

1949 STRA

04061

GO
Gravest Opera



DER ROSENKAVALIER

Richard Strauss



DIE HANDLUNG

ERSTER AUFZUG

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg und ihr junger Liebhaber Graf Octavian Rofrano haben die Nacht miteinander verbracht. Morgens werden sie zweimal gestört: Erst bringt ein kleiner Mohr das Frühstück, und dann werden Stimmen im Vorzimmer laut. Die Feldmarschallin fürchtet, ihr Mann sei unvermutet von der Jagd nach Hause gekehrt, doch es ist ihr Cousin Baron Ochs auf Lerchenau, der in ihr Schlafzimmer eindringt.

Octavian, inzwischen als Kammerzofe »Mariandl« verkleidet, erweckt Ochs' Interesse. Während er Mariandl eindeutige Avancen macht, unterbreitet er der Marschallin sein eigentliches Anliegen: Um sich seiner finanziellen Schwierigkeiten zu entledigen, will er Sophie Faninal, die Tochter eines reichen Neugeadelten, heiraten; Ochs bittet seine Cousine, für ihn den Bräutigamsaufführer, welcher der Braut traditionsgemäß eine silberne Rose als Verlobungsgeschenk überreichen soll, auszusuchen. Die Marschallin beschließt, da sich Ochs nicht so sehr als Bräutigam, sondern vielmehr als Schürzenjäger präsentiert, ihrem Cousin einen Streich zu spielen: Sie schlägt Octavian als Rosenkavalier vor und zeigt Ochs ein Porträt ihres Liebhabers. Ochs ist von der verblüffenden Ähnlichkeit mit Mariandl verwirrt.

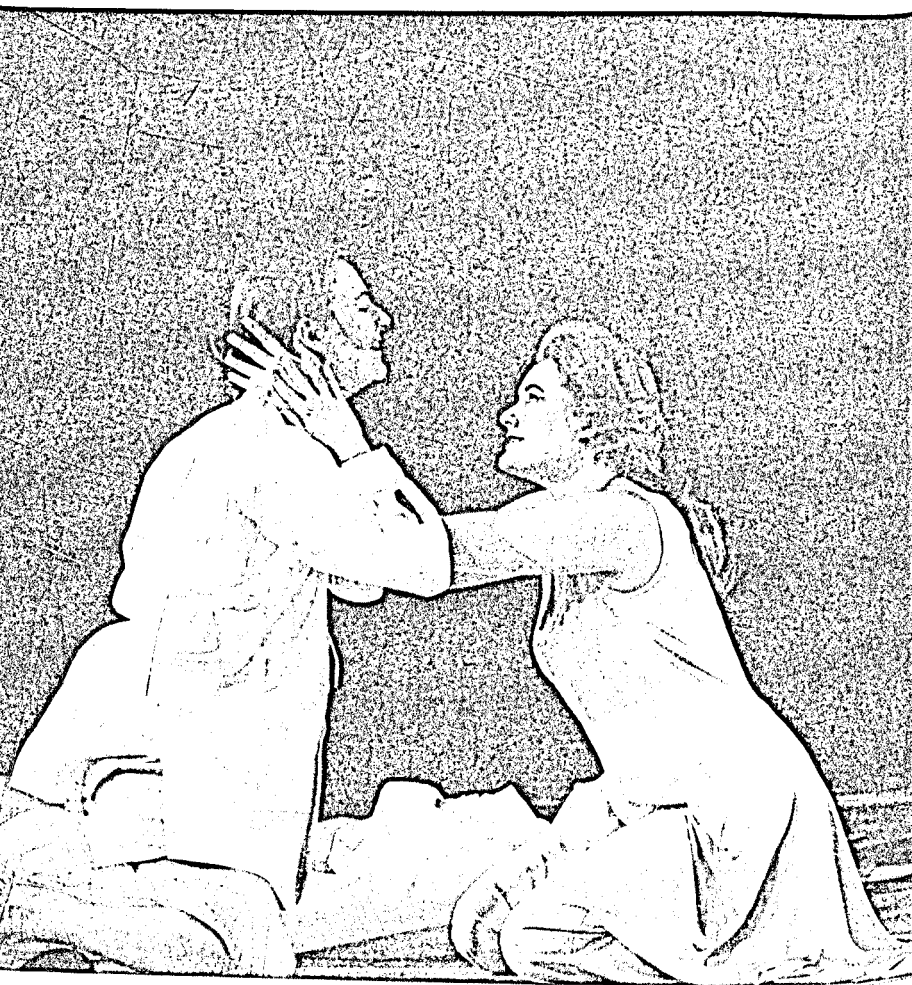
Um Octavian von den Nachstellungen Ochs' zu befreien, lässt ihn die Marschallin die Wartenden zum Lever hereinrufen: Bittsteller und Händler, das Intrigantenpaar Valzacchi und Annina und ein italienischer Sänger machen ihre Aufwartung; ein Notar versucht, Ochs juristische Details des Ehevertrages zu erklären.

Nach Beendigung des Levers wird sich die Marschallin, alleingelassen, der Unaufhaltsamkeit der Zeit bewusst. Als Octavian in Männerkleidern zurückkehrt, erkennt sie, dass Octavian sie eines Tages einer Jüngerin wegen verlassen wird.

ZWEITER AUFZUG

Herr von Faninal verabschiedet sich von Sophie, damit sie – wie es die Schicklichkeit erfordert – allein den Rosenkavalier empfangen kann. Die Duenna Marianne Leitmetzerin beschreibt Sophie aufgeregt die prunkvolle Auffahrt des Rosenkavaliers.

Die Zeremonie der Rosenüberreichung lässt für Sophie und Octavian die Zeit stillstehen.



