ist alles famos. Aber von hier ab muß  
es anders werden.

Die zwei Szenen des Barons mit Sophie sind falsch dispo-  
niert. Alles Wichtige dieser beiden Szenen muß gleich in  
die erste Szene hinein, in der sofort der Baron Sophie so  
unsympathisch werden muß, daß sie den Entschluß faßt,  
ihn nie zu heiraten. Octavian muß Zeuge der *ganzen*  
Szene bleiben, innerlich immer wütender werden, wenn  
der Baron, sich vor ihm gar nicht genierend, im Gegenteil  
ihm als jungen Dachs mit seinem Glück bei Weibern vor-  
renommierend, mit Sophie seine Kapriolen macht. Dann  
Abgang des Baron zur Unterschrift, nebst seinen Ab-  
schiedsworten an Octavian, wo er ihm rät, Sophie etwas  
zu »degourdieren«.

Dann Erklärung zwischen Octavian und Sophie nebst dem  
Knalleffekt der Überraschung durch die beiden Italiener.  
*Aber von jetzt ab:* auf das Geschrei der Italiener  
kommt der Baron selbst herbei, die Italiener erzählen  
ihm alles. Der Baron, anfangs mehr belustigt als wütend,  
zu Octavian: na, mein Bürschchen, du hast ja rasch von  
mir gelernt. Der Disput zwischen Octavian und dem Baron

wird immer heftiger; Duell worin Baron von Octavian am  
Arm verwundet wird.  
[. . .]

*Strauss an Hofmannsthal*

Garmisch, 29. Juli 1909

Lieber Herr Hofmannsthal!

Das ist das Glück von Lérchenau — geht natürlich nicht.  
Kennen Sie den bekannten Gassenhauer:  
»denn dort in Lúndenau  
da ist der Húmmel blau . . .«

Auch die zweite Fassung: Ich háb halt já ein lérchenauisch  
Glück, gefällt mir nicht besonders.

Wie wäre: »Nein, haben die von Lerchenau a Glück«

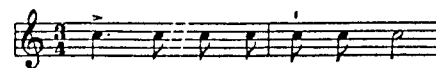
Rhythmus Walzer



Nein, ha-ben die von Ler-che-nau a Glück

Das ist allerdings ein wenig unpersönlich, man müßte eine  
Fassung finden, die sich noch direkter auf den Baron exem-  
plifiziert.

Oder: »Glück ham die von Lerchenau.«



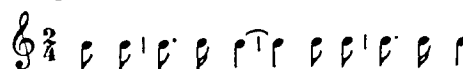
Oder: »Nein, so ein Glück wie { der Lerchenau...«  
ein



Das letzte ist vielleicht das beste. Vielleicht finden Sie doch  
noch was Besseres und Drastischeres.

»Nur ein Lerchenau hat a solches Glück«

behglich



etc. etc.

Mit schönsten Grüßen

Ihr Dr. Richard Strauss



Bass: Was ist das für ein Mann? (in der Hand)  
Wied: Hoch sein. Für öffentliche Güter, die sich nicht verkaufen lassen!  
(die Mandellin hat ein)

(Bass wird hoch, sagt er die Sprache in der Hand & will auf die Mandellin gehen.)

Bass: Ein gelbes oder schwarzes. Ich bin ganz unwohl. (betonen: (Halt die Hand fest)  
Nimm das Journal für alle in der Hand für die Hand. (betonen: (Halt die Hand fest)  
Nimm das Journal für alle in der Hand für die Hand.

(Mandellin bringt Geld, ansonsten ist hoch und sagt ein.)

Wied: auf die Seite gehen. Sie haben Güter! Welt und Spoken —

Bass: Ich habe, ganz schön,  
die Handlung für alle ist wichtig.  
Ich habe, er sagt, wenn er ist

Wied: (für die Bass ist wichtig)  
als Mandellin - Knecht.

Mandellin: Ich habe ein? Bass ist ein? Was ist das?

K: Topf ist!

Mandellin: Ich habe ein? Bass ist ein? Was ist das?

K: Sie haben Güter, Sie haben!

(In dem Augenblick hat betonen in Mandellin Bass, Bass will auf die Hand gehen  
auf die Seite. betonen hoch auf die Seite der Bass.)

Bass: Was ist das?  
Was ist das?  
Was ist das?  
(Was ist das? in der Hand, das ist ein Mann)  
die Handlung?  
(Was ist das? in der Hand, das ist ein Mann)

(die Mandellin geht auf die Hand, das ist ein Mann, das ist ein Mann,  
ich habe ein, hoch sein, betonen auf ganz öffentlich.  
öffentlich.)

(Sophie will auf die Hand, für alle gehen.) (die Hand der Bass)

Bass: (auf die Hand) Was ist das? Was ist das?  
Bass ist ein Mann, das ist ein Mann.

Mandellin: Was ist das? (die Hand der Bass)  
(Bass will hoch sein, das ist ein Mann)

Bass: das ist ein Mann - das ist ein Mann -  
das ist ein Mann - das ist ein Mann!

Mandellin: Was ist das? (die Hand der Bass)

Bass: (auf die Hand) Was ist das? Was ist das?  
Was ist das? Was ist das?  
die Handlung für alle ist wichtig.

Vorschläge von Strauss für das Libretto (II)

Marschallin: Ah, — das also ist das Fräulein Braut?

von Hofmannstahl gestrichen; seine Anmerkung: (falsch: sie weiß ja dass die Sache zu Ende)

Hofmannsthal an Strauss

Lieber Herr Doktor,

Hoffe, Sie haben an dem 2. Akt nun Freude, die Sie in erster Linie sich selber verdanken. Ich habe an diesem einen Fall für dramatische Arbeiten für Musik etwas Fundamentales und nicht zu Vergessendes gelernt.

Die Werbeszene habe ich auch umgekrempelt und finde, daß sie als fortwährendes Ensemble mit fortwährendem, ziemlich drastischem Spiel des Barons, kulminierend in dem unverschämten Liedchen, mit der grotesken Begeisterung Faninals (und der Duenna) und der wachsenden Wut Octavians eine wirklich lustige Szene ist. Desgleichen hoffe ich, daß mir die in dem Duell gipfelnde Szene als eine solche gelungen ist, die bei *halbwegs* drastischem Spiel des Baßbuffo sehr wohl über das Lächeln hinaus ein Lachen hervorrufen kann. Ich verschließe mich nämlich Ihren Gedanken über den Unterschied zwischen dem bloß Heiteren und dem drastisch Komischen durchaus nicht — sage mir aber, daß eine heitere Gesamtatmosphäre mit lebensvollen kontrastierenden Figuren und ohne langweilige Maschinerie und öde Strecken doch *auf die Dauer* auch beim Publikum jeder Annäherung an das drastischere operettenhaftere Genre überlegen sein wird. (Siehe »Meistersinger« oder »Figaro«, worin auch wenig zum *Lachen*, viel zum *Lächeln*.)

Übrigens, wenn der erste Akt behaglich und von sentimentalem Reiz ist, der zweite — nun sehr lebendig und hierauf der dritte in der Souper- und Polizeiszene der ergiebigste an drastischem Quipro-Quo und Durcheinander — so sind wir, denk ich, aus dem Wasser. Aus III, sowohl dem komischen wie dem gefühlsmäßigen Teil, hoffe ich, mit Muße *sehr* viel herauszuholen.

Unsere Refrainstelle macht mir wirklich Sorgen. Alle von Ihnen vorgeschlagenen Zeilen passen ganz elend in die Sprechweise der Figur, die ihren eigenen, mehrfach abgeschattierten persönlichen Ton hat. (Ähnlich wie z. B. Beckmesser einen solchen Ton hat.) Habe mit gutem Willen versucht, Ihre Zeilen (z. B. »Nein, so ein Glück wie ein Lerchenau«) in den Text einzusetzen, sie wirken halt ganz fremd, ganz aufgepickt, haben auch im Mund der Nachspotter nichts besonders Charakteristisches.

Bestehen Sie sehr auf dieser kleinen Sache? und — im Text, wie Sie ihn vor Augen haben werden — können da nicht die Fassungen, die er jetzt enthält, beibehalten werden, so daß er nicht jedesmal den ganz gleichen Wortlaut sagt?

Aussee, 3. VIII. [1909]

Auch hat mich — laienhaft für Musik, wie ich bin — ganz konsterniert, daß Sie so *vielen* Möglichkeiten, diese Stelle zu komponieren, sehen (Sie schreiben sogar etc.) — nämlich hätten Sie mich zu *einem* Rhythmus gezwungen, so hätte es halt sein müssen — jetzt bin ich momentan ganz ratlos.

Bitte schreiben Sie mir ein paar Zeilen, wie Ihnen jetzt die ganze Geschichte zusagt. Mit vielen Grüßen und Empfehlungen  
Ihr Hofmannsthal

Hofmannsthal an Strauss

Aussee, 15. [VIII. 1909] Sonntag morgens

Lieber Herr Doktor,

Es ist mir sehr lieb, daß Sie — wie die Nachtragskarte zu Ihrem Brief vom 13. sagt — wenigstens den Anfangsstil der Duoszene beibehalten wollen, denn für diesen Anfang, der aus dem Konversationellen, Ruhigen herauswachsen *muß*, fiele mir nicht leicht etwas Besseres ein, und verändert man ohne Lust und Inspiration, so geht an solchen Stellen das Charakteristische und der Stil des Stückes flöten. Leider ist mein Manuskript und Ihre Abschrift nicht gleich paginiert, doch vermute ich, Sie wollen bis zu der Stelle des Kusses (Oct.: »Ich hab' sie recht von Herzen lieb«) beibehalten und wollen nur dann an Stelle des *gehaltenen* Duettes ein leidenschaftliches sich steigerndes Durcheinanderreden auf den Text: »Ich hab' Dich lieb — ich hab' Dich lieb« — von circa 15 Zeilen. Diese Lösung wäre mir die liebste, bitte befreunden Sie sich mit ihr und geben Sie mir sogleich definitive Antwort.

Für den Monolog des Barons weiß ich genau, was Sie wollen, durch Ihre suggestive Andeutung: Sofa. Ich glaubte im Gegenteil, Sie wollten etwas *Bewegtes*. Das Ruhende leuchtet mir viel besser ein und ich werd's baldigst machen. Bitte nur um eine Zeile wegen der Duoszene, ob ich bei dem Angedeuteten bleiben kann.

Ihr Hofmannsthal

P. S. Die Duoszene, Quinquin — Marschallin in Akt I, Schluß, erscheint mir bei jedem Durchlesen schon im Text von *gefährlicher* Länge. Ich möchte mit Opferung einer poetisch ganz hübschen, aber entbehrlichen Stelle zunächst einen Strich Seite 36 vorschlagen, nämlich alle Repliken beider Figuren, die auf Seite 36 stehen. Es ist ein ganz erträglicher Übergang. Übermäßiges Dehnen in der letzten Viertelstunde eines langen Aktes erscheint mir höchst gefährlich.

Hofmannsthal an Harry Graf Kessler

Aussee, 15. VIII. [1909]

[...] Ich möchte etwas sagen: nicht wahr du erwartest dir vom 2ten Act der Operette ebenso wenig eine complete Durchsetzung mit diesen »Figuren« der Molièreschen Comödie (Parallelismus, Wiederholung etc) als der 1te sie hat. Ich habe nicht diesen Ton angeschlagen sondern einen gemischteren, mit mehr Realität, — erinnere dich an die Führung des ersten. Immerhin enthält der zweite sogar mehr von dergleichen gebundenem Spiel als der erste. Strauss scheint mit der neuen Fassung höchst zufrieden und bei seinem richtigen Instinct kann ich sicher sein, daß es in der Hauptsache stimmt. Unter den vielen avantagen der neuen Fassung ist auch dieser, daß aus dem Faninal nun eine ganz amüsante Figur geworden ist (wogegen er früher nur ein Füllsel war). Von den Menschen denen ich das Fertige zeigte, wurde sehr bedauert daß die Marschallin, die man liebgewonnen hatte im II nicht vorkommt. Da sie nun wirklich die netteste Figur ist, so muß ich recht sehr trachten ihr in III alle Vorteile einer dominierenden und zugleich rührenden Situation zuzuwenden damit sie den Hörern als eine Hauptfigur oder fast als *die* Hauptfigur sich eingrabe.

Wenn ich hier jemanden auftreiben kann, lasse ich den Act für dich copieren, doch möchte ich ihn nicht noch ein zweites Mal selber ins Reine schreiben. [...]

Harry Graf Kessler an Hofmannsthal

Grand Hotel, Paris 22. VIII. 09

[...] Aber ich freue mich daß doch das Tanzhafte dort auch zur Geltung kommt, denn diese Mischung von Realität und Balletthaften Aufzügen war ja einer von den Punkten, von denen die Idee ausging. Natürlich darfst du nicht selber den Akt abschreiben; eine solche überflüssige Quälerei wäre absurd. Bei *Gelegenheit*, wenn sich einmal eine Maschinenschreiberin findet, schickst du ihn mir; in-zwischen faß ich mich in Geduld. Daß die Marschallin eine ganz besonders rührende Figur ist, war ja auch gleich mein Gefühl. Ich finde es entspricht durchaus dem natürlichen Schwergewicht der Figuren, wenn sie im dritten Akt in den Vordergrund tritt. Der ganze Gang der Handlung weist ihr ja im Übrigen an einem bestimmten Punkt die

entscheidende Rolle zu: Sie wird da von selbst zum »*maître de l'heure*«, um nicht zu sagen zur *maîtresse* und es ist schön, wenn dann dieser Moment durch seinen Umfang und seinen Glanz die hellste *valeur* im Stücke wird. [...]

Hofmannsthal an Strauss

Aussee, 2. IX. [1909]

Lieber Herr Doktor!

Vielleicht paßt Ihnen einliegende Textstelle für Octavian-Sophie gleich nach Abgang der *Duenna*. Es wäre mir lieb. Insbesondere das beliebig zu wiederholende: »O blieb' er nur bei mir!« gibt vielleicht den gewünschten Anlaß zu *gesteigertem*, nicht bloß zärtlicher Musik. Zu einem eigentlich erotischen à la Wagnerischen Aufeinanderlosschreien möchte ich diese beiden jungen, naiven, gar nicht walküren- oder tristanartigen Geschöpfe womöglich nicht zwingen. Paßt es noch nicht ganz, so bitte ich gleich um eine Zeile, wir werden's schon finden.

Ihr ergebener

Hofmannsthal

Strauss an Hofmannsthal

Garmisch, 15. 9. 09

Lieber Herr von Hofmannsthal!

Bekomme ich für die Schlußszene des II. Aktes (Baron allein) noch einige drollige Verse: Flucherei auf Octavian, Triumph über den Sieg, Schmerzen im Arm, so ein Gemisch von Kater und Lustigkeit? Bin nahe dabei und hoffe den II. Akt noch in diesem Monat zu vollenden.

Ab 1. Oktober Berlin W, Joachimsthaler Straße 17.  
Schönsten Gruß!

Dr. Richard Strauss

Bitte um telegraphischen Bescheid!