Faninal präsentiert seiner Tochter den Bräutigam, die über dessen plumpe Manieren entsetzt ist. Wütend muss Octavian mitverfolgen, wie Ochs auf seine zukünftigen Rechte als Ehemann pocht. Während sich Faninal und Ochs zur Unterzeichnung des Ehevertrages ins Nebenzimmer zurückziehen, gestehen sich Octavian und Sophie ihre Liebe, wobei sie allerdings von Valzacchi und Annina belauscht werden. Ochs kümmert sich nicht weiter um den Zwischenfall, sondern er will vielmehr Sophie zwingen, den Ehevertrag zu unterzeichnen. Da wird er von Octavian mit einem Degen leicht verletzt! Die Wunde ist jedoch harmlos, und schon bald fühlt sich Ochs wieder behaglich; dies umso mehr, als ihm Annina – nun in Octavians Diensten stehend – die Einladung eines »bewussten Mariandl« zu einem Stelldichein am folgenden Abend zukommen lässt.

DRITTER AUFZUG

Das Hinterzimmer eines Gasthauses wird als Falle, in die Ochs tappen soll, vorbereitet.

Octavian spielt die naïv-kokette Kammerzofe; Ochs fühlt sich jedoch durch die Ähnlichkeit mit dem Rosenkavalier sowie durch zahlreiche zwielichtige Gestalten, die der Baron für Geistererscheinungen hält, bei seinen amourösen Avancen empfindlich gestört. Als dann auch noch Annina mit schreienden Kindern ihm gegenüber ihre Rechte als Ehefrau und Mutter geltend machen will, ruft Ochs nach der Polizei. Den Verdacht des Kommissars, Ochs habe ein ehrbares Bürgermädchen verführt, entkräftet der Baron, indem er Mariandl als seine Verlobte Sophie Faninal vorstellt. Faninal jedoch, nach Octavians Plan herbeigeführt, erklärt auf Grund der skandalösen Vorgänge die Verlobung für aufgelöst.

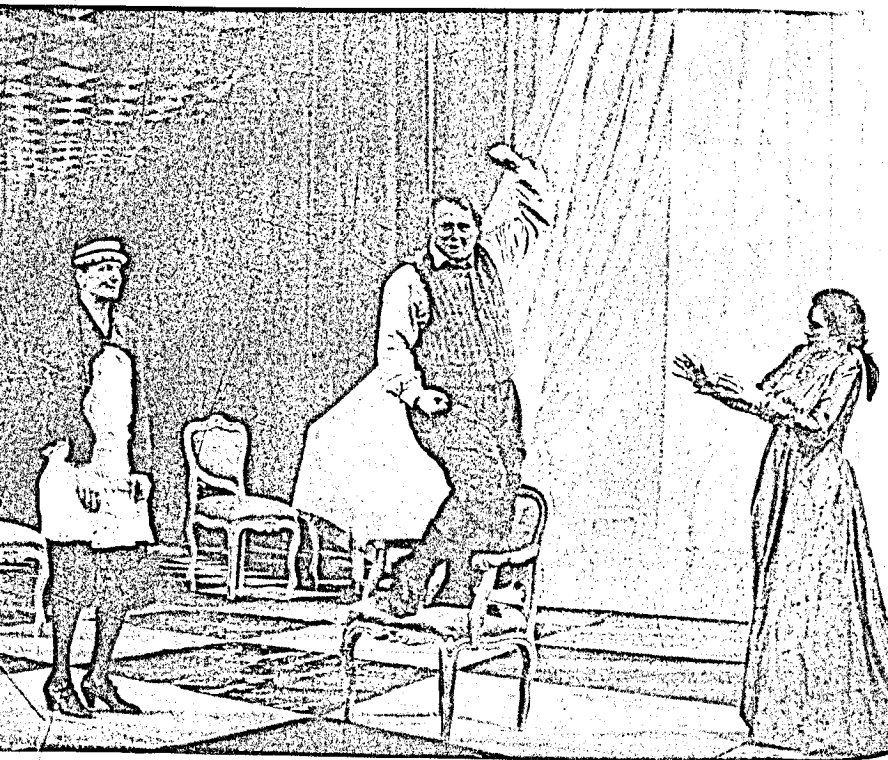
Von dem Leiblakaien des Barons herbeigerufen, erscheint die Feldmarschallin. Sie durchschaut sofort die Situation; sie bedeutet Ochs, dass sein Spiel nun zu Ende sei und er sich zurückziehen habe.

Hilflos steht Octavian zwischen Sophie und Marschallin, die durch ihren Verzicht die jungen Menschen zusammenführt.

DEM »ROSENKAVALIER« ZUM GELEIT

Hugo von Hofmannsthal

Nichts ist schwieriger, als sich das Existierende als nicht existierend vorzustellen. Diese Figuren haben sich längst von ihrem Dichter abgelöst; die Marschallin, Ochs, Octavian, der reiche Fa-



ninal und seine Tochter, das ganze Gewebe des Lebens zwischen ihnen, es ist, als wäre dies alles längst so dagewesen, es gehört heute nicht mehr mir, nicht mehr auch dem Komponisten, es gehört jener schwebenden, sonderbar erleuchteten Welt; dem Theater, in der es nun schon eine Weile, und vielleicht noch für eine Weile, sich lebend erhält. Ich blättere in der Sammlung der Briefe, die zwischen Strauss und mir in jenen Jahren gewechselt wurden. Manches freilich ist für den, der sie schrieb und empfing, noch heute von der Atmosphäre gelebten Lebens unwittert; ein Hauch steigt daraus empor von jenem eigentlichen Lebens-element der Produktion, jenem Versuchhaften, innerlich Geglaubten, das dann sogleich wie es nach außen tritt, vom Zweifel behauptet wird. Die Erinnerung an den Widerstand der Welt steigt empor, mit dem sie jedes aus der Imagination hervorgehende Lebendige, sei es noch so heiterer Art, empfängt und kräftigt, indem sie es abzulehnen und zu erledigen meint. Fast sonderbar ist es heute, zu denken, dass Brief um Brief hin und her ging, die Bedenken eines verdienten Theaterchefs zu beschwichtigen in bezug auf das Ganze und vieles Einzelne, sich zu erinnern, wie scharf und verletzend ein oder das andere Detail der leichten Komödie wirken konnte, ein oder der andere Zug eines leicht hingemalten Bildes, in das heute eine gewisse Harmonie und Ruhe gekommen ist, nachdem so viele Augen es angeschaut haben. Fast sonderbar, zu denken, wie an einer anderen Hofbühne die erste Sängerin dem Intendanten die Rolle der Marschallin zurückgeschickt mit der Bitte, sie von dem Auftreten in der »zweideutigen Atmosphäre« dieses Stückes zu entheben.

Doch war der Anfang ohne Schwierigkeit. Gesellig wie das Werk selbst war seine Entstehung. Das Szenarium ist wahrhaft im Gespräch entstanden, im Gespräch mit dem Freund, dem das Buch zugeeignet ist (und zugeeignet mit einer Wendung, die auf wahre Kollaboration hindeutet), dem Grafen Harry Kessler. Die Gestalten waren da und agierten vor uns, noch ehe wir Namen für sie hatten: der Buffo, der Alte, die Junge, die Dame, der »Cherubin«. Es waren Typen, die zu individualisieren der ausführenden Feder vorbehalten blieb. Aus dem ewig typischen Verhältnis der

Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne dass man wusste, wie.

Auch die Molièresche Komödie ruht nicht so sehr auf den Charakteren selbst als auf der Relation der oft sehr typischen Figuren zueinander (dies in Paranthese). Der Ort dieser produktiven Gespräche war Weimar; ich fuhr nach Berlin, ohne eine Notiz als das Personenverzeichnis auf die Rückseite einer Tischkarte gekritzelt, aber mit einer erzählbaren Handlung im Kopf. Die Wirkung dieser Erzählung auf Strauss ist mir erinnerlich, als wäre es gestern gewesen. Sein Zuhören war ein wahrhaft produktives. Ich fühlte, wie er ungeborene Musik an die kaum geborenen Gestalten verteilte. Dann sagte er: »Wir werden das machen. Wir werden es aufführen, und ich weiß auch aufs Haar, was man sagen wird. Man wird sagen, dass eine allgemeine Erwartung wieder einmal schmachlich getäuscht wurde, dass dies ganz und gar nicht die komische Oper ist, welche das deutsche Volk Jahrzehnte mit Sehnsucht erwartet. Und mit diesem Kommentar wird unsere Oper durchfallen. Aber wir werden uns unterhalten, indem wir daran arbeiten. Fahren Sie schnell nach Hause und schicken Sie mir möglichst bald den ersten Akt.« Dies Gespräch muss in den letzten Märztagen (1909) geführt worden sein. Vom 4. Mai ist der Brief aus Garmisch, mit dem der Empfang des ersten Aktes bestätigt wird. In einem Brief vom 16. Mai heißt es schon: »Meine Arbeit fließt wie die Loisach – ich komponiere mit Haut und Haar.« Ein Jahr später, in dem Brief vom 2. Mai 1910, heißt es: »Ich beginne jetzt mit der Komposition des dritten Aktes.« Im Jänner 1911 kam das Werk in Dresden auf die Bühne.

Jene lebhaft angeregten Gespräche in Weimar – wie erinnere ich mich des Bücherzimmers, mit ein paar der schönsten Skulpturen von Maillol geschmückt, wie deutlich der hastigen, wie von einem kleinen Fieber beschleunigten Repliken, die einer dem anderen gab –, jenes Spiel mit den typischen, unbenannten Figuren und den möglichen Kombinationen, die sie eingehen konnten, es wäre doch für sich allein nicht stark genug gewesen, eine kleine Welt lebender Gestalten hervorzurufen. Dahinter war der geheime Wunsch, ein halb imaginäres, halb reales Ganzes ent-



stehen zu lassen, dies Wien von 1740, eine ganze Stadt mit ihren Ständen, die sich gegeneinander abheben und miteinander mischen, mit ihrem Zeremoniell, ihrer sozialen Stufung, ihrer Sprechweise oder vielmehr ihren nach den Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes. So entstand das Gewimmel der kleinen Figuren; diese Duenna, dieser Polizeikommissär, dieser Wirt, diese Lakaien und Haushofmeister, diese Intriganten, Schmarotzer, Lieferanten, Friseure, Laufer, Kellner, Sänftenträger, Häscher, Tagediebe. Das aber konnte nur zusammengehalten werden durch eine besondere Sprache, die – wie alles in dem Stück – zugleich echt und erfunden war, voll Anspielung, voll doppelter Bedeutung. Eine Sprache, durch welche jede Person zugleich sich selbst und ihre soziale Stufe malt, eine Sprache, welche in dem Mund aller dieser Figuren die gleiche ist – die imaginäre Sprache der Zeit – und doch im Mund jeder Figur eine andere, mit einer ziemlich beträchtlichen Spannweite von der sehr einfachen Sprache der Marschallin (und in dieser außerordentlichen, manchmal fast demütigenden Einfachheit liegt die große Kondeszendenz der Figur) zu der knappen, eleganten Sprechweise Octavians, in der sich vielleicht ein wenig jugendliche Herzlosigkeit verrät, dem Reden des Faninals – das im Mund seiner Tochter noch um ein kleines gespreizter, aber naiver ist – und der eigentümlichen Mischung aus Pompösem und Gemeinem im Mund des Buffo. Diese Sprache ist es – ein Kritiker hat sie, ich glaube, im tadelnden Sinn, ein Volapük des achtzehnten Jahrhunderts genannt; ich finde diese Bezeichnung sehr annehmbar –; diese Sprache ist es, welche dieses Libretto zum unübersetzbarsten in der Welt macht. Außerordentlich geschickte Federn haben sich bemüht, es ins Englische, Französische und Italienische zu übertragen. Aber die Figuren, aus dem Element dieser Sprache genommen, nehmen etwas Kaltes an, sie stehen in viel härterer Kontur gegeneinander. Es fehlt der zarteste Teil der Modellierung. Es fehlt die Geselligkeit der Figuren untereinander, durch welche die Lebensluft eines Stückes entsteht.