Hofmannsthal an Strauss

Aussee, 18. IX. [1909]

Lieber Herr Doktor,

Umstehend serviere ich Ihnen als Monolog mit Pausen für Orchesterzwischenpiel:

- a) Katerstimmung.
- b) Zorn auf Octavian.
- c) Erwachendes Behagen.
- d) Völliges Behagen mit Übergang zum Refrain-Liedchen.

Ihr ergebenster

Hofmannsthal

Quinquin III      Die Marschallin muss sich mit Quinquin allein,  
einen Moment setzen (auf Schmerzhaftigkeit kämpfte)  
Überlegenheit die Figur hat (etwas von Hans Sachs in den Meistersingern  
insgesamt) Sophie (indem sie ihr die Hand auf den Mund legt)  
Set sie Red sie nur nicht zu viel sie ist ja hübsch genug —  
(da Sophie gar nicht realisiert was in der Marschallin vorgeht)

## Drei bisher unveröffentlichte Aufzeichnungen Hofmannsthals

### Quinquin III.

Die Marschallin muss sich, mit Quinquin allein, einen Moment setzen. Das gibt ihr die (schmerzlich genug erkämpfte) Überlegenheit. Die Figur hat *etwas* von Hans Sachs in den Meistersingern.

\*

Marschallin zu Sophie (indem sie ihr die Hand auf den Mund legt)  
Red sie nur nicht zu viel sie ist ja hübsch genug —  
(da Sophie gar nicht realisiert was in der Marschallin vorgeht)

\*

Quinquin III vor Schluss:

Quinquins Erzählung (sich vor der Marschallin zu entschuldigen)

Ich bin so unerfahren ich kam so herein  
hätt ich mich anders betragen müssen?  
und soll sie meinen Fehler büßen

Willi Schuh

## Die Arie des italienischen Sängers

Im »Rosenkavalier« hat Hugo von Hofmannsthal — wie er einmal an Richard Strauss schreibt — »eine wirkliche, darum glaubhafte ganze Stadtwelt mit hundert lebendigen Bezügen« zum »eigentlichen Träger des Ganzen« gemacht. Nicht in der Absicht freilich, ein Zeitgemälde zu entwerfen. Die Wiener Stadt der Komödie ist eine halb reale, halb imaginäre, denn nur scheinbar — sagt der Dichter in seinem *Nachwort* zum *Rosenkavalier* — sei hier mit Fleiß und Mühe das Bild einer vergangenen Zeit gemalt: die Sprache des Stückes zum Beispiel sei in keinem Buch zu finden, aber sie liege noch in der Luft, und von den Sitten und Gebräuchen seien diejenigen zumeist echt und überliefert, die man für erfunden halten würde, und diejenigen erfunden, die echt erschienen. Und wenn es sich um gesprochene Sache handle, sogar mehr als sonst vielleicht auf dem Theater, so wolle die Sprache doch nicht für sich das Fluidum sein, von der alles Leben in die Gestalten überströme, sondern nur mit der Musik zusammen, denn für die Bühne, nicht für das Buch oder für den Einzelnen an seinem Klavier sei der *Rosenkavalier* gemacht. So sind auch alle Einzelzüge, die der Dichter, behutsam aus verschiedenen Quellen schöpfend, zusammentrug, nicht um ihrer selbst willen, nicht der »historischen Echtheit« zuliebe ins Bild gewoben, sondern um die Lebendigkeit des Ganzen zu erhöhen, in welcher sie eine ganz bestimmte dichterische und musikalisch-theatralische Funktion zu erfüllen haben.

Ein Beispiel gibt uns die Arie des italienischen Sängers im Lever der Marschallin (Erster Aufzug). Auf den ersten Blick könnte es scheinen, sie habe als konzertante Einlage lediglich die Aufgabe, der Milieuzeichnung einen besonderen musikalischen Akzent zu sichern. Bekämen wir von der Arie nur die erste Strophe zu hören, so würde diese Deutung zutreffen. Wenn aber der Sänger zur zweiten Strophe anhebt, ist bereits die Auseinandersetzung zwischen dem Baron und dem Notar über die »Morgengabe« im Gang — der Tenor und der ihn begleitende Flötist haben Mühe, sich Gehör zu verschaffen, und wenn der Ochs auf Lerchenau schließlich derb losbrüllt: »... als Morgengabe!!«, so bricht nicht nur der Sänger den Vortrag der Arie erschrocken ab, sondern es endet auch brüsk die Szene

des Levers. Der Kontrast von buffomäßig realistischem Gespräch und stilisierter Seriakunst in der Arie wird musikalisch-dramatisch ausgewertet: die scheinbar rein episodische Leverszene erfährt in dem Terzett der Stimmen eine Zusammenfassung und wird zu einem Höhepunkt hin entwickelt, wo die Spannung zwischen den beiden Sphären, die sich immer mehr verschärft hat, schließlich gleichsam ein Zerreißen bewirkt.

Und gleichzeitig vertieft das ordinäre Benehmen des Barons während des Arienvortrags das Unbehagen der nachdenklich die Ereignisse des Morgens überdenkenden Marschallin. Die Bemerkung zum Friseur (»Mein lieber Hippolyte, heut haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht«) und der Monolog gehen mit aus diesem Unbehagen hervor. So ist die italienische Arie nicht als bloßes Schmuckstück eingesetzt, sie wird einbezogen ins Ganze des Spiels — zwar ein an sich reizvoller Teil des Bildes, aber einer, dem zugleich eine wichtige Rolle im Aufbau des Aktes zugedacht ist.

Mancher Hörer des *Rosenkavaliers* mag sich schon gefragt haben, ob Hofmannsthal die italienischen Verse im Stil der Opera seria selbst gedichtet oder ob er sie von irgendwoher übernommen habe. William Hogarths bekannter Stich »Le Mariage à la Mode« brachte den Dichter auf die Idee, einen italienischen Sänger einzuführen und ihm einen Flötisten als Begleiter zur Seite zu geben, den Text der Arie aber, die dem Tenor in den Mund gelegt wurde, holte er sich — was wenig bekannt ist — bei Molière, auf den ja auch die Figur des Ochs zurückgeht. Der ländliche Don Juan und Schürzenjäger ist ein direkter Nachfahr des Monsieur de Pourceaugnac (oder Herr von Schweinichen, wie er in älteren deutschen Übersetzungen genannt wird) aus der gleichnamigen Komödie. Die Arie aber fand Hofmannsthal in dem »Bourgeois Gentilhomme« angehängten »Ballet des Nations«, das er bald darauf in seiner eigenen Bearbeitung der Komödie durch die kleine Oper *Ariadne auf Naxos* ersetzen sollte. In dem genannten Ballet wird die Arie allerdings nicht von einem Tenor, sondern von einer italienischen Sängerin angestimmt — und zwar in der »Quatrième Entrée«.

Es heißt bei Molière an dieser Stelle: »Une musicienne italienne fait le premier récit, dont voici les paroles«:

Di rigori armato il seno  
Contro amor mi ribellai;  
Ma fu vinta in un balleno,  
In mirar due vaghi rai.  
Ahi! che resiste puoco  
Cor di gelo a stral di fuoco!

Ma si caro è 'l mio tormento.  
Dolce è si la piega mia.  
Ch' il penare è 'l mio contento,  
E 'l sanarmi è tirannia.  
Ahi! che più giova e piace,  
Quanto amor è più vivace!

Also frei übertragen etwa:

Meine Brust mit Strenge wappnend, wehrte ich mich gegen die Liebe. Aber mit der Schnelle eines Blitzes wurde ich beim Anschauen zweier schöner Augen besiegt. Ach, wie wenig widersteht ein Herz aus Eis feurigen Pfeilen. Aber so sehr liebe ich meine Qual, und so süß ist meine Wunde, daß dieser Schmerz mein ganzes Glück bedeutet und meine Heilung grausam wäre. Ach, wie erfreut und bezaubert uns die Liebe, um so mehr, je heftiger sie auftritt.

In der Oper erscheint der Text der Arie unvollständig: die beiden letzten Verse der zweiten Strophe fehlen, weil an deren Stelle der Sänger refrainmäßig die beiden Schlußverse der ersten Strophe wiederholt, um allerdings schon beim Worte »Cor...« abubrechen. Ob Molière den Arientext einer italienischen Vorlage entlehnte — was durchaus möglich scheint — wissen wir nicht. Die Kommentatoren Molières schweigen sich über diesen Punkt aus.

22

*Handwritten notes:*  
Hippolyte hat mit in Paris in der Oper, Lekt. Note. Flötist nicht aus,  
begleitend, wie die Schulle wie Notentext.

*Handwritten notes:*  
3. Katakata nicht  
mit. vom.

Der Sänger:

Di rigori armato il seno  
Contro ancor mi ribellai  
Ma fui vinto in un baleno  
In mirar due vaghi rai.  
Ahi! che resiste puoco  
Cor di gelo a stral di fuoco.

*Handwritten notes:*  
Hippolyte beginnt den Text des Eur., und die Opern des Eur.  
für die Komödie des Sängers, da sich — — — — —

Aus Hofmannsthals Aufzeichnungen, etwa Ende 1909

Richard Strauss

## Vom melodischen Einfall

Die Melodie, wie sie sich in den höchsten Kunsterzeugnissen unserer Klassiker und bis hinauf zu Richard Wagner uns offenbart, gehört zu den erhabensten Geschenken, die eine unsichtbare Gottheit der Menschheit gemacht hat.

Mozarts Gesangsmelodien, das g-moll-Quintett für Streicher, Beethovens Sinfonien, Sonaten, Quartette (As-dur-Adagio des Es-dur-Quartetts op. 127), Schuberts Lieder, der II. und III. Akt des »Tristan« (um nur wenige Höhepunkte zu nennen) sind Symbole, die die edelsten Wahrheiten der Seele künden, die nicht »erfunden«, sondern den damit Begnadeten »im Traum verliehen« sind. Woher sie stammen, weiß niemand, auch ihr Schöpfer, das unbewußte Sprachrohr des Weltengeistes, nicht.

Der melodische Einfall, der mich plötzlich, direkt aus dem Äther kommend, überfällt, der auftaucht, ohne daß eine sinnliche Anregung von außen vorliegt oder eine seelische Emotion — letztere ist auch am ehesten ein direkter Anlaß, wie ich es bei Aufregungen ganz anderer, nicht künstlerischer Art oft an mir selbst erfahren habe —, erscheint in der Phantasie unmittelbar, unbewußt, ohne Einfluß des Verstandes. Es ist das höchste Geschenk der Gottheit, und mit nichts anderem zu vergleichen.

Der dichterische Einfall kann noch einen Zusammenhang mit dem Verstande haben, schon weil er sich durch Worte äußern muß, — der melodische ist absolute Offenbarung letzter Geheimnisse. Darum trifft auch das berühmte Wort Goethes zu Eckermann am 6. Mai 1827: »Ich empfang in meinem Innern Eindrücke und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu ründen und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselben Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen«, nur einen (eigentlich handwerklichen) Teil der dichterischen Tätigkeit. Der *Einfall* selbst (und besonders der musikalische, die Melodie) wird davon gar nicht berührt. Goethes Worte sind eine sehr bescheidene

Formulierung der dichterischen Arbeit und wahrscheinlich nur zufällig für Eckermanns Fassungsvermögen berechnet, nicht erschöpfend, sie treffen nicht den Wesenskern künstlerischen Phantasiewirkens.

Auch Goethes Wort: »Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen« ist nur eine Umschreibung jener unbewußten Schöpferkraft, die sich am reinsten und unmittelbarsten im melodischen Einfall kundgibt, soweit er wirklich »Einfall« ohne jede fördernde Verstandesarbeit ist.

Was ist »Seele«? Wo ist der Sitz der Phantasie? Ist diese eine Steigerung des Verstandes? die höchste Blüte der menschlichen Seele? Sitzt die Phantasie im Gehirn und arbeitet sie nur bei einer besonderen Befruchtung durch das Blut? Nach meiner eigenen Erfahrung, daß bei großen Erregungen, Ärger, eine besonders lebhaftige Tätigkeit der künstlerischen Phantasie einsetzt — bei mir nicht, wie oft geglaubt wird, nach sinnlichen Eindrücken, Anschauung von großen Naturschönheiten, feierlichen Stimmungen in poetischer Landschaft (die Übersetzung derartiger Wirkungen in Tonbilder geht eher durch Verstandesarbeit, also übertragen, nicht direkt) —, möchte ich fast glauben, daß im menschlichen Blut chemische Elemente liegen, die, wenn sie gewisse Nerven durchströmen oder mit gewissen Teilen des Gehirns zusammenströmen, diese Höchststeigerung seelischer Geistestätigkeit hervorbringen, der die größten Kunstleistungen entspringen. Deren höchsten Gipfel stellt das Entstehen der Melodie dar. Daß solche Einfälle sehr oft des Morgens beim Erwachen kommen, also in dem Moment, wo das in der Nacht vom Blut entleerte Gehirn wieder mit frischem Blut gefüllt wird, möchte dafür sprechen, daß dem Blut bei der Tätigkeit der Phantasie eine größere Einwirkung zuzugestehen ist, als einer einseitigen Gehirnarbeit.

Gehirn, Nerven, Blut, — welches ist der stärkste Faktor? Was ist ein Einfall? Im allgemeinen nennt man einen musikalischen Einfall ein Motiv, eine Melodie, die mir plötzlich »einfällt«, ungerufen vom Verstand, besonders

des Morgens unmittelbar nach dem Erwachen oder im Traume, — Sachs in den »Meistersingern«: »Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn wird ihm im Traume aufgetan«. Hat die Phantasie des Nachts selbständig, ohne mein Bewußtsein gearbeitet, ohne an eine »Erinnerung« (Plato) anzuknüpfen?

Meine eigene Erfahrung: Wenn ich des Abends beim Komponieren an einer Stelle stecke und trotz eifrigen Nachdenkens keine ersprießliche Weiterarbeit mir möglich scheint, klappe ich das Klavier oder das Skizzenbuch zu, lege mich schlafen, und des Morgens beim Erwachen ist die Fortsetzung da. Durch welchen geistigen oder physischen Prozeß?

Oder soll man nach landläufigen Sprachgebrauch einen Einfall nennen, was so neu und packend, so zwingend und eindringend »bis in die Tiefe des Herzens« (Leonore) ist, daß es mit nichts Vorangegangenem verglichen werden kann? Qualität? Woher stammen die unbeschreiblichen Melodien unserer Klassiker (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert), für die keine Vorbilder vorhanden sind? Auch in Johann Sebastian Bachs Adagios und in den Werken seines Sohnes Philipp Emanuel finden sich kaum Ansätze, die mit den weitgeschwungenen unendlichen Melodien Mozarts — nicht nur in den Arien seiner dramatischen Werke, sondern auch in seinen Instrumentalwerken (ich erinnere nur an sein g-moll-Streichquintett) — verglichen werden können. Was ist nun an diesen göttlichen Gestalten unmittelbarer Einfall, primäre Erfindung, was Verstandesarbeit? Wo ist die Grenze zwischen der Tätigkeit des Verstandes und der Phantasie?