»DER ROSEN- KAVALIER«

Richard Strauss



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!« [...]

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 irgendeine Forderung zu stellen, fügte sich als kunstbegeisterter Jude sogar obiger Bedingung, und wir fanden uns alle auf der Probebühne zusammen, Reinhardt als bescheidener Zuschauer, während ich in meiner Unbeholfenheit den Sängern, so gut ich konnte, die Rollen vormimte. Nach einer Weile sah man Reinhardt mit Frau von der Osten in einer Saalecke stehen und flüstern, bald dasselbe Bild mit Frä. 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 durchkompo-

niert 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 Akt 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 Schuchschschen Striche geärgert hatte, schrieb ich 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 Duettts! Da war er böse! Aber immerhin von der Dresdner Krankheit etwas geheilt. [...]

Der Siegeslauf des **Rosenkavalier** wurde in der Mailänder Scala auf eine tragikomische Weise unterbrochen. Serafin hatte die Oper tadellos einstudiert, vorzügliche Besetzung: Frl. 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 1. Akt verlief gut mit drei Hervorrufen. Nach



dem 2. Akt ging ohne ein Zeichen des Beifalls der Radau los: Zischen, Pfeifen, Gebrülle, währenddessen von der obersten 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 ...

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 17-jährigen 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, schon 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 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 Liebchaft einer alten Generalin mit einem Fähnrich. Also Wiener Komödie, nicht – Berliner Posse!

DER WALZER ALS STIL IM »ROSENKAVALIER«

Michael Walter



Nein, der **Rosenkavalier** spielt nicht im Wien »in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias«, wie es im 1910 gedruckten Libretto heißt. Selbst Hofmannsthal hielt diese Fiktion gelegentlich nicht aufrecht, etwa wenn er am 11. Juni 1916 in einem Brief an Strauss beklagte, dass dieser auf den Weg, den er (Hofmannsthal) mit dem **Rosenkavalier** habe einschlagen wollen »ja teilweise gar nicht eingegangen« sei, er habe »Manches in einem ganz falschen Stil behandelt«. Im zweiten Aufzug hätte Strauss den »burlesken Chor der Faninalschen Dienerschaft« («G'stochen ist einer? Wer?») im durchsichtigen Offenbachschen Stil behandeln müssen statt ihn mit »dicker Musik« ganz zuzudecken. Vor Augen schwebten Hofmannsthal dabei die beiden zeitkritischen Operetten Offenbachs **La belle Hélène** und **Orphée aux enfers**, also jene Werke, in denen sich der Komponist über die Pariser Gesellschaft seiner Zeit lustig machte. Auf eben jene Operetten hatte Strauss in seinem vorhergegangenen Brief hingewiesen. Er habe ein großes Talent zur Operette («ich bin doch schließlich jetzt der einzige Komponist, der wirklich Humor und Witz und ein ausgesprochen parodistisches Talent hat»). Strauss wollte »aus den Prachttypen, die in diesem Kriege sich herausgeschält haben: der Wucherer als Mäzen, der Spion, der Diplomat, Preuße und Österreicher gegeneinander und doch miteinander« eine »herrliche Komödie« nach dem Muster der Offenbachschen Operetten machen, zu der Hofmannsthal den Text liefern sollte. Hofmannsthal habe dafür das Talent, wie seine **Cristina** und der **Rosenkavalier** beweisen würden. Strauss' Hinweis auf die zeitgenössischen »Prachttypen«, die der erste Weltkrieg hervorgebracht habe, und seine unmittelbar folgende Bemerkung über den **Rosenkavalier** zeigen ebenso wie Hofmannsthals indirekter Bezug auf die Operetten Offenbachs deutlich, wenn auch indirekt den Bezugspunkt von Karikatur und Parodie im **Rosenkavalier**, nämlich die eigene Zeit und Gesellschaft, also das dekadente Vorkriegs-Wien vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Frage der Differenz von Strauss' Kompositionsstil zu jenem, den Hofmannsthal sich vorstellte, eben ein echter Operettentonfall, blieb bis zum Tode Hofmannsthals in der Zusammenarbeit zwischen beiden

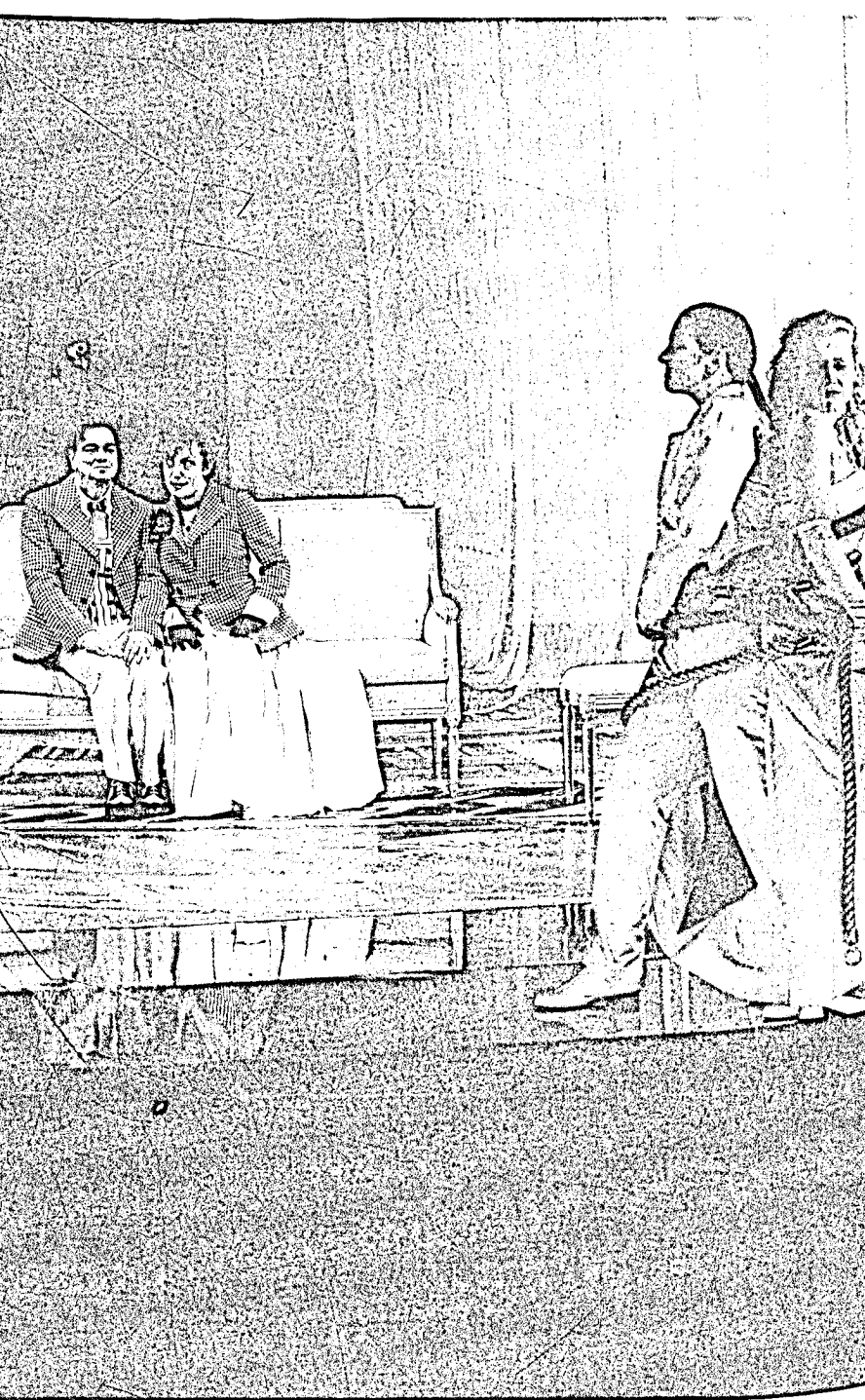
virulent. Als Hofmannsthal, vermutlich Anfang der 1920er Jahre, wieder einmal den musikalischen Operettentonfall von ihm einforderte, antwortete Strauss barsch, so wie Lehár »schreiben kann ich nicht, denn in ein paar Takten von mir liegt eben mehr Musik als in einer ganzen Lehárschen Operette«. Hofmannsthal verstand unter einer operettenhaften Musik, dass die Singstimmen melodisch dominierten und das Orchester nur zur Begleitung diente – was das Gegenteil des Strauss'schen Kompositionsstils war.

»Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter«, reich geworden durch seine Armeelieferungen, ist nicht eine im Wien um 1740, sondern eine in dem um 1900 typische Figur – gerade, weil sie in Wien vergleichsweise selten war. Wie in ganz Europa strebte auch das österreichische Großbürgertum nach Standeserhöhung durch eine Angleichung des Lebensstils an den Adel und im günstigsten Falle durch Nobilitierung. Freilich trat dieser Fall nicht häufig ein. Unter den zwischen 1880 und 1910 in Österreich nobilitierten 9000 Personen befanden sich nur 1000 Angehörige des Großbürgertums (Bankiers, Kaufleute, Industrielle), von denen wiederum 460 nur das einfache »von« erhielten (zu jener Gruppe wäre Faninal zu zählen), 385 wurde der persönliche Titel eines Baron oder Freiherrn verliehen, nur circa 170 Personen aus diesem Kreis wurden in den erblichen Adelsstand erhoben. Die Lage für das Großbürgertum hatte sich von den 1880er Jahren bis zum Beginn des ersten Weltkriegs noch insoweit verschärft, als die Nobilitierungsquote von über 14 Prozent auf knapp über 9 Prozent zurückging und die unverkennbare Tendenz bestand, nur mit einem schlichten »von« zu nobilitieren (statt zum Beispiel den Titel eines Barons zu verleihen). Der Zugang zur »ersten Gesellschaft«, das heißt jenen Kreisen, in denen mindestens der Titel eines Barons als Zugangsvoraussetzung galt, war für den auf geringem Niveau geadelten Personenkreis nur höchstens mittelbar, nämlich durch Heirat möglich. Schon im Hinblick auf eine mögliche Nobilitierung versuchte das Großbürgertum, soweit wie möglich den Lebensstil des Adels nachzuahmen, und nach erfolgter Nobilitierung waren die Verhaltensweisen der Neuadeligen gewissermaßen adeliger

als die des Adels selbst. Das ungehörige Betragen des Baron Ochs auf Lerchenau im Hause Faninals ist darum doppelt peinlich. Faninals eigenes Verhalten allerdings entspricht der Zeit. Zwar ist er entsetzt über Lerchenaus Verhalten und sexuelle Anspielungen (»Wie ist mir denn! Da sitzt ein Lerchenau und karesiert in Ehrbarkeit mein Sopherl, als wär' sie ihm schon ange-
traut.«), dennoch verhökert er regelrecht seine Tochter, um in den Genuss der Anerkennung der »ersten Gesellschaft« zu kommen und sich vom Bürgertum zu distinguieren (»Wär' nur die Mauer da von Glas, dass alle bürgerlichen Neidhammel von Wien uns könnten so en famille beisammen sitzen sehn! Dafür wollt' ich mein Lerchenfelder Eckhaus geben, meiner Seel!«). Für Strauss dürfte es keine Frage gewesen sein, dass hier eine zeitgenössische Verhaltensweise karikiert werden sollte, wie man sie nicht nur in Wien, sondern auch in Berlin erleben konnte, kannte er sie doch mindestens am prominenten Beispiel der preußischen Industrielenfamilie Krupp. Fritz Krupp hatte 1882 die Baronesse Margarete von Ende geheiratet und Kaiser Wilhelm II. war höchstselbst bei der Verehelichung von Krupps Tochter Bertha mit Gustav von Bohlen Halbach 1906 behilflich gewesen. (Es entbehrte nicht der – vom Kaiser nicht erkannten Ironie –, dass er dem Adeligen gestattetete, seinem eigenen, mehr oder weniger unbekanntem Namen noch den der bekannteren bürgerlichen Familie Krupp hinzuzufügen. Alfred Krupp verbrachte im übrigen die Vergnügungssaison in Berlin, so dass er Strauss bekannt gewesen sein dürfte.)