Bei unseren Klassikern ist die Frage besonders schwer zu entscheiden, der Reichtum ihrer Melodien ist so ungeheuer, die Melodie selbst so neu, so originell und dabei so individuell verschieden, daß es schwer fällt, die Grenze zwischen dem ersten unmittelbaren Einfall und seiner Fortführung, seiner Erweiterung bis zur fertigen ausgedehnten Gesangsphrase festzustellen. Besonders bei Mozart und Schubert, die in jungen Jahren von dieser Erde geschieden sind und dabei ein Lebenswerk von einem so gewaltigen Umfang geschaffen haben! (Mein Vater sagte immer: Was Mozart bis zu seinem 36. Jahr gearbeitet, d. h. komponiert hat, kann der beste Kopist in dieser Zeit nicht schreiben.) Es muß — nach dem hübschen Schlußbild von Pfitzners I. »Palestrina«-Akt — einer fliegenden Feder von Engeln eingeblasen worden sein. Denn eine Arbeit, wie sie selbst an

den Skizzenbüchern Beethovens zu ersehen ist, kann da kaum vorliegen. Alles erscheint da als unmittelbare Eingebung!

Nach meiner eigenen Erfahrung bei schöpferischer Tätigkeit zu urteilen, fällt mir ein Motiv oder eine zwei- bis viertaktige melodische Phrase unmittelbar ein. Ich bringe sie zu Papier und erweitere sie gleich zur 8-, 16- oder 32taktigen Phrase, die selbstverständlich nicht unverändert bleibt, sondern nach kürzerem oder längerem »Abliegen« allmählich zu der endgültigen Gestalt ausgearbeitet wird, die auch der strengsten, blasier testen Selbstkritik standhält. Diese Arbeit geht nun in der Weise vor sich, daß es in erster Linie darauf ankommt, den Zeitpunkt abzuwarten, in welchem die Phantasie fähig und bereit ist, mir weiter zu dienen.

Aber die Bereitschaft wird doch meistens bei größerer Muße, nach längerem Nachdenken, auch — wie ich schon bemerkte — durch seelische Erregungen (auch Zorn und Ärger) hervorgerufen und gefördert. Diese geistigen Prozesse gehören nicht allein in das Gebiet angeborener Begabung, sondern der Selbstkritik und Selbsterziehung. »Genie ist Fleiß« soll Goethe gesagt haben. Aber auch Fleiß und die Lust zur Arbeit sind angeboren, nicht nur anerzogen. — Nur wo der Inhalt und die Form in höchster Vollendung sich decken, wie bei unsern ganz Großen, ist vollkommene Kunst erreicht.

Unsere Musikgelehrten — ich nenne die beiden Hauptnamen: Friedrich von Hausegger (»Musik als Ausdruck«) und Eduard Hanslick (»Musik als tönend bewegte Form«) — haben Formulierungen gegeben, die seither als feindliche Gegensätze gelten. Dies ist falsch. Es sind die beiden Formen musikalischen Gestaltens, die sich gegenseitig ergänzen. Die Ausgangspunkte unserer heutigen Musik sind verschiedener Art. Die tönend bewegte Form hat wohl ihren Ursprung im Tanz, — Musik als Ausdruck im Schmerzensschrei und im Bedürfnis, religiöser Anbetung eine künstlerische Form zu geben (im gregorianischen Gesang, in Palestrinas Messen und J. S. Bachs Chorälen). Zugleich entwickelte sich von Monteverdi ausgehend der rezitierende Gesang, der dann in die Arie und mit derselben in die heutige Oper mündete.

Tönend bewegte Form können wir die meisten Allegrosätze der Bachschen und Händelschen Instrumentalwerke

nennen, in deren langsamen Sätzen bereits tiefere Empfindung nach Ausdruck ringt, — eine Empfindung, die dann in allen Gefühlsskalen mit formvollendeter Logik in den Werken Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts unmittelbar zu unseren Herzen spricht. Die sogenannte Sonatenform, die sich von Haydn bis zum letzten Beethoven so in Eins mit dem Gefühlsinhalt der Werke verschmolzen hat, ist von keinem der Epigonen dieser Heroen, z. B. Brahms, Bruckner, wieder erreicht worden, in deren an sich tüchtigen Kompositionen die Sonatenform zu einer konventionellen Formel geworden ist, innerhalb derselben man willkürliches Musikmachen oft peinlich empfindet, während man bei einem Haydn'schen Quartett Mund und Ohren vor Entzücken aufsperrt.

Tönend bewegte Formen kann man auch wohl diese Instrumentalwerke der Klassiker nennen, aber sie sind eben

nicht mehr rhythmisch bewegtes Tonspiel wie bei Bach und Händel, sondern schon heiter oder leidenschaftlich belebter Ausdruck edelsten Seelenlebens. In der bis heute noch beliebten, zuletzt oft recht öde gewordenen (in meinem »Don Quixote« ad absurdum geführten und tragikomisch persiflierten) Variationenform findet man das gesamte von den Klassikern erfundene und immer mehr bereicherte Figurenmaterial vereint. Richard Wagner schließlich hat alle Arten von reichem Figurenmaterial zugleich mit der gefühlvollsten Gesangsmelodie in den Dienst des dramatischen Ausdrucks gestellt. »Tristan«, »Der Ring des Nibelungen«, »Die Meistersinger«, »Parsifal« bilden den Gipfel, dem alle Erscheinungsformen der »tönend bewegten Form« und des »musikalischen Ausdrucks« zustreben. In Wagner hat die Musik ihre höchste Ausdrucksfähigkeit erreicht.

[um 1940]

Willi Schuh

## Musikalische Phantasie und Tonarten

Straussens musikalische Phantasie empfing aus der Vorstellung von Tonarten die entscheidenden Anregungen. Schon bei der ersten Lektüre eines Gedichtes oder Librettos notierte er zu bestimmten Textstellen oder ganzen Szenen zuerst oft nichts anderes als eine Tonart oder einen Tonartenwechsel. Tonarten bedeuten freilich noch nicht musikalische Gestalt, ihre Funktion ist eine einstimmende, sie schafft die Prädisposition für die musikalische Erfindung: für Motiv und Thema, für Metrum, Rhythmus und Farbe. So ruft G-Dur, die Tonart der Kindlichkeit, der Naivität — es ist die Tonart Sophies — fast von selbst eine simple, durch Dreiklangs- und Skalenmotive bestimmte Thematik hervor. In G-Dur setzt fröhlich die orchestrale Einleitung zum zweiten Akt, dem Akt ihres ersten Auftretens, ein, und G-Dur stellt sich wieder ein, wenn sie, aus der Verzauberung (Fis-Dur) durch die Begegnung mit Octavian sich lösend, in die Wirklichkeit zurückkehrt: in der Konversation, die sie mit den Worten: »Ich kenn' Ihn schon recht wohl, mon Cousin!« eröffnet. In die selbe Tonart schlägt im dritten Akt die Musik um, nachdem die Marschallin leise, von den beiden jungen Liebenden unbemerkt, ins Nebenzimmer entschwunden ist. Es gehört zu den schönsten und zartesten Einfällen von Strauss, daß er auch nach dem Umschwung der Stimmung die Marschallin nicht vergißt: In dem Orchesterzwischenpiel, das zum volksliedartigen Schlußduett hinführt, erklingen wieder die kindlichen Motive Sophies, denen sich noch das hier weicher strömende des Octavian und die Melodie des ersten Duettts der beiden Liebenden aus dem zweiten Akt zugesellen; bevor jedoch all diesen Motiven und Themen das Feld ganz überlassen wird, vernehmen wir — von einer Trompete hervorgehoben — ein breit ausgelegtes Dreitonmotiv (cis e d), das einem der Marschallin zugehörenden Thema — dem ihrer entsagenden Liebe — entstammt. Und wenn die Marschallin und Faninal die beiden Liebenden allein gelassen haben und diese zu ihrem Zwiegesang zurückkehren, erinnern die eingestreuten Rosenakkorde an die verzaubernde erste Begegnung im Zeichen der silbernen Rose, während das wieder aufgenommene, diesmal vom weich intonierenden Horn um die schlichten Begleitharmonien geschlungene Dreitonmotiv einen Hauch von Schwermut in die Traumseligkeit des Volksliedchens hineinträgt: das junge Glück ist gegründet auf den Verzicht jener, die fähig waren, »lieb zu haben in der richtigen Weis'«. — Straussens Musik sei es gegeben (so sagten wir), zu trennen und zu binden. Im Schlußduett sind Trennen und Binden ineinander verschlungen: der Gesang der Liebenden weiß nichts von der diskret, aber beharrlich durchklingenden Hornstimme, doch bedeutet dies nicht eine Trennung der Sphären, sondern ihre Versöhnung. Die milde Dissonanzreibung des sanft einschwingenden Hornmotivs erhöht noch den »süßen Wohllaut«, von dem Hofmannsthal im Nachwort spricht.

Man kann ja so namenlos unbeschreiblich müd werden bei diesem Stehen und Stehen auf der Bühne, und Reden und Reden und Versuchen, aus diesen Ungeschöpfen etwas herauszubringen. Da spürt man erst, daß man das was man gemacht hat doch sehr lieb hat, daß man mit heimlichen Fasern dran hängt. *Wie* traurig waren wir gestern vormittag auf der ersten kläglichen Probe, wie hilflos und traurig, Strauss tut mir so leid, der große starke, halb grobe, halb überfeine Mensch, wie er dem Weinen so nah war. Hätten wir nicht Max Reinhardt hier, es wäre zum verzweifeln. Es ist unglaublich, wie er uns hilft, unermüdlich, den ganzen Tag, von 10 Uhr morgens bis 11 Uhr nachts, zuerst auf der Bühne dann im Zimmer, so leise, unhörbar, fast unmerklich und so wirksam, wirklich wie ein Zauberer.

Hofmannsthal an Ottonie Degenfeld  
17. 1. 1911

## II Erste Aufführung

Kostüme · Erinnerungen

HOFMANNSTHAL-STAUBS: OPERA BUFFA  
OCTAVIAN ROFRANO



©  
1910  
AF.

DRITTES KOSTÜM  
ERSTER AUZUG

## Alfred Roller Beschreibungen der Kostüme

Octavian Rofrano. Reitanzug. Rock von saftgrünem Samt mit Goldposamenten und -schnüren. — Pergamentfarbene Leinenweste mit goldnen Metallknöpfen. Perlgraue Lederhose, durch Trikotstoff dargestellt. — Weiße, über das Knie reichende Wollstrümpfe und über diesen weiche Reitstiefel von mattem naturbraunem Leder mit flachen Absätzen, die unter den Knien durch Riemen und Schnallen gehalten werden. Goldene Sporen. — Spitzenhemd. — Kleiner Dreispitz mit schmaler Goldborte ohne Plume. — Haarbeutel mit großer Nackenmasche. — Reitgerte zopfartig aus Fischbein geflochten, mit goldenem Knopf.

HOFMANNSTHAL-STRAUSS: O PERA-BUFFA  
OCTAVIAN ROFRANO



Octavian Rofrano. Galaanzug von schwerer, elfenbeinfarbener Seide. Rock und Weste mit reicher, jedoch graziöser Stickerei von glänzenden und matten Silberfäden und Silberpailletten, dazwischen, sparsam verstreut, zart gefärbte, seidengestickte Blumen. — Zartblaues Seidenfutter. — Die Knöpfe mit Brillanten besetzt. — Spitzenhemd. — Die enge Hose mit silbernen Kniegürteln und Brillantschnallen, die in der Höhe der Kniescheibe, nicht unter derselben sitzen, geschlossen. — Weiße Seidenstrümpfe. — Weiße Glanzlederschuhe mit Brillantschnallen und niedrigen roten Absätzen. — Perücke von I, doch sorgsam frisiert. — Weißer Dreispitz mit großer Brillantschnalle und prächtiger Plume. Mattgoldener Degen mit blauem Portepeer.

VIERTES KOSTÜM  
ZWEITER AUFGUG

HOFMANNSTHAL-STAUBS: OPERA-BUFFA  
FELDMARSCHALLIN-FÜRSTIN-WERDENBERG

1910  
©  
A.F.



ZWEITES KOSTÜM  
ERSTER AUFZUG

Die Feldmarschallin Werdenberg. Kleine Abendtoilette von weißer, in Goldfarbe schmal gestreifter Seide über einem vorn und rückwärts ziemlich flachen, an den Seiten weit ausladenden Reifrock. Die Corsage (Holzplanchette) und der Rock zu beiden Seiten des Tabliers sind mit Band und goldenen Posamenten, die Rosen darstellen, reich geputzt, die Ärmel und der Ausschnitt mit Spitzen garniert. — Weiße Seidenschuhe mit hohem Absatz. — Prächtiger Schmuck. Brustbukett von natürlichen Blumen. — Perücke: natürliches hellgrau gepudertes, hochtoupirtes Haar mit Blumen, Perlen und weißer Feder vom Strauß oder Paradiesvogel. Kleiner Faltfächer und Spitzentaschentuch in der Hand.

HOFMANNSTHAL-STAUBS: OPERA-BUFFA  
 DER BARON OCHSAUF LERCHENAU.

1910  
 ©  
 A.F.



ERSTES KOSTUM  
 ERSTER AUFGUG

Der Baron Ochs von Lerchenau. Uneleganter, nicht mehr neuer Anzug. Stark getragener ziegelroter Leibrock von rauhem, grobem Tuch. Die Farbennuance des Rockes ist wichtig. Er darf weder zinnober- noch karmin- oder krapprot sein, sondern muß ein hartes, stumpfes Miniumrot (Ziegelfarbe) haben. Der Rock hat weder Stickerei- noch Bortenbesatz. Die Taschen sitzen altmodisch tief. Die Ärmel etwas kurz, deren Aufschläge sehr groß und rückwärts offen. Die Knöpfe sind Holzknöpfe mit dunkel gewordenem Gold übersponnen. — Grobe Spitzenmanschetten. Leinenes Halstuch unter die Weste geknüpft. — Weste hochgeschlossen, unordentlich zugeknöpft, von bunt gemustertem Zeug mit langen und vorne altmodisch gerade geschnittenen Schößen. Die Westenknöpfe goldübersponnen. — Dunkle Hose. — Über diese gezogen helle Lederstrümpfe, die schlecht sitzen und unter dem Knie durch schwarze Kniegürtel festgehalten werden. — Plumpes Schuhwerk von mattgeschwärtztem, rauhem Rindsleder (verkehrte Seite) mit weit gegen den Mittelfuß reichenden, schweren, geraden Absätzen und Messingschnalle. — Degen mit Messingbügel. — Riesiger, vor Alter weich gewordener Dreispitz. — Plumpe, altmodische, weit gegen die Augen hereinreichende weiße Perücke mit Haarbeutel und sehr großer schwarzer Nackenmasche.

HOFMANNSTHAL-STRAUSS: OPERA-BUFFA  
SOPHIE VON FANINAL:

R  
1910  
©  
A.F.



ZWEITES KOSTÜM  
DRITTER AUFZUG

Sophie von Faninal. Fischbeintaille und Rock von weicher, hellgrauer Seide ohne Reifrock. Weißer, weicher, langer und schmaler Seidenschal. Busentuch von Gaze.

HOFMANNSTHAL-STRAUSS: OPERA-BUFFA  
EIN SÄNGER.



1910  
©  
A.F.