Faninals Gegenspieler ist der Baron Ochs auf Lerchenau, nach dem die Oper ursprünglich benannt werden sollte: alter Erbadel, aber finanziell heruntergekommen, hochmütig und arrogant, aber weit von adeligen Manieren entfernt – auch er keine unbekannte Figur im Wien der Jahrhundertwende. Der handlungstreibende Konflikt spielt sich zwischen diesen beiden Personen und Octavian ab, der zum Hochadel gehört, in diesem aber wiederum als Zweitgeborener und aufgrund seines Alters noch keine Rolle spielt (und vermutlich auch nicht spielen wird – wie alle handlungstragenden Personen der Oper mit Ausnahme der Marschallin steht auch Octavian innerhalb seiner Gesellschaftsschicht nur

Fritz -
Krupp -
mes





an zweiter Stelle). Erst spät rafft sich Octavian in Faninals Haus auf, gegen den Baron vorzugehen, wie er überhaupt von herausragender Entschlussunfähigkeit ist. Selbst im letzten Aufzug wird er von der Marschallin Sophie regelrecht zugeführt und verkörpert im Grunde ebenso wie Faninal und Lerchenau eine Welt von gestern, die mit der Modernisierung nichts anfangen kann. Denn das im **Rosenkavalier** ironisch Karikierte ist unzweideutig ein Moment des Prozesses der Modernisierung um 1900 in seiner speziellen Wiener Ausprägung, in der die aristokratischen, vor-modernen Traditionen eine größere Rolle als in anderen europäischen Metropolen spielten, während die zunehmende Ökonomisierung des Lebens und die tragende Rolle des Wirtschaftsbürgertums noch keineswegs allgemein akzeptiert war.

Dieser Gegenwartsbezug ist für die Oper von ungeheurer Wichtigkeit, denn sowohl Hofmannsthal wie Strauss wussten, dass sie keine historisierende Rokoko-Oper liefern wollten, sondern – so wie Offenbach Pariser Operetten im Gewand der Antike geliefert hatte – eine Wiener Oper. Die war historisch nicht zu haben, denn das spezifisch Wienerische wäre dann für die Zeitgenossen kaum zu erkennen gewesen (davon abgesehen, ob es in der Hochzeit der europäischen Hofkultur überhaupt so etwas wie das spezifisch Wienerische gegeben haben mochte). Am Gegenwartsbezug der Oper hatte Hofmannsthal schon keinen Zweifel gelassen, als er am 14. Mai 1909 Strauss aufforderte: »Lassen Sie sich für den letzten Akt einen altmodischen, teils süßen, teils frechen Wiener Walzer einfallen, der den ganzen Akt durchweben muss.« Und auch Strauss dachte, als er wenige Tage später in Bezug auf den ersten Aufzug formulierte, er habe »die gewisse Wiener Sentimentalität der Abschiedsszene gut getroffen«, gewiss nicht an das Wien Maria Theresias, sondern an jenes Wien, das er kannte.

Dennoch war die camouflierende Assoziation mit dem Historischen sowohl im Text wie für die musikalische Gestaltung entscheidend. Gerade durch die vordergründige Historisierung, in der sich der Hofmannsthalsche Ästhetizismus manifestiert, wurde der Gegenwartsbezug zugleich ins Ahistorische gerückt,

denn Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen im Sprachstil, der Wienerisches mit Altertümlichem (und keineswegs spezifisch Wienerischem, wie etwa die Anrede »Euer Liebden«) und zugleich ausdifferenzierte standesspezifische Sprechweisen mischt. Beides, Wienerisches und Altertümliches, kennzeichnen nicht das 18. Jahrhundert, sondern die Stadt Wien an sich (und noch heute finden sich im Wiener Sprachstil Überreste der höfischen Sprache des 18. Jahrhunderts, wozu auch die pseudofranzösischen Ausdrücke gehören). Die Aura des Authentischen wird zudem ständig durch die Artifizialität in Frage gestellt und umgekehrt, ein equilibristisches Spiel, in dem das Kaleidoskop von Erfundenem und Nicht-Erfundenem der historischen Verortung entschwindet und der Gestus des Zitierens nicht mehr vom Gestus des Originalen zu unterscheiden ist. Nichts scheint den Geist des Rokoko typischer zu kennzeichnen als das Überreichen der silbernen Rose, und ausgerechnet dieser Episode fehlt die historische Referenz, sie ist von Hofmannsthal erfunden worden, der die Künstlichkeit dieser Szene sogar noch dadurch überhöht, dass der erfundenen künstlichen Rose der natürliche Duft von Rosenöl beigegeben wird, gleichsam ein Symbol für die Vermischung von Realität und Artifizialität.