Ein Sänger. Der kleine, verfettete Mann trägt Kleider von geckenhaftem Schnitt. — Rock von hell-lavendelblauer Schillerseide mit schmaler Goldborte. Ebensolche Hosen. — Goldüberspinnene Knöpfe. — Scharfrosa Weste von Hochglanzatlas. — Spitzenhemd. — Schwarzer Dreispitz mit schmaler Goldborte. — Kunstreich frisierte Perücke mit Haarbeutel und riesiger schwarzer Atlasmache in dem kurzen Nacken.



Octavian Rofrano. Improvisiertes Zofenkostüm, das im raschen Umzug auf der Bühne bei A angelegt wird. Die grüne Kniehose und die Seidenstrümpfe vom ersten Kostüm werden unter dem Zofenkostüm anbehalten. — Das zartrosa Samtleibchen und das Busentuch aus Batist des Zofenkostüms können bereits unter dem Hemd vom ersten Kostüm getragen werden. — Anzulegen ist beim Umzug somit noch der helle kurze Seidenrock, die weiße Batistschürze mit kleinem Latz, die roten Lederpantoffeln und die Batisthaube mit Rüschen und rotem Seidenband.

Auch der Latz der Schürze kann, von dieser getrennt hergestellt und an dem rosa Samtleibchen befestigt, schon unter dem Hemd des ersten Kostüms angelegt sein, so daß beim Umzug bloß Rock und Schürze (ohne Latz) anzuziehen und das Hemd vom Kostüm I abzulegen ist. Wenn die Darstellerin in Pantoffeln mit hohem Absatz nicht spielen kann, so ist ein Fersenteil in der Farbe der Strümpfe zu fälschen.



Haushofmeister bei Faninal. Eleganter Rock von lavendelblauer Seide. Metallknöpfe. — Dunkles Beinkleid von Atlas. — Elegant frisierte Perücke mit großer Nackenmasche. Er ist der einzige wirklich elegante Mann im Hause Faninal.



Jungfer Marianne Leitmetzerin. Altjüngerliche Staats-toilette über großem pendelndem Glockenreifrock. Unterkleid von grüner Schillerseide. Fischbeintaille mit Holzplanchette und Überrock von knallig-orangegelb und giftgrün schillernder Seide oder in denselben Farben gemustertem Brokat. — Dreieckiges Leinenhalstuch. Plumpe, halblange Handschuhe von Waschleder. — Alte Wiener Bürgerhaube mit sehr vielfachen Leinwandrüschen und greller Masche am Hinterkopf. — Spärliches Haar, glattgestrichen. Faltfächer und Rosenkranz von blauen Glasperlen.

Der Notar der Feldmarschallin. Dicker asthmatischer Zwerg mit Spinnenbeinen. Tabakbrauner Rock von rauhem Tuch. Ebensolche Weste. Aus der Rocktasche hängt ein riesiges blaues Schnupftuch. Schwarze, schlottige Wollstrümpfe, matte Schuhe, riesiger Dreispitz. — Die dreizipflige Perücke ist über der Stirne hoch toupiert. Rohrstock mit Goldknopf. Schwarze Hornbrille.



HOFMANNHAI-TRAUSS-OPERA-BUFFA  
KRAUCZAK-GRÄU-WEI-TRAUM-CAULIN



B10r

HOFMANNHAI-TRAUSS-OPERA-BUFFA  
EINFÄHIG-GEWITWE



B10r

HOFMANNHAI-TRAUSS-OPERA-BUFFA  
EINFÄHIG



B10r

HOFMANNHAI-TRAUSS-OPERA-BUFFA  
HIPPOLYT-GRÄU-TRAUM



B10r

HOFMANNHAI-TRAUSS-OPERA-BUFFA  
EINGELEHRTER



B10r

HOFMANNHAI-TRAUSS-OPERA-BUFFA  
KRAUCZAK-GRÄU-TRAUM-CAULIN



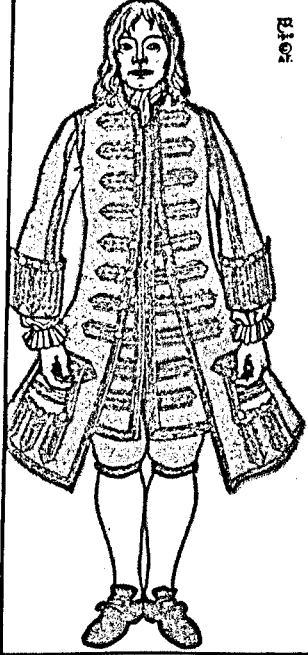
B10r

HOFMANNHAI-TRAUSS-OPERA-BUFFA  
EINFÄHIG



B10r

HOFMANNHAI-TRAUSS-OPERA-BUFFA  
KRAUCZAK-GRÄU-TRAUM-CAULIN



B10r

# 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 Follmer

### Personen:

Die Hofmarschallin Désirée Werbenberg	Margarethe Siems	Ein Bedienter	—	—	Edward Schindler
Der Baron Odo auf Perchenau	Carl Perron	Ein Köchlin	—	—	Alexander Trebitsch
Detobian, genannt Dainquin, ein junger Herr aus großem Haus	Eva von der Tsen	Ein Friseur	—	—	Jan Trojanowski
Herr von Janinal, ein reicher Neugedebelter	Rolf Scheidemantel	Eine adeliche Witwe	—	—	Stonke Roth
Esoppe, seine Ködler	Minnie Mast	Drei adeliche Waisen	—	—	Marie Reiborfer
Dunster, Marianne, Keilmeyerin, die Durans	Riza Eibenschütz	Eine Mobfistin	—	—	Walter Sadke
Walzsch, ein Intrigant	Hans Rädiger	Ein Tierhändler	—	—	Paula Seiring
Annina, seine Begleiterin	Eras Freund	Der Verkauftste Keiskalai	—	—	Stefa Stühmer
Ein Polizeikommissar	Julius Buttig	Vier Kavalien der Marschallin	—	—	Josef Pauli
Der Haushofmeister bei der Hofmarschallin	Anton Grl	—	—	—	Theodor Gruber
Der Haushofmeister bei Janinal	Fritz Soot	—	—	—	Josef Pauli
Ein Notar	Ludwig Ermold	Vier Kellner	—	—	Wilhelm Laidde
Ein Metzger	Josef Pauli	—	—	—	Robert Schmalnauer
Ein Sänger	Fritz Soot	Ein Hausknecht	—	—	Robert Hüffel
Ein kleiner Neger, Kavalien, Kaiser, Babuden, Küchenpersonal, ein Neg, Gfne, Musikanten, Ratfcher, zwei Wächter, vier kleine Kinder. Verschiedene verlässliche Gesellen.					Ernst Hebschke

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 A. Keller angefertigt

Nach dem 1. Aufzuge 20 Minuten Pause

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

Beurlaubt: **Franziska Wender-Schäfer**

Der freie Eintritt ist ohne jede Ausnahme aufgehoben

### Eintritts-Preise

Ein Billet	in die Logen des I. Ranges	30 Mark — Pl.	Ein Billet	in die Seitengalerie, Seitenlogen und Sitzplätze des IV. Ranges	6 Mark — Pl.
	• Fremdenlogen des II. Ranges	25		• Mittelgalerie des V. Ranges	6
	• Mittellogen des II. Ranges	25		• Sitz- und Sitzgalerie, Probeniumlogen des V. Ranges	3
	• Seitenlogen des II. Ranges	20		• Parterrenlogen	25
	• Profeniumlogen des III. Ranges	15		• das Parquet 1. bis 19. Reihe	25
	• Mittellogen des III. Ranges	15		• Sitzparquet	8
• Seitenlogen des III. Ranges	12				
• den Balken des IV. Ranges	12				
• die Mittelgalerie und Probeniumlogen des IV. Ranges	10				

Gekaufte Billets werden nur bei Abänderung der Vorstellung zurückgenommen

### Spielplan

Königliches Opernhaus

Königliches Schauspielhaus

**Freitag, 27. Januar: Der Eigenbarbar.** Operette in drei Akten. Musik von J. Strauß. **Anfang 7 1/2 Uhr.**

**Sonabend, den 28. Januar: Der Rosenkavalier.** Komödie in drei Aufzügen. Musik von Richard Strauß. **Anfang 6 Uhr.**

**Freitag, den 27. Januar: Herodes und Mariamme.** Eine Tragödie in fünf Akten von Friedrich Heibel. **Anfang 7 Uhr.**

**Sonabend, den 28. Januar: Die Liebe wacht.** Lustspiel in vier Akten von G. A. de Caillabet und Robert de Fiers. „Auguste Bernet“ — Otto Groß, a. G. **Anfang 7 1/2 Uhr.**

**Einlaß 5 Uhr. Kasseneröffnung 7 1/2 Uhr. Anfang 6 Uhr.**

**Ende gegen 10 Uhr.**

Richard Strauss

## Erinnerung an die ersten Aufführungen

Als ich Hofmannsthals Buch meinen Berliner Intendanten Graf Hülsen hatte lesen lassen, riet er mir ab: das sei kein Text für mich! Er bedauerte, daß er »so wenig Zeit« habe, sonst hätte er mir selbst einen »echt deutschen Text« geschrieben! Nach der hundertsten Berliner Aufführung kam er zu mir ins Künstlerzimmer, gratulierte mit den Worten: »Es ist aber auch ein entzückendes Textbuch!« Über Hülsens Textbuchänderungen, um das Stück für die deutsche Kaiserin hoffähig zu machen, steht Näheres im Bericht der Staatsoper vom Jahre 1934, anlässlich meines 60. Geburtstages.

»Der Rosenkavalier« ist die einzige Oper von mir, die sich Kaiser Wilhelm auf Zureden des Kronprinzen einmal anhörte, aber mit den Worten verließ: »Det is keene Musik für mich!«

Als ich in Dresden die erste Bühnenprobe mit Orchester hörte, war mir schon im 2. Akt klar, daß der dortige brave Regisseur alten Schlages vollkommen unfähig sei, das Stück zu inszenieren. Alfred Rollers Dekorationen waren herrlich, sind heute noch vorbildlich wie am ersten Tag! Ehre seinem Andenken! An ein gütiges Anerbieten Max Reinhardts mich erinnernd, machte ich dem Generalintendanten Graf Seebach den Vorschlag, Reinhardt bitten zu dürfen, er möge kommen und helfen. Seebach gestand dies widerstrebend zu, unter der Bedingung, daß Reinhardt aber nicht die Bühne betrete! Der brave Reinhardt kam, ohne irgend eine Forderung zu stellen, fügte sich als kunstbegeisterter Jude sogar obiger Bedingung, und wir fanden uns alle auf der Probephöhne zusammen, Reinhardt als bescheidener Zuschauer, während ich in meiner Unbe-





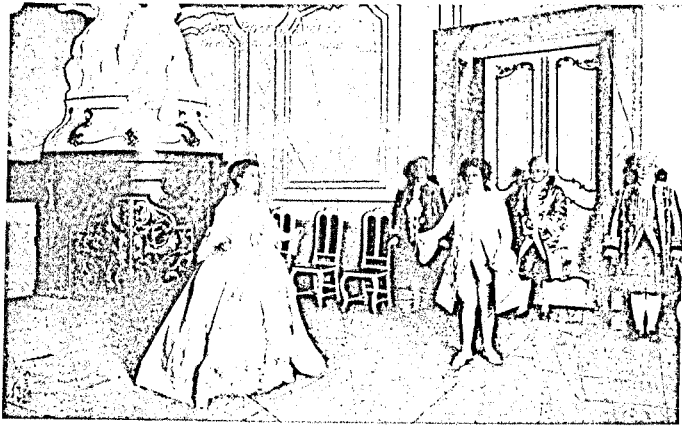
holfenheit den Sängern, so gut ich konnte, die Rollen vornahm. Nach einer Weile sah man Reinhardt mit Frau von der Osten in einer Saalecke stehen und flüstern, bald dasselbe Bild mit Fr. Siems, Perron etc.

Am nächsten Tag kamen sie alle verwandelt als fertige Schauspieler auf die Probe! Darauf gestattete Seebach huldvoll, daß Reinhardt nicht mehr vom Parkett aus der Probe beiwohne, sondern auch auf der Bühne Regie führe. Das Resultat war ein neuer Stil in der Oper und eine vollendete Aufführung, in der besonders das Terzett (Siems, von der Osten, Nast) allgemeines Entzücken erregte.

Der Abend war etwas lang geraten, da ich in meiner Herzensfreude den etwas redseligen Text — bei dem selbst der Dichter auf meine Streichungen gerechnet hatte — unverändert durchkomponiert hatte. Schuchs Spezialität waren Striche; er hat, glaube ich, nie eine Oper ohne Striche dirigiert und war besonders stolz, wenn er an einer neuen Oper gleich einen ganzen Takt weglassen konnte. Sofort nach meiner Abreise verübte er nun an dem »Rosenkavalier« die furchtbarsten Striche, die von allen gedankenlosen Leitern der anderen Bühnen heißhungrig akzeptiert wurden, und gegen deren Sinnlosigkeit ich jahrelang zu kämpfen hatte. Es ist nicht richtig, daß eine gut komponierte und dramaturgisch besonnen disponierte Oper durch Striche kürzer wird. Beispiel: Nach einem Jahr kam Seebachs Freundin, die Baronin Knorring nach Berlin in *meinen* »Rosenkavalier«. Nachher sagte sie mir, die Oper sei ihr kürzer vorgekommen als in Dresden. Ich antwortete: »Ja, weil weniger gestrichen war!« Die Proportionen waren eben richtiger, und Licht und Schatten besser verteilt.