Strauss hat auf diese Struktur des Textes musikalisch reagiert. Die Ununterscheidbarkeit des Gestus des Zitierens und des Gestus des Originalen (und beides bleiben eben Gesten, die erst in der musiktheatralischen Wirkung verschmelzen) findet sich etwa in der Szene des zweiten Aufzugs wieder, in welcher der Baron Sophie »karessiert« und schließlich, als handfeste sexuelle Andeutung die von ihm behaupteten nächtlichen Freuden in Form eines Walzerliedes kleidet, das er ausdrücklich als Zitat kennzeichnet (»Ganz wie's im Liedl heißt. Kennt Sie das Liedl?«)

Strauss zitiert hier den 1865 uraufgeführten **Dynamiden-Walzer** op. 173 von Josef Strauß, dessen eigentlicher Titel jedoch »Geheime Anziehungskräfte« war, also genau das, auf was der Baron so plump anspielt. »Wiegend und sentimental gefühlvoll« ist die Spielanweisung in der Partitur – und damit Nicht-Wiener Orchester auch ja nichts falsch machen konnten, fügte Strauss

als Spielanweisung hinzu, was in Wien ohnehin gängige Praxis war: »Die Auftakte in den ersten und zweiten Violinen stets glissando«. Gerade diesem Walzerzitat hat man immer wieder seinen Anachronismus im Hinblick auf die Zeit Maria Theresias vorgeworfen, ein Vorwurf, der angesichts der Auflösung einer konkreten Zeit schon im Libretto völlig ins Leere geht. Hinzu kommt, dass der Walzer schon in **Salome** und **Elektra** – aber auch in veristischen Opern – zum Stilzitat geworden war, das nicht mehr unbedingt Träger interpretatorischen Sinns sein musste. Auch die Walzer im **Rosenkavalier** sind Stilzitat und sollen auch nichts anderes sein, denn gerade als solches vermitteln sie eine wienerische Atmosphäre, deren musikalische Artifizialität das Gegenstück zur Sprache Hofmannsthals ist.

Das überraschend echte und eben nicht artifiziell verkleidete Zitat des **Dynamiden**-Walzers – das seine nahezu barbarische Kontrastwirkung vor allem vor dem Hintergrund der ätherischen, sich im Klang verflüchtigen Akkorde bei der Überreichung der silbernen Rose entfaltet – ist der Einbruch des Banalen in die stildeterminierte doppelbödige Zeitlosigkeit der Handlung, eines widerwärtigen Banalen, das den Baron gegenüber den Zuhörern gerade im Moment drastischen Realismus als das eigentlich Unwirkliche der Handlung ausweist, obgleich genau das Gegenteil der Fall ist, denn die unwirkliche Verzückung Octavians und Sophies, die sich im Dialog nach dem Abgang des Barons und ungeachtet des Krachs um die Dienerschaft fortsetzt und in den Kuss Octavians mit der anschließenden Duett-Passage Octavian / Sophie mündet, ist das Unehliche, wie sich im märchenhaften Schlussduett zeigt (»Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein«), das Strauss in fast Humperdinckschem, ironisch gemeintem Tonfall komponierte und in dem die Akkorde zur Überreichung der Rose nur mehr sentimental ausklingende Reminiszenz sind.

Der erste von Strauss im **Rosenkavalier** gebrauchte Walzer beginnt merkwürdig. Nach den Worten der Marschallin »Jedes Ding hat seine Zeit« setzt ein in der Partitur ausdrücklich ausgezeichnetes »Walzertempo« ein, doch der musikalische Charakter des Wiener Walzertypus wird dadurch unterminiert, dass in den



ersten vier Takten der dritte Schlag des Dreiviertel-Takts nicht das typische nachschlagende Viertel des Walzertakts ist, sondern, auf ein Achtel gekürzt, der Auftakt zum folgenden Takt. Alsbald schlägt der musikalische Charakter um, denn Strauss beginnt eine dominierend mit Klarinetten und Fagotten instrumentierte Passage, die – auch metrisch – aus einem Menuett in einem Mozartschen Divertimento stammen könnte. Dieser musikalische Charakter wird beibehalten bis zu jenem Moment, der musikalisch die vollkommene Übereinstimmung zwischen Marschallin und Octavian ausdrückt: Octavians »Marie Theres!«, gefolgt vom »Octavian!« der Marschallin ist melodisch ein einziges, nur drei Takte umfassendes, in der Tonika stehendes und jede harmonische Bewegung vermeidendes, aus korrespondierenden Melodiegliedern gebildetes, in sich geschlossenes (und damit die Ent-rücktheit des Moments kennzeichnendes) Motiv. Musikalisch-technisch steht eben dieses Motiv an der Gelenkstelle zwischen der auf Mozart alludierenden Musik in den Bläsern und dem ersten, in den Streichern beginnendem Walzer des **Rosenkavalier**. Natürlich wäre auch der Menuettcharakter der Musik anachronistisch, denn um 1740 war Mozart noch nicht einmal geboren. Genau hier aber manifestiert sich das Pendant zum zeitverlorenen Stilwillen von Hofmannsthal. Denn die beiden chronologisch differrenten Musikstile, die Strauss verwendet, heben sich in der Einheit des musiktheatralischen Effekts auf. Beide Stile sind nicht mehr als Gesten, weder handelt es sich um ein »richtiges« Menuett noch um einen vollständig ausgeführten Walzer. Der Walzer selbst weist einerseits eine walzeruntypische Unregelmäßigkeit auf, indem Strauss die erste Phrase durch einen eingeschobenen Takt von den regulär zu erwartenden acht Takten auf neun erweitert und mündet andererseits abrupt zu Octavians »Der Feldmarschall sitzt im crovatischen Wald« in einen Zweivierteltakt.

Die auf Mozart alludierende Musik ist der Szene unterlegt, in der Marschallin und Octavian frühstücken: »Octavian legt sein Gesicht auf ihr Knie. Sie streichelt sein Haar. Er blickt zu ihr auf.« Musikalisch umgesetzt wird dieser Moment der Intimität von

Strauss gerade nicht, er bleibt zunächst nur szenisch wahrnehmbar. Die Musik illustriert und interpretiert nichts, sie ist allein musikalisch klassizistische Ausgewogenheit, ist Pendant der szenischen Idylle, Verkörperung des schönen Moments an sich, der zugleich aber schon unecht ist, so unecht wie die schließlich genau zu den Worten »Marie Theres! / Octavian!« in einen echten Walzertakt mündende menuettartige Musik. Scheinbar setzt sich die Idylle in den gegenseitigen Bezeichnungen mit Kosenamen (»Bichette! / Quinquin!«) fort und doch ist sie schon Vergangenheit, der Zauber des Augenblicks durch den auf das Hier und Jetzt verweisenden unterlegten Walzer schon gebrochen, nur wissen es Marschallin und Octavian noch nicht. Die Walzermusik findet kein melodisches Pendant in den Singstimmen der beiden, die sich einer Illusion hingeben, die bereits nicht mehr vorhanden ist und sich wenig später auch auf der Ebene des Textes verflüchtigen wird, wenn Octavian sich zum leichten Ärger der Marschallin, aus dem deutlich wird, dass sich beide eben doch nicht vollkommen verstehen, über den Feldmarschall lustig machen wird.