Nachdem ich mich einige Zeit über die unausrottbaren Schuchschen Striche geärgert hatte, schrieb ich ihm einmal, er hätte einen wichtigen Strich vergessen, das Terzett im 3. Akt halte nur die Handlung auf, und empfahl folgende Kürzung: D-dur: »Ich weiß nix, gar nix« bis G-dur: Beginn des letzten Duets! Da war er böse! Aber immerhin von der Dresdner Krankheit etwas geheilt. Zu Draeseke kam einmal Schuchs Vorgänger: »Ich höre, Herr Draeseke, Sie haben eine Oper fertig.« Draeseke: »Nu ja, die Oper selber is fertig, nur die Striche muß ich noch komponieren.«

Der Siegeslauf des »Rosenkavalier« wurde in der Mailänder Scala auf eine tragikomische Weise unterbrochen. Serafin hatte die Oper tadellos einstudiert, vorzügliche Besetzung: Fr. Bori als Octavian, Ludikar als Ochs sehr gut, aber mit etwas böhmischem Akzent, der bei den darin etwas empfindlichen Italienern um so mehr Anstoß erregte, als sie derartige (etwas ordinäre!) Bufforollen ausschließlich für ihre italienische komische Oper gepachtet zu haben dürfen — glauben. Pauline saß mit mir in der Proszeniumsloge mit dem Ehepaar Duce Visconti und unterhielt sich mit der Fürstin über französische Toiletten. Nach einer Weile sagte dieselbe zu ihr: »Ich glaube, gnädige Frau, Sie und Ihr Herr Gemahl sind heute die einzigen Personen im Hause, die nicht nervös sind.« Pauline: »Warum soll ich nervös sein? Die Oper hat ja in Deutschland ganz gut gefallen.« — Wie sehr die Fürstin Recht hatte, sollte sich nach dem 2. Akt herausstellen. Der erste Akt verlief gut mit drei Hervorrufen. Nach dem 2. Akt ging ohne ein Zeichen des Beifalls ein Radau los: Zischen, Pfeifen, Gebrülle, währenddessen von der ober-



sten Galerie Hunderte von Zetteln heruntergeworfen wurden, auf denen die Jugend (damals hieß sie »Futuristen«) dagegen protestierte, daß der Autor der »Salome« sich zu so einem leichtfertigen Werke »erniedrigt« habe. — Nachdem der Skandal sich gelegt hatte, ging ich auf die Bühne und frug, worauf die Leute so böß wären? Antwort: »Ja, wegen des Walzers.« Ich: »Wieso — wegen des Wal-

zers?« Regisseur: »Ja, in der Scala goutiert das Publikum den »Wiener Walzer« nur im Ballett.« Ich lachte: »Wie wird das dann im 3. Akt werden, da kommen noch mehrere Walzer?« Man zuckte die Achseln, — der 3. Akt begann: während des einleitenden Fugatos (musica seria tedesca) vollkommene Ruhe! Dann kam wieder der E-dur-Walzer hinter der Szene. Als die Bori sang: »Chè bella



musica!« rief eine höhnische Stimme vom Juhe: »Eh, — bella musica!« Und der Skandal ging von vorne an und steigerte sich bis zum Orkan beim Abgang des Lerchenau. Ich blickte fortwährend nach dem Vorhang, ob er nicht fiel. Er fiel nicht —, das Publikum beruhigte sich allmählich bis zum Terzett, das unter Totenstille begann. Nachher tosender Beifall, — der Abend war gerettet. Bravo, ihr guten Italiener, ihr habt noch ein eigenes, selbständiges Urteil, wenn es auch ab und zu danebengeht! Von der zweiten Vorstellung ab ließ man den Walzer immer piano spielen, da war er den irredentistischen Snobisten weniger anstößig! Nach vier Vorstellungen verschwand das Werk vom Spielplan, um nach mehreren Jahren auch in Italien triumphale Auferstehung zu feiern. — Im übrigen ist jede Premiere in der Scala ein Kampf zwischen den Verlegern Ricordi und Sonzogno. Nach dem 3. »Rosenkavalier«-Akt ging der Kampf weiter zwischen Orchester und den ersten Parkettreihen, die der Kapellmeister anschrie: »Asini!«

Zwei wichtige Forderungen an die Darsteller: ebenso wie Klytämnestra keine alte verwittrte Hexe, sondern eine schöne, stolze Frau von 50 Jahren sein soll, deren Zerrüttung eine geistige, keineswegs ein körperlicher Verfall sein soll, so muß die Marschallin eine junge schöne Frau



von höchstens 32 Jahren sein, die sich bei schlechter Laune einmal dem 17jährigen Octavian gegenüber als »alte Frau« vorkommt, aber keineswegs Davids Magdalena ist, die übrigens auch oft zu alt gespielt wird. Octavian ist weder der erste noch der letzte Liebhaber der schönen Marschallin, die auch ihren ersten Aktschluß durchaus nicht sentimental als tragischen Abschied fürs Leben spielen darf, sondern immer noch mit wienerischer Grazie und Leichtigkeit, mit einem nassen und einem trockenen Auge. Von Seite des Dirigenten *nicht* verschleppte Tempi, schön vom F-dur  $2/4$  an! — Die mißverstandenste Figur ist bisher der gute Ochs. Die meisten Bassisten haben bis jetzt ein scheußliches, ordinäres Ungeheuer mit greulicher Maske und Proletariermanieren auf die Bühne gestellt, an dem zivilisierte Publikum (Franzosen und Italiener) mit Recht Anstoß genommen haben. Das ist durchaus falsch: Ochs muß eine ländliche Don Juan-Schönheit von etwa 35 Jahren sein, immerhin Edelmann (wenn auch etwas verbauert), der sich im Salon der Marschallin soweit anständig benehmen kann, daß sie ihn nicht nach fünf Minuten von ihrem Bedienten hinausschmeißen läßt. Er ist *innerlich*



ein Schmutzian, aber äußerlich immerhin noch so präsentabel, daß ihn Faninal nicht auf den ersten Blick ablehnt. Besonders die erste Szene des Ochs im Schlafzimmer muß mit äußerster Delikatesse und Diskretion gespielt werden, soll sie nicht ebenso widerlich sein, wie die Liebschaft einer alten Generalin mit einem Fähnrich. Also Wiener Komödie, nicht — Berliner Posse!

Garmisch, 20. 9. 43

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

Als derber Bassist mit etwas rustikalem Benehmen muß er von vornherein dem jungen eleganten Stadtaristokraten gegenüber bei Sophie den kürzeren ziehen. Die Figur ist vom Dichter kräftig genug gezeichnet, so daß der Darsteller eher mildern und verschönern soll, statt das Derbe und Unsympathische noch zu unterstreichen. Ganz richtig ist auch, was Sie über die Tempi des ersten Aktes sagen, die entweder überhudelt oder ins Breite, Sentimentale, wenn nicht gar Tragische gezogen werden. Das Motto für die Marschallin liegt in den Worten: Leicht will ich's machen, Dir und mir, leicht muß man sein, mit leichtem Herz und *leichten* Händen (auch beim Dirigieren!) halten und nehmen, halten und lassen — und das sagt sie, nur in einem leichten Anflug von trüber Laune, ohne auch nur zu ahnen, daß ihr eine Trennung von Octavian so nahe bevorsteht. Sie hat sich nur über den Friseur geärgert!!! Also leichte, flüssige Zeitmaße, ohne die Sänger zum Herunterhaspeln des Textes zu zwingen, wie ich es auch schon erleben mußte: mit einem Wort: natürlicher Dialog ohne Wienerische Gefühlsduselei: Mozart — nicht Lehár. Mit demselben Wort: aristokratischer, nicht plebejischer Vortrag! Kein Hausmeister-Sentiment!

Und in dem »Wie«, — da liegt der ganze Unterschied.

*Richard Strauss an Willi Schuh*

## „ROSENKAVALIER“-ALPHABET \*

Anina intrigiert gemein.

Gefährlich soll das Alter sein!

Das Boudoir ist ein Frauen-Zimmer;  
Ein Bett wirkt auf der Bühne immer.

C-dur ist nicht beliebt bei Strauß.  
Celesta reißt so manches 'raus.

Der Dalles schafft Ochs trübe Stunden.  
Der Dreiklang gilt für überwunden.

Noch eh' es anfängt, hat man raus:  
Der Ehemann ist nicht zu Haus!

Herr Fürstner liebt die Tantiemen.  
Faninal sollte sich was schämen!

Der Ganzton gilt für alt und schwach.  
Die Geigen teilt man achtzehnfach.

Geld-hungrig sind die Notenmaler,  
Drum lieber sie die Hofmannsthaler.

Instrumentiert ist's wie noch nie,  
Da fehlt nicht 's Tüpfel auf dem i.

Der Kommissar will Ochs entfernen.  
Das Komponieren läßt sich lernen.

Der Lerchenauer liebt zu leben.  
Lakaien greifen oft daneben!

Musik ist heut nicht immer schön.  
Man muß halt mit der Menge gehn.

Der Neger holt das Taschentuch.  
Neutöner wirken wie ein Fluch.

Viel Gold bringt ein die Operette:  
„Oh“, denkt der Strauß, „dös wenn i hätte“!

Mit Pauken schildert man Gefühle.  
Oft bleibt das Publikum sehr kühle!

Der Querstand ist kein nobler Stil:  
Strauß kümmert solcher Quark nicht viel!

Den Rosenkavalier singt eine Dame.  
Reich wird man meistens durch Reklame.

Die Strohwitwe hat immer Glücke.  
Strauß schreibt heut nur noch starke Stücke

Tantiemen roll'n in kurzer Frist an.  
Für Dilettanten ist der Tristan.

Die Unschuld kann sich sehr erbozen,  
Trägt man statt Unter- — Reiterhosen!

Valsacchi hat den Ochs beschuldigt.  
Der Venus wird sehr stark gehuldigt.

„Der Zarathustra wirkt nur wenig“ —  
Denkt Strauß, „drum werd' ich Walzerkönig.“

Strauß macht uns oft ein X für'n U.  
Der eXtra-Zug gehört dazu.

's gibt keinen Ton auf Ypsilon —  
Geduld! Paßt auf! Strauß hat ihn schon!

Ein Zavalier ist elegant  
Die Zoten wirken oft pikant!

\* Aus der Faschingsnummer der Zeitschrift »Die Musik«, 1912  
(im Jahr nach der Uraufführung)



»Richard Strauss als Rosenkavalier«,  
Karikatur von Enrico Caruso

»Da man die Gestalten dieser Oper heute in den meisten Ländern als bekannte Figuren ansehen kann (ähnlich Falstaff und Carmen oder die Schillerschen Figuren) so kann das Interesse an ihnen und dadurch indirekt an der Oper jedenfalls nur geweckt, nicht gemindert werden.

Hofmannsthal an den Verleger Otto Fürstner,  
6. 1. 1925

## Der Film

### Der Rosenkavalier

Musik von Richard Strauss.

Uraufführung: Opernhaus Dresden, 10. Januar 1926.

Musikalische Leitung: Richard Strauss.

Regie: Robert Wiene. Bauten und Kostüme: Alfred Roller, Stefan Wessely, Hans Rouc. Photographie: Hans Theyer, Hans Androschin, Ludwig Schaschek. Aufnahmeleitung: Karl Ehrlich. Gesamtorganisation: Theodor Bachrich. Kostüme: Werkstätte für dekorative Kunst Ges. m. b. H., Wien. Perücken: Ludwig Radlof, Wien. Produktion: Robert Wiene-Produktion der Pan-Film A.G. Wien.

Der Marschall  
Die Marschallin  
Octavian  
Ochs von Lerchenau  
Faninal  
Sophie  
Valzacchi  
Annina

Paul Hartmann  
Huguette Duflos  
Jaque Catelain  
Michael Bohnen  
Carl Forest  
Elly Felicie Berger  
Friedrich Féher  
Carmen Cartellieri

Schon 1911 faszinierte den im Erfinden von Szenarien zu Pantomimen und Balletten geübten Dichter der Film. Am 22. November dieses Jahres, wenige Tage nach der Berliner Premiere von ›Amor und Psyche‹ und ›Das fremde Mädchen‹ schreibt er aus Kopenhagen an Heymel: »... vor allem sieh dir's an, schicke nette Leute hin — auch mein bestimmter Gedanke mit dem cinéma bleibt bestehen, das ›fremde Mädchen‹ ist wie geboren dafür, also hilf mir, Alfi.«

Sechzehn Jahre später definiert Hofmannsthal den Film als interessante merkwürdige Kunstform. Aber »dergleichen hervorzubringen muß man von der Natur geformt sein. Benachbart ist diese Begabung vielleicht der des Romanschriftstellers (was ich ja auch nicht bin.) Ich glaube, daß ich einer ganz anderen Sphäre angehöre und man kann doch nicht alles auf der Welt an sich reißen wollen —«

Dazwischen lag die bittere Erfahrung mit dem Stoff des Rosenkavalier. Hofmannsthal hatte seinem außerordentlichen visuellen Vorstellungsvermögen folgend ein Manuskript verfaßt, von dem wir die uns überkommenen Seiten veröffentlichen. Die erste Nachricht, über das Geschäftliche hinaus, ging an Carl Burckhardt: »Für den Augenblick habe ich eine rechte corvée auf mir, die Geldgewinnes halber übernommen werden mußte: ich mache das Filmbuch für den ›Rosencavalier‹. Ein Film ist die Auflösung eines dramatischen Vorwurfes in einen Roman; ich muß fast gestehen, daß dieser Roman in Bildern mich anzufertigen amüsiert. Es ist lustig, den Ochs durch niederösterreichische Meierhöfe zu begleiten und mit der Marschallin auf der Terrasse eines von Fischer von Erlach gebauten Schlosses zu stehen, das über die March hinschaut. Und es ist weit weniger corvée, als einer amerikanischen Zeitschrift den europäischen Geisteszustand zu beschreiben; denn darüber gerät man in geistige Qual, die Bilder aber bleiben im Bereich der sinnlichen Phantasie, und man kann bei ihnen ausruhen, en attendant mieux!« Und an Fürstner schreibt er: »Ein Filmentwurf wie der meinige für den Rosencavalier zeichnet eine romanartige Handlung hin, in welcher die Figuren der Oper die Dinge erleben, die der eigentlichen Handlung der Oper vorausgehen.« Das war

seine aus jahrelanger Aufmerksamkeit auf das Filmwesen hervorgegangene Ansicht. Das Script wurde vom Regisseur verleugnet, die schönsten Erfindungen und Situationen blieben unbeachtet.

In den inspiriertesten Momenten des Hofmannsthalschen Textes spürt man Residuen seiner Erzählung ›Andreas‹, an der er damals erneut arbeitete, dann wieder ein Erlahmen der Phantasie, vor allem dann, wenn er statt zu binden der Gesetzmäßigkeit des Films gehorchend auflösen muß. Um den Prozeß der Entstehung zu spiegeln seien hier einige Notizblätter und Skizzen beispielhaft angeführt:

*Die Faninalische.*

Sophie im Sprechzimmer des Klosters.

Der Vater.

Sophie und die eine Mitschülerin — die ihr gut ist. Der Cousin Rofrano: reitet vorüber. Durchs Gitter. Mit Hunden.

(Faninal als Großfuhrmann, am Heumarkt:)

Sophie zuhause mit dem Adelsalmanach. — Da fielen die Augen auf diesen Namen: Octavian Maria Ehrenreich Bonaventura Fernand Hyacinth Graf von Rofrano des Herrn Marchese von Rofrano, des Obersten Truchsessens dritter Sohn —

Besuch einer vornehmen Dame, Pathin der Mutter. Betrachtung des Mädels. Vorschlag zur Ehe mit ihrem Neffen. (zeigt den Namen im Gotha.) Zofen und Weiber an den Türen, horchend: das Haus aufgeregt.

Sophie: Ich krieg einen Mann!

Sophie im Segen in der Peterskirche coquett mit Bürgersöhnen

Eine andere Notiz:

*Octavian — Sophie*

Bezauberung. Ein Band über das er weint. Wut auf den Baron. Aussinnen des Scandals.

(Ein Teil des Scandals auf der Gasse)

Flucht des Barons in einem Fiaker, dessen Boden einbricht.

Liegenbleiben des Barons auf der Landstraße. Heimkunft des Feldmarschalls.

Ein anderer Zettel:

*Die fürstlich Werdenbergische Herrschaft.*

Der Feldmarschall. (W. Krauss) Spieler. Jäger

Die Feldmarschallin: beide zusammen aus der Kirche kommend.

Die Feldmarschallin bei einem Ballett. Der junge Rofrano als Tänzer — nachher im Park als Cavalier. Eifersüchtiger Nebenbuhler.

Des Feldmarschalls Abreise zur Jagd: Schnee in Croatien (oder Hagelsturm) seine Abenteuer mit einem Zigeunerlager und mit einer Hexe und den Katzen

Die Feldmarschallin und Rofrano: der erste Kuß

Der Feldmarschall und die Hexe

Die Feldmarschallin u. Rofrano: die *eine* Nacht.

Der Morgen: Ankunft des Veters vom Land

Anknüpfung mit dem Italiener und der Kartenleserin: die ihm prophezeit, er werde ledig sterben

Nachdem schon 1922 der in Gesprächen mit Richard Smekal und wohl unter dem Eindruck des schwedischen Films ›Herrn Arnes Schatz‹ entstandene ›Daniel Defoe‹ und später die Elisabeth Bergner zuge dachte Verfilmung des als Erzählung wie als Komödie konzipierten ›Lucidor‹ — die Handlung sollte aus dem Wien der siebziger Jahre in die Gegenwart übertragen werden — gescheitert waren, plant Hofmannsthal ein Jahr vor seinem Tode einen Film, der im Österreich von 1918 die Wirren des Kriegsendes und die wunderbare Errettung vor dem vollständigen Chaos durch ein begnadetes Mädchen behandelt. »Der Ausgang des Ganzen ist ein großes Resignieren und Verzeihen aller Verschulden.« Die Arbeit vollzog sich in engster Zusammenwirkung mit Max Reinhardt und Lilian Gish — aber auch dieser Plan erfüllte sich nicht.

*Rudolf Hirsch*

---

## Aus Notizen und Entwürfen Hofmannsthals

### Feldmarschallin / Phasen der Liebesgeschichte

Hauptepisoden: Iste Begegnung: Jagd. Der Feldmarschall zugegen. Der Kuß im Boot. Seltsamer Führer. Zu spät zum Souper. Beim Weggehen geändertes Betragen. — Phase der Ablehnung ihrerseits, Anstrengung seinerseits. Sie übersieht ihn am Kirchengang. Ihre Kranken- und Armenbesuche. Er schmuggelt sich in solch ein Haus ein, nachdem er sie hinausgehend beobachtet. — Sein Stehen unter ihrem Gartenpavillon, stundenlang. — Das Ballett. Erneutes Aufflammen. — Abreise des Feldmarschalls: Türkenfeldzug: Gefangene im Lager. — Die Nacht. (Er wird durch den Parkeingang: Seitentract des Schwarzenbergpalais hereingeführt)

Episoden: Das Satteln seines Pferdes. Wie er aufsitzt kommt der Italiener, ihm eine Nachricht bringen. Zurückführen des Pferdes.

Sie übersieht ihn geflissentlich am Kirchengang. Er reitet einsam (in den Auen, dort wo die erste Begegnung war steigt vom Pferd,) weint vor Zorn u. Sehnsucht. — Begegnung dieses einsamen melancholischen Reiters mit Ochs. Das furchtsame Mädchen von Quinquin gerettet. Küsst ihm die Hände. — Er übergibt sie einer Wirthin.

Seine Ritte in der Früh, vorbei am Kloster der Salesianerinnen. Die jungen Madeln die herausspähen.

## Haupthandlung, in V Acten

I. 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 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.

II. Hinhalten. An der Kirchenthür. — 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 andern ziehen sich zurück: er allein mit ihr im Klostergarten.

Das einzige Fenster.

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

Ochs versucht Brief zu schreiben. Störungen. Der Sohn.

III. 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 Ballett-vorstellung.

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

IV. 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.

V. Resignation.

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

## Vier bisher unveröffentlichte Aufzeichnungen Hofmannsthals zum »Rosenkavalier«-Film

Handlungsteil: Ochs

Die alte Gräfin auf dem Schloß (eine Wasserburg ankommend:  
sie muss mit gehobenen Röcken über die Pfützen  
Gänse laufen auseinander; sie verfängt sich ins Fuchseisen das  
Ochs für den Sohn gestellt hat. Mägde flüchten Schweinekofen.  
Ochs, einen frisch ausgebälzten Hasen in einer Hand  
Wirtschaft. Ochs: Fresser.

\*

Ochs von Lerchenau auf Schloss Gaunersdorf

Der Schlossherr als jovialer Jupiter mit einer Leichtfertigen  
einer Furchtsamen

Der Schlossherr hält streng auf seine Privilegien  
(Bedienung bei Tisch.)

Jagd auf Dachgeflügel. (zerfetztes Schindeldach)

Im Korn: dort reitet meine Cousine.

Der Störenfried. (Auf dem Schütterboden)

Sagt dem Buben, wem er Achtung schuldig ist!

Die Ankunft der Tante.

Zurüstungen zur Abreise. Ausstaffierung der Livree aus altem Gerümpel.  
Jagdfalkenhauben — altes Gewaffen.

\*

Mittelteil.

Die Vorbereitungen für die Hochzeit:

bei den Faninalischen:

Wäschermädel. Treppen mit Confusion. Küchenmädchen u Köche

Torten Weisszeug etc.

Das lever des Bräutigams — das schlampige Schlafzimmer:

Jagd auf Mädeln.

Die Vorfahrt des Rosencavaliers (vorher die Stallceremonie)

\*

Faninal.

Der Faninal begegnet den Fürsten Feldmarschall der ausreitet

Die Stiftsdame Baronin Hager im Savoyschen Damenstift: ihr uraltes  
Dienerehepaar.

Kätzchen, Eichhörnchen; ein Chamäleon das langsam kriecht.

Das Auswickeln der silbernen Rose.

# Aus Briefen zum Film

Hofmannsthal an Strauss

Rodaun, 1. 1. 1925

[...] Ich schreibe jetzt wegen der »Rosenkavalier«-Fallsache. Beiliegend der Brief von Fürstner an Fanto mit unseren Bedingungen und dem Gegenbrief, den Regisseur Wiene namens des Filmkonzerns an Fanto geschrieben hat: dieser Gegenbrief enthält im wesentlichen die glatte Annahme unserer Bedingungen. Bezüglich der noch schwebenden kleinen Differenzen wollen zwei Herren des Konzerns je früher, je lieber, sobald es unsererseits gewünscht wird nach Berlin fahren und diese Punkte mit Fürstner und Hofrat Rösch ins Reine bringen. (Daß dies gelingen wird zweifle ich nicht, weil die Gesellschaft wirklich *will*.) Meine Anschauung über diese Sache:

1. Wiene ist (neben Lubitsch) der einzige deutsche Regisseur, der Weltruf erworben hat und dessen Sachen Amerika akzeptiert.

2. [...]

3. [...] Eine Beeinträchtigung der Theaterchancen des Werkes findet, meiner ernstesten Erwägung nach in keinem Falle statt; viel eher würde ich das Erscheinen des Films als eine mächtige Förderung für das Fortleben und Neuaufleben auf der Bühne ansehen.

4. Warum? Schauen Sie in meinen Entwurf der Filmhandlung hinein und lassen Sie sich daraus ein bisl vorlesen. Derselbe ist romanartig geführt: er macht mit den Figuren bekannt oder — wenn man sie kennt — erzählt er noch Neues von diesen alten Bekannten. Es wird *nirgends* (auch in der Schlußszene nicht) das in der Oper Vorkommende genau wiederholt — *nicht in einer Szene*. Wirkt er also sympathisch, so muß er die größte Lust machen, die so kennengelernten Figuren nun in der *eigentlichen* Haupt-handlung, auf dem Theater, lebend, sprechend, singend zu erblicken. (Darüber macht sich glaub ich, Fürstner irrige Vorstellungen. Er glaubt, was in der Oper vorkommt, wird identisch, also konkurrierend, auf die Filmfläche übertragen; das wäre natürlich der reine Wahnsinn.) Das gleiche gilt von dem Musikarrangement. Die Oper enthält gute drei Stunden Musik. Der Film braucht  $1\frac{1}{4}$  Stunden Musik. Es muß also (natürlich für einen begabten Menschen) ein Leichtes sein, aus dem Material der Oper die

Motive zu gewinnen, die er, den Momenten der Filmhandlung angepaßt, in ein den Film begleitendes Musikarrangement einwebt. Natürlich muß das mit Geschmack und Geschicklichkeit gemacht werden; Hexerei kann es keine sein. Und auf die Oper kann es nur Appetit machen. Auch in dieser Beziehung erscheint mir die Sache mehr Propagandawert als Konkurrenzgefahr in sich zu schließen. Für mich bedeutet die Sache viel, trotzdem sie mir ja neue Arbeit macht.

Sie rechnen mit ungleich größeren Ziffern als ich; vielleicht ist es für Sie ein Geringes, 10 000 Dollar auf der Straße liegen zu lassen. Für mich wäre es empfindlich, auf die 5 000, die mir zufallen würden, zu verzichten.

Natürlich wäre ich trotzdem gebunden, mich Ihrer Entscheidung ohne weiteres zu fügen, da ich Ihnen ja die Filmrechte mit allen anderen cediert habe. — Aber ich weiß, daß Sie in diesem wie in jedem Fall die freundschaftliche Rücksicht nehmen werden, mich dann wenigstens vertraulich darüber aufzuklären, warum Sie die Chance abweisen zu müssen glauben.

Entscheiden Sie *bejahend*, dann hat die Sache eine gewisse Eile. Bis Ende Januar müßten dann die Berliner Abmachungen beendet und signiert sein, Wiene und ich brauchen drei Monate für die Vorbereitungen, und April muß zu filmen angefangen werden; die Leute wollen eine für Europa ungewöhnliche Summe hineinstecken, und sind sicher, sie mit starkem Gewinn wieder herauszubekommen!

Alles Herzliche von Ihrem

Hofmannsthal

Strauss an Hofmannsthal

[Garmisch, 5. 1. 1925]

[Telegramm]

Film einverstanden. Eintreffen wahrscheinlich Januar Wien. Grüße

Strauss

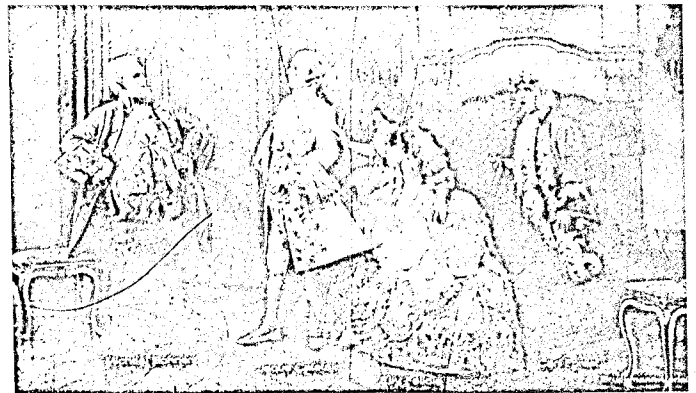
Strauss an Hofmannsthal

Garmisch, 29. 1. 25

[...] Daß Rosenkavalierfilm perfekt, freut mich. [...]



Szenenbild aus dem Grossfilm „Der Rosenkavalier“



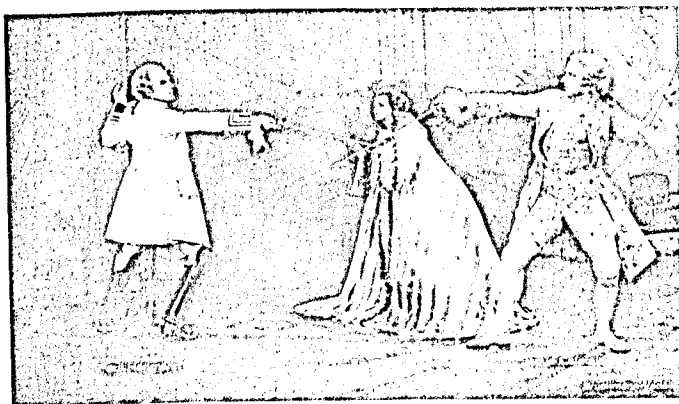
Szenenbild aus dem Grossfilm „Der Rosenkavalier“

*Hofmannsthal an Yella Baronin Oppenheimer*

Rodaun, 28./VI [1925]

[...] Ich muß fürs nächste die Arbeit an dem Trauerspiel, die so nahe schien, wieder zurückdrängen wegen des Rosencavalierfilms — das ist eine rein materielle Sache, aber für den Augenblick muß ich ihr meine Kraft und Aufmerksamkeit geben. Was man hier verlangt, einen Entwurf für die Filmhandlung, etwa 250—300 bildmäßige

Situationen, hat fast nichts mit der Arbeit des Dramatikers zu tun, viel mit der des Erzählers. Es ist keine unangenehme Arbeit dies auszusinnen und Schauplätze anzudeuten: in niederösterreichischen Schloßhöfen — in Wien — in den Donauauen. Um die eigentliche Durchführung — im September — haben sich dann andere Leute zu bekümmern, so hoffe ich daß es mich nicht zu viel Zeit kostet und mir etwas Geld einbringt. [...]



Szenenbild aus dem Grossfilm „Der Rosenkavalier“



Szenenbild aus dem Grossfilm „Der Rosenkavalier“



Paul Hartmann  
in dem Grossfilm  
„Der Rosenkavalier“

*Hofmannsthal an Strauss*

Rodaun, den 19. XII. 1925  
Samstag früh

Meiner Frau diktiert!

Lieber Freund!

Für die Macht einer Institution, die in dem kleinen und armen Wien täglich 200 000 Menschen in ihre Lokale zu ziehen vermag, bedarf es für mich keiner prinzipiellen Beweise. Alles scheint mir darauf anzukommen, durch welche

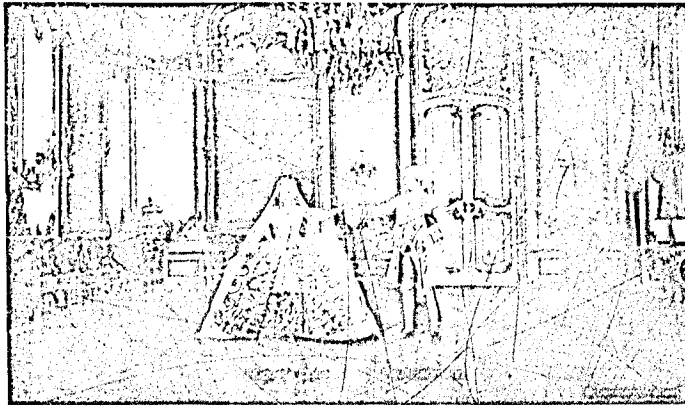
Kunstgriffe man einen Teil dieses Stromes auf die eigene Mühle lockt. Hier nur steht es so: das ganze Ab und Auf zwischen dem hohen und dem niedrigen Gewinn entscheidet sich hier in einem einzigen Moment, in dem der Lancierung, oder um es ganz genau zu sagen, in zwei Momenten: in Dresden für das kontinentale Europa, in London (wo die Oper eine ungeheure Popularität genießt, eine solche, die mich heuer im Juli, als ich dort war, geradezu verblüffte) für England und Amerika.



Huguette Duflos  
in dem Grossfilm  
„Der Rosenkavalier“

Ihre Argumente gegen Ihr Auftreten in London als Dirigent bei einem solchen Anlaß, der kein neues Werk Ihrer Schöpfung bedeutet, verstehe ich vollkommen und pflichte Ihnen bei. In London sollten Sie, meine ich, *nicht* dirigieren. Hier genügt es vollkommen, wenn ein Kapellmeister von erstem Rang dirigiert und wenn Sie dieser Premiere die Auszeichnung erweisen dabei anwesend zu sein (natürlich als Gast der Pan-Film-Gesellschaft in jedem Sinn). Ich glaube diese Gelegenheit, bei der Sie, wie gesagt, den Taktstock nicht ergreifen sollen, wird dazu dienen, daß Sie

angesehenen Bankhaus, das eine Viertel-Million Dollar anstandslos in diese Sache gesteckt hat, als auch vielleicht ein wenig Ihrem getreuen Librettisten. Menschen, die Sie der Gewinnsucht bezichtigen im Gegensatz zu wahren Heiligen und über der Erde schwebenden Wesen wie Pfitzner wird es immer geben, so wie sie schon seit 25 Jahren existieren. Für deren Argumentation genügt es vollkommen, daß aus dem »Rosenkavalier« überhaupt ein Film gemacht wird; ob Sie noch dirigieren oder nicht, ändert daran gar nichts! Sonderbarerweise habe ich aber



Szenenbild aus dem Grossfilm „Der Rosenkavalier“

von Ihren Londoner Verehrern außerordentlich gefeiert werden und gerade die Geste, daß Sie dort keinen Taktstock zunächst in die Hand nehmen und die Auszeichnung Ihrer Gegenwart nur Ihrem Film gilt (der ja nichts anderes als ein Reflex Ihres berühmten Werkes ist) wird einen großen Eindruck machen.

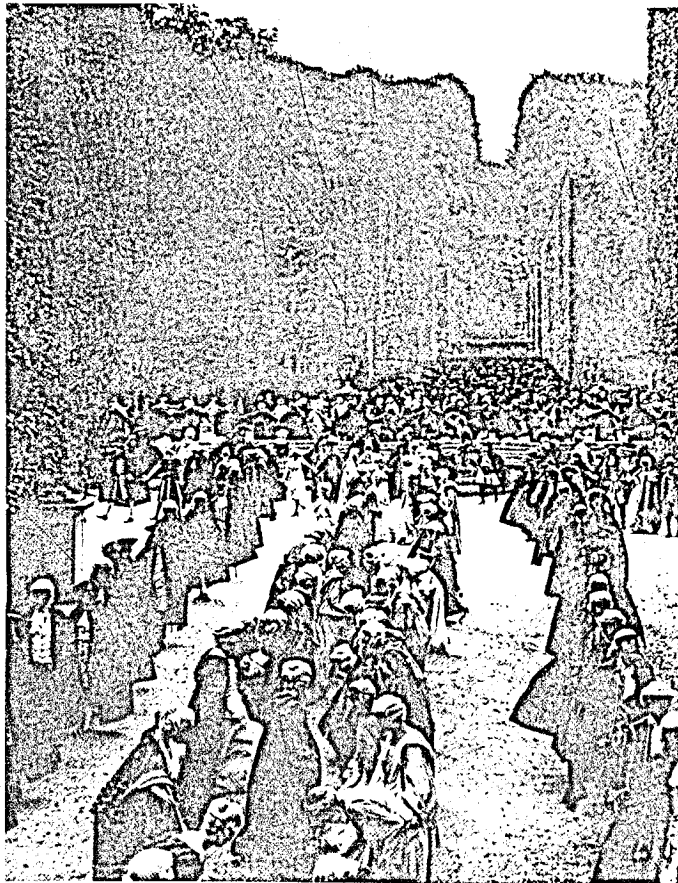
In Dresden aber müssen Sie meinem Gefühl nach dirigieren. Ich finde daß Sie das, und die unermessliche Hilfe, welche Sie dadurch den Chancen des Werkes geben, sowohl den künstlerischen Herstellern schuldig sind als dem

nie ein Wort dagegen sagen hören, daß z. B. Hauptmann seine sämtlichen Werke der Verfilmung übergeben hat und an der Durchführung, Premiere etc. *eifrig* Anteil nahm.

Es wäre mir sehr lieb, lieber Freund, wenn diese Erwägungen, die einmal im Band 3 unseres Briefwechsels Platz finden werden, Sie nicht ganz unberührt ließen. Ich bin heute den ganzen Tag in der Stadt, und werde vormittag bei Ihnen anrufen, ob Sie mich sprechen wollen.

Herzlich

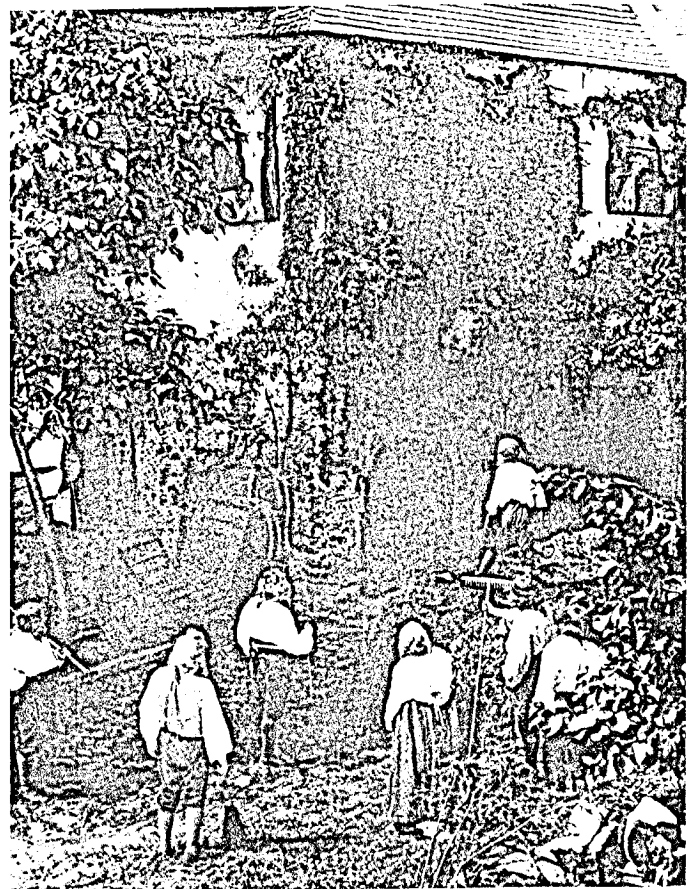
Ihr Hofmannsthal



»Maskenfest im Park des Schlosses Werdenberg«  
(Aufgenommen in Schönbrunn)

»... Die eine vertraute Gestaltenwelt war von der Bühne hinweggenommen und in eine seltsame Art von künstlicher Wirklichkeit versetzt...«

Hofmannsthal an Robert Wiene,  
4. 1. 1926



»Der verfallene Edelhof des Baron Ochs, mitten in einer fruchtbaren niederösterreichischen Landschaft«

# Kunst und Wissenschaft.

## Der Rosenkavalier-Film.

Stichtspielaufführung im Dresdner Opernhaus am 10. Januar 1920.

Fast ein Jahr nach der denkwürdigen Uraufführung des „Rosenkavaliers“ ist an der gleichen Stelle, nämlich im Dresdner Opernhaus, der „Rosenkavalier“-Film uraufgeführt worden. Andere Zeiten, andere Zeiten! Auch die Film-Uraufführung gestaltete sich zu einem vielbesprochenen gesellschaftlichen Ereignis, in dessen Mittelpunkt Richard Strauß stand. Es gab auch die an Dresden, Strauß' Abenden herkömmlichen Vorfassungen für den in der ungewohnten Rolle des Filmregisseurs paradiierenden Meister und seine künstlerischen Helfer. Aber wenn das Gefühl für eine große Tradition durch die Schnelllebigkeit der Zeit noch nicht ganz zertrübt worden ist, der wird doch mit bitterem Ingrat an diese Filmepoche im Tempelgange zurückdenken. Sie geht so recht die Not der ersten Kunst von heute. In Wien bedeutet man den Opernbetrieb durch Verbindung mit Kaffeehausbesuchen einträglicher zu gestalten, in Dresden macht man eine allberühmte Kunststätte aus ästhetischen Gründen für einige Stunden zum Kino. Das bleibt ein Stich für Überlieferungsstrenges Empfinden, und wenn tausendmal Richard Strauß in Person konklonierend dahinterhand! Am übrigen wird das Kapitel vom Hugen-Beschäftigten Strauß, das auch in den wohlwollendsten Biographien nicht fehlt, nach diesem Ereignis um eine vielsagende Seite bereichert werden müssen.

Die Par.-Film U.-G. Wien, die den „Rosenkavalier“-Film geschaffen hat, beabsichtigt vermittels durch die gewählte Form der Uraufführung das Werk mit besonders vortheilhafter Stelle herauszubringen. Rein äußerlich ist das sicher gelungen. Man wird von dieser Film-Uraufführung im Dresdner Opernhaus überall gewiß mehr reden machen als von einer Premiere in einem gewöhnlichen Lustspieltheater. Aber ob der tatsächlichen künstlerischen Wirkung mit dem gewählten Medium wirklich gedient war, möchte doch zweifelhaft erscheinen. Zwar waren die schmückendsten Voraussetzungen wie in einem richtigen Kino erfüllt: es fanden zwei Haupt-Opern-Imperatoren neuesten Modells zur Verfügung, die, durch Max-Blumbrandtschmucke gekleidet, in der Mittellage des zweiten Planes standen, und die Klammerspielung hinter dem hinteren Vorhang war gegen das Drehfeld durch eine Abdeckung geschützt. Wenn trotzdem einige Bilder, namentlich von Innenaufnahmen, unchar-

berausamen, so mag das wohl eher an der Aufnahme-technik gelegen haben. Was aber verhängnisvoll für den Film wirkte, das war der naheliegende Vergleich mit Wirkungen der Oper, der sich in diesem Punkte noch viel unabweisbarer aufdrängte als das anderswo der Fall gewesen wäre. Und dieser Vergleich fiel nicht zugunsten des Films aus.

Im Grunde hat der Film mit Vollmanns Opern-Regie nur den Stoff gemein, nicht die dramatische Uraufführung im einzelnen. Diese ändert sich schon dadurch grundlegend, daß nach Filmtreue das Geschehen bis in die feinsten Einzelheiten bildhaft gezeigt wird. So sieht man leibhaftig den Rosenkavalier durch die Straßen Wiens fahren und den Baron Ochs in seinem zerfetzten Stammschloß in die Reichsfeste steigen. Man sieht Ottavio nächstens das Balkonfenster der Marschallin erschimmen und die Notare um Sophie Fränzls Betrauftrag sich abraufen. Man bekommt sogar ein Bild von den Jungensbüchsen der Marschallin im Kloster. Aber auch die Handlung selbst ist verschoben, dadurch, daß dem Bestandteil, der in der Oper nur ein Popanz hinter den Kulissen bleibt, eine wichtige aktive Rolle zukommt, die kaum kleiner ist, als die des Ochs und des Ottavio. Ferner erscheint die Marschallin nicht als alternde Frau, sondern als sentimentale „Unverheiratete“, gefast, und endlich ist eine dritte Quertöne der Intrikantin Marina zu Ottavio konzentriert. Das verleiht den letzten Rembrandt-Still und setzt die ganze Sache teils fatal sentimental, teils sensationell im Sinne eines Detektivromans zu, zumal sich auch noch die hohe ehrwürdige weißhaarige Ältere-Kommission in die Affäre mischt und die Marschallin bei ihrem Gatten der Illuzine verflucht. Also Filmzeit überall! Nicht zuletzt in den vielen eigenlich gänzlich aus dem Zusammenhang fallenden Szenen aus dem Intermezzo des Bestandteils. Aus der Oper selbst sind verhältnismäßig wenige Situationen getrennt übernommen. Aus dem ersten Akt hauptsächlich das Feuer der Marschallin mit der Mädchenrolle des Ottavio, das ebenfalls bereits etwas ins Detektivmäßig Sensationelle gerückt ist; aus dem zweiten Akt die Szenen zwischen Ottavio und Sophie, sowie der Breiemark. Der dritte Akt der Oper stellt im Film gänzlich, statt des Stoffs im Vorhadenbellei eine Szene in einem Wiener Handwerkertheater und ein lebendes Parfüm der Marschallin dazu dienen, den Baron Ochs zu klammern und die Liebenden zu verhehlen. Der hübsche Interim-eller Bestandteil, der in der Oper den Schluss verleiht, fällt bei der Uraufführung des Bestandteils der Marschallin nachteilig weg; in ziemlich banaler Form empfinden sich drei glückliche Paare. Dieser letzte Abschnitt wirkt auch dadurch am wenigsten glücklich, daß er immerzu Wiederholungen gleicher Situationen bringt und dadurch das Ganze bedeutlich in die Länge zieht. Der Film hat bei der

Uraufführung mit der Pause über zweieinhalb Stunden gespielt!

Die Uraufführung zeigte Härtere und Schwächere Seiten. Von den Darstellern ist Michael Bohnen als Baron Ochs die bei weitem ausgeprägteste Persönlichkeit. Vom zunächst recht Paul Hartmann als Marschall. Auguste Duffos als Marischalla und Jaque Catalani als Ottavio wirken recht süßlich, natürlich. Eva Felicie Berger als Sophie, Franziska von Carl Horst in Nebenrollen grotesk. Die Nebenrollen bleiben farblos. Die Regie von Robert Wiene erzielt ihre glücklichen Wirkungen in einigen Massen Szenen, nicht zuletzt in sehr lebendig gehaltenen Kriegsszenen, die freilich dadurch wiederum eine ihnen angemessen durchaus nicht zukommende Bedeutung erhalten. Die an Personen reiche Welt des Hofes ist bildhaft mit vieler Liebe und abwechslungsreichen Abfärbungen von Professor Alfred Müller erfasst. Aber gerade in der Darstellung ist man in Dresden durch manchen früheren historischen Film — erinnert sei an „August den Starken“ — verwöhnt.

Und die Musik von Richard Strauß? Sie hat durch die Uraufführung der Handlung teilweise natürlich auch ihren leiseren Sinn verloren. Ihre Schönheit verliert, das Terzett und das Liebesduett kommen ohne die angemessenen Situationen, und auch sonst ist die Anpassung an das Filmbildchen zwar äußerlich ganz gelöst, aber ohne Rücksicht auf den urwüchsigsten Ausdruck Charakter der Musik vollzogen. Dies drängt sich beim nächsten ersten Hören auf und würde sich bei genauerer kritischer Untersuchung sicher noch verstärken. Im übrigen fehlt wohl kaum ein wichtigeres Motiv der ursprünglichen Partitur. Von neu hinzugefügten Stücken fällt ein leicht sinngewandenes, aber ganz selber altertümlicher Militärmarsch auf und eine Schloßmusik, die annehmlich aus der Weimarer Jugendzeit des Komponisten stammt. Auch in den Tanzszenen des Rosenfestes scheint manche noch Unbekannte Platz gefunden zu haben. Das Vortritt, das solcher gestalt als Beileitmotiv des Rosenkavaliers Films Aufnahme bekommen ist. Nicht natürlich besonders wenn es von der Dresdner Kapelle unter Strauß selbst gespielt wird. Schmissig und effektvoll. Mächtig bleibt freilich, wie niemals ein gewöhnliches Filmmotiv dieser Partitur gerecht werden soll.

Der Name von Richard Strauß und der Titel selber in kunstgeschichtlicher Hinsicht wohl kaum gewordenen über werden aber lebhaft als Rosenkavalierfilm einen Hinweis durch alle Lustspieltheater bringen. Das dabei ebenso sicher mit reifesterem Stoff immer wieder betont werden wird. Die Uraufführung habe im Dresdner Opernhaus stattgefunden. Bleibt selber für dieses Institut ein zweifelhafte Aufnahmestück. Dr. Eugen Schmitz.

Oskar Bie

## Die Kunst der Widersprüche

Also habe ich das Wesen der Oper in einer Reihe von inneren Widersprüchen gefunden, die sie am Leben erhalten und die ihr Leben so reizvoll, so schwankend, so romantisch gestaltet haben. Sie ist die Kunst der Widersprüche, mehr als irgendeine andere. Ja, es ist ihr Problem, widersprechende Künste aufeinander zu führen, um sie in ihren letzten Spannungen zu erproben, und da es im Grunde nur eine einzige Ästhetik gibt, nämlich die des Widerspruchs von Kunst und Leben und von Kunst zu Kunst, so ist sie eine leibhaftige Lehre alles Ästhetischen geworden, das wir an ihr mit lächelndem Munde ablesen. Sie ist der große Krieger Ruf der Künste, die große Illusion ihrer Verwandtschaft, die wunderbarste Enttäuschung und das ungelöste Problem — ein ewig Werdendes, das im Spiel der Kräfte sich erhält und sich vergnügt.

Die Widersprüche, die in ihr sitzen, sind von einer geradezu dramatischen Steigerung, selbst eine Oper der Oper, eine Kontrapunktik von Feindseligkeiten, ein System von Programmlosigkeiten. Sie legen sich Akt für Akt komplizierter zusammen, bis sie schließlich sich selbst aufheben und die Gesetze der Entwicklung zu einem Spott machen. Und doch tun sie dies alles in einer bewundernswerten Folgerichtigkeit und in einer Fruchtbarkeit des Schaffens, daß man sich nichts Positiveres denken kann als diese Negationen. Es ist begeisternd, dieser Zersetzung zu folgen, die eine Theorie herstellt, während die Praxis blüht. Ich habe nämlich noch gar nicht definiert, was eine Oper ist, von der dies Buch handelt. Und diese Definition kann

nichts anderes sein, als was ich eben vorhabe: blühende Widersprüche aller Künste zu zeigen, aller Kritiken, aller Geschichte. Die Oper ist nicht ein Drama, das ganz oder teilweise gesungen wird — was wäre das besonderes? Sondern die Oper ist die Einbildung, daß es möglich ist, stundenlang eine zusammenhängende Musik zu schreiben, daß einige Noten dieser Musik von Sängern zu einem richtigen Drama als Wortunterlage gesungen werden, teilweise sogar alle untereinander, daß das begleitende Orchester seine Selbständigkeit trotzdem wahr, daß das alles auf einer Bühne wirklich gemacht wird mit Dekorationen, Indispositionen, Eifersüchteleien und Balletten, daß dieser ganze Apparat im Verhältnis zum Publikum, welches ja im Grunde unmusikalisch ist, ein gutgehendes Rechenexempel wird, und daß endlich, nachdem man alle diese Schwierigkeiten eingesehen hat, sich noch Leute finden, die eine Oper komponieren. Man mag es Tragödie, man mag es Komödie nennen, ein merkwürdiger Konfliktfall bleibt es, so traurig und heiter, wie ihn keine andere Kunst kennt, die immer nur ein Endchen dieser Komplikationen streift. Nehme ich es tragisch oder komisch? Zu ernst jedenfalls nicht, das lernte ich von der Oper. Buffoklänge schlagen mir ans Ohr. Hinter der Maske sitzt der Ernst, hinter dem Ernst lockt das heitere Spiel. Eines ist wahr: sinnlich ist dieser Widerspruchskomplex, lebenswarm, temperamentvoll und unwiderstehlich in den Möglichkeiten seiner Launen. Das ist die Oper. Und mehr als die Oper.



# K. Hof- und National-Theater.

München, Mittwoch den 1. Februar 1911.

Außer Abonnement.

Zum ersten Male:

## Der Rosenkavalier.

Comédie für Musik in drei Aufzügen von **Josef von Schwansthal**.

Stück von **Nicholas Strauss**.

Musikalische Leitung: **Herr Metzl**.

Inszeniert von **Herrn Buchs**.

### Personen:

Die Feldmarschallin <b>Särstin Werbenberg</b>	Fräul. <b>Tobbenber.</b>	Ein <b>Notar</b>	Herr <b>Weis.</b>
Der Baron <b>Osß auf Lerchenau</b>	Herr <b>Benber.</b>	Ein <b>Diener</b>	Herr <b>Stahn.</b>
Ottavian, genannt <b>Quinquin</b> , ein junger Herr aus großem Haus	Frau <b>Sofetti.</b>	Ein <b>Sänger</b>	Herr <b>Wuysson.</b>
Herr von <b>Saninal</b> , ein reicher Reu- grabeler	Herr <b>Stroberfen.</b>	Ein <b>Gelächter</b>	Herr <b>Strimmer.</b>
Sophie, seine Tochter	Hr. <b>Stuh-Drummer.</b>	Ein <b>Stütz</b>	Herr <b>Zimmermann.</b>
Junger <b>Marienne Leitmegerin</b> , die Zwilling	Fräul. u. <b>Milbung.</b>	Ein <b>Freiseur</b>	Herr <b>Mollenberg.</b>
<b>Balsachi</b> , ein Intrigant	Herr <b>Walter.</b>	Eine adelige <b>Blüthe</b>	Fräulein <b>Wais.</b>
<b>Annina</b> , seine Begleiterin	Fräulein <b>Rippe.</b>	Drei adelige <b>Blüthen</b>	Fräulein <b>Uha.</b>
Ein <b>Polizei-Müller</b>	Herr <b>Dauberg.</b>	Eine <b>Modistin</b>	Fräul. <b>Kallert.</b>
Der <b>Quaschmeister</b> bei der Feld- marschallin	Herr <b>Schmüller.</b>	Ein <b>Liedbändler</b>	Fräulein <b>Rech.</b>
Der <b>Quaschmeister</b> bei Saninal	Herr <b>Glöberger.</b>		Herr <b>Paß.</b>

Ein **kleiner Keger, Kavalier, Kausler, Quasch, Quasch, Küchenspersonal, Gäste, Musikanten, 2 Köche, 4 kleine Kinder.**

Berschiedene verdächtige **Gestalten.**

In **Wien**, in den ersten Jahren der Regierung **Maria Theresia.**

Szenisch dekorative Einrichtung: **Herr Klein.**

Das **Kostüm:** Herr **Buchsbed.**

Entwurf zu **Decorationen und Kostümen** von **Herrn Koller (Wien.)**

Nach dem 1. und 2. Akt findet eine längere **Pause** statt.

Am der **Stoff** zu haben: Das **Legebuch** zu 1 Mk., **Führer** von **Wilfried Schaffmann** zu 1 Mk.

### Preise der Plätze:

Numerierter Balkonplatz 1. Reihe	20 - 40 -	Numerierter <b>Boxenplatz</b> im II. Rang	6 - 4 00 -
Numerierter Balkonplatz 2. Reihe	15 - 40 -	Rückplatz im II. Rang	6 - 20 -
Sortierplatz 1. u. 2. Reihe	20 - 40 -	Numerierter <b>Boxenplatz</b> im III. Rang	6 - 20 -
3.-10.	15 - 40 -	Rückplatz im III. Rang	4 - 10 -
11.-13.	12 - 20 -	<b>Parquet-Steckplatz</b>	5 - 10 -
Numerierter <b>Boxenplatz</b> in den <b>Balkonlogen</b>	15 - 40 -	Numerierter <b>Galeriesteckplatz</b>	3 - - -
Rückplatz in den <b>Balkonlogen</b>	8 - 20 -	<b>Parquet-Steckplatz</b>	3 - - -
Numerierter <b>Boxenplatz</b> im I. Rang	15 - 40 -	<b>Galeriesteckplatz</b>	3 - - -
Rückplatz im I. Rang	8 - 20 -		

### Freier Eintritt: Klasse I.

#### Verkauf der Glasstiefelkarten:

Am der 2. **Galeriesteckplatz** (Flügel **Marienhilfsstraße**) bewilligt von 9-1 Uhr und nachmittags von 4-5 Uhr, in 2. oder **Abendklasse**, **Kreuzstraße** 21, **Parquet** (Leipzig 6277), (nicht mehr im **Staat** von **Leipzig**) von 9 Uhr morgens bis 4 Uhr nachmittags, in der **Spezialabteilung** 21, u. **Kreuzstraße** 17, (Leipzig 2222), von 9 Uhr morgens bis 4 Uhr nachmittags und für die **benutzte** **Verkauf** in der **Abendklasse** in der **Verkauf** bei 2. **Spezialabteilung**.

Die **Abendklasse** wird um **sechs** Uhr geöffnet.

Anfang **6 1/2** Uhr.

Ende um **10 1/2** Uhr.

Donnerstag den 2. Februar. (Am K. Hof- und Nationaltheater.) (9. Vorstellung im Jahres-Abonnement der **Wit. K.V.**) **Widame Watterky**. **Tragödie** einer **Japanerin** in drei Akten von **U. Mita** und **G. Giacosa.** (Am K. Residenztheater) **Die Kinder**. **Comédie** in drei Akten von **Detmann Bayr.**

### Spielplan vom 3. Februar bis 6. Februar 1911.

Kgl. Hof- und Nationaltheater.		Kgl. Residenztheater.	
Freitag, 3. Februar. <b>Ballbühnen</b> . (Anfang 7 1/2 Uhr.) 10: <b>Der</b> <b>Verkauf</b> <b>der</b> <b>Glasstiefelkarten</b> <b>bei</b> <b>der</b> <b>Abendklasse</b> <b>ist</b> <b>nicht</b> <b>erlaubt.</b>			
Sonntag, 4. Februar. (Nacht-Abonnement) <b>Der Rosenkavalier.</b> (Anfang 6 1/2 Uhr.)		Sonntag, 4. Februar. <b>Das Komert.</b>	
Sonntag, 5. Februar. (9. Akt. III) <b>Margarethe</b> . (Anfang 7 Uhr.)		Sonntag, 5. Februar. <b>Die Kinder.</b>	
Montag, 6. Februar. (9. Akt. II) <b>Die trüglichen Verdien: Hamlet.</b> (Anfang 7 Uhr.)			

### Bestimmung für den Verkauf der **Galeriesteife**:

Der Verkauf sämtlicher **Galeriesteife** findet heute eine viertel Stunde nach Eröffnung der **Abendklasse** im **Parquet** (Steckplatz) und Anfang unter dem **Parquet** statt, wobei an eine Person nur eine **Stufe** veräußert wird. Ein **Erwerb** **von** **1** **Stufe** **ist** **in** **der** **Abendklasse** **erlaubt**. **Der** **Verkauf** **der** **Galeriesteife** **ist** **in** **der** **Abendklasse** **erlaubt**. **Der** **Verkauf** **der** **Galeriesteife** **ist** **in** **der** **Abendklasse** **erlaubt**. **Der** **Verkauf** **der** **Galeriesteife** **ist** **in** **der** **Abendklasse** **erlaubt**.

Besetzungszettel der Münchner Erstaufführung



Figurinen von Jürgen Rose

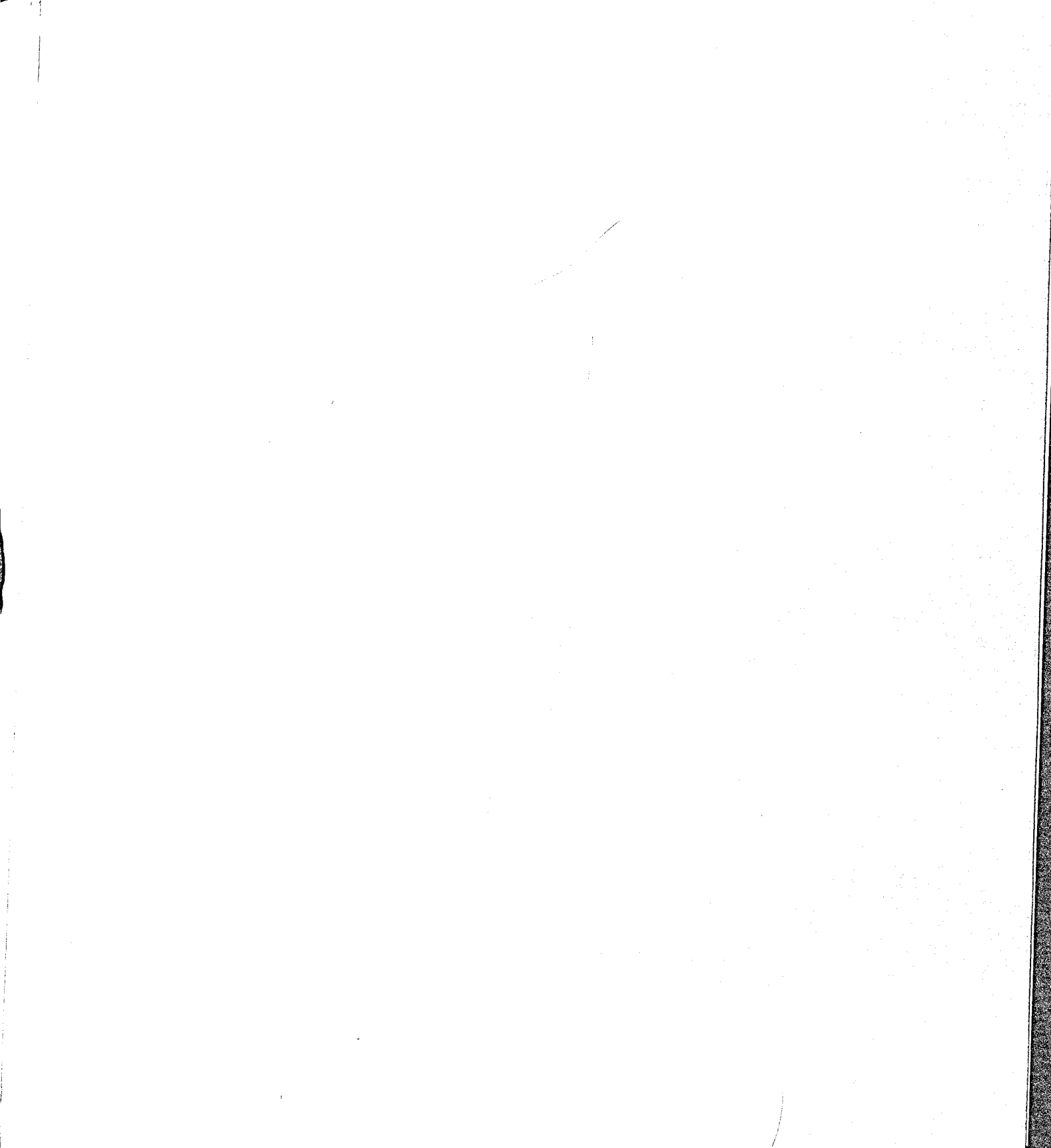
# Der Rosenkavalier

München 1972

Musikalische Leitung: Carlos Kleiber

Inszenierung: Otto Schenk

Bühne und Kostüme: Jürgen Rose



HOFMANNSTHAL-STRAUSS: OPERA-BUFFA  
DER KLEINE MOHR DER FEIDMARZHALIN

BRUNNEN