Gerade an dieser Szene lässt sich erkennen, wie wichtig die sinfonischen Gestaltungsweisen für Strauss waren. Ein Auskomponieren der Szene mit dominanten Phrasen der Singstimme hätte notwendig in den Kitsch der Operette münden müssen. Indem Strauss den um sich selbst unwissenden, musikalisch schlichten und durch immer längere Pausen voneinander getrennten Worten von Marschallin und Octavian zwei Tanzgesten unterlegt, in denen sich jene Doppelbödigkeit der auch im Hofmannsthalschen Text vorhandenen Zeitebenen musikalisch manifestiert, vermeidet Strauss das Operettenhafte. Gleichzeitig aber verschränkt er hier in ähnlicher Weise wie Hofmannsthal im Text historisierenden Zeitstil und Ort zu einer Charakterisierung der Stadt, in der die Oper spielt. Denn sowohl Mozart wie der Walzer wurden (und werden) hauptsächlich mit dieser einen Stadt in einem nicht mehr differenzierbaren Zeithorizont verbunden (von dem immer noch die Tourismusindustrie profitiert).

Als Thomas Mann der Musik zum **Rosenkavalier** das Operettenhafte vorwarf, verkannte er im Gegensatz zu Hofmannsthal,

dass gerade dies die Musik nicht ist. Der Walzertonfall wird zum Stil des Werkes – jener Stil, der das Wienerische dieses wienerischsten aller Werke des Musiktheaters ausmacht –, während er in der Operette nicht Stil, sondern Inhalt war. Es ist bezeichnend, dass die ersten Walzerklänge in der oben beschriebenen Szene zwischen Marschallin und Octavian gerade dort auftauchen, wo die Handlung am wenigsten den Einsatz des Walzers vermuten lässt und am weitesten vom Tanz entfernt ist, eine Diskrepanz, die in der Operette kaum denkbar war. Die Behandlung des Walzers als Stilmittel und nicht als musikalisches Genre erlaubte Strauss die musikalischen Übergänge zwischen Walzerpassagen und walzerfreien Passagen auf kaum wahrnehmbare Weise ineinandergleiten zu lassen, aber auch die Walzermotive als kurze Momente in den Orchestersatz zu integrieren – wenn es sein musste auch im Viervierteltakt: Wenn etwa nach den Worten der Marschallin im ersten Aufzug »Quinquin, was treibt Er denn? Wo steckt Er denn?« Octavian in Frauenkleidern wieder auftaucht, ertönt ein Walzermotiv, das motivisch mit der die Oper eröffnenden, ganz und gar nicht walzerartigen Hornfanfare verwandt ist und mehrfach in der Oper wiederholt wird (beide Motive sind mit Octavian verknüpft). Mühelos integriert Strauss das Motiv am Anfang des zweiten Aufzugs als Klarinettenmotiv in den Dreihalbtakt der »Rofrano«-Rufe und bildet durch eine Variante des zweiten und dritten Takts die vor dem Auftritt Octavians zu hörende Orchesterfanfare. Und im dritten Aufzug, nachdem der Baron die Identität von Octavian und Mariandl entdeckt hat (»Hab' g'nug von dem Gesicht. Sind doch nicht meine Augen schuld. Is schon ein Mandl.«), ertönt der Walzer im Viervierteltakt, fast marschartig rhythmisiert.

In ähnlicher Weise sind auch andere Walzer des **Rosenkavalier** in die sie umgebende Musik eingebettet oder von ihr abgeleitet. Der bereits erwähnte Walzer in der Frühstücksszene des ersten Aufzugs nimmt eine Phrase auf, die schon im achten Takt der Einleitung der Oper in der seltsam unklaren Hast des Viervierteltakts auftaucht. Dieses Motiv und die aus ihm gewonnene sinfonische Entwicklung bilden den Mittelteil der kurzen Einleitung, die an-

sonsten eher auf den Strauss des **Don Juan** verweist, der, 1889 uraufgeführt, ein Schlüsselwerk der musikalischen Moderne war und als solches auch verstanden wurde. Das Hornthema der Einleitung des **Rosenkavalier** erinnert gestisch an das berühmte Hornthema aus dem **Don Juan** und steht ihm an orgiastischer Gewalt gewiss nicht nach, während der Schluss der Einleitung an jene Themen des **Don Juan** erinnert, die von Strauss genauso »weiblich« gemeint waren wie sie vom Publikum verstanden wurden. Der Mittelteil könnte also eine jener typisch Strauss'schen überleitenden Orchesterfloskeln sein, wie sie sich schon in seinen Tondichtungen fanden. Dass sich mehr hinter dem musikalischen Motiv verbirgt, erweist erst die Musik der Frühstücksszene, in der sich damit jener neue Stil manifestiert, den Strauss im **Rosenkavalier** gefunden hatte, der aber gleichzeitig auch nur für diese Oper passend war, weil er die musikalische Realisierung dieses spezifischen Texts von Hofmannsthals war, der darum auch sehr zu Recht von Strauss im Hinblick auf die ebenfalls in Wien spielende **Arabella** später einen neuen, anderen musikalischen Stil einforderte.

Im **Rosenkavalier** löste Strauss' musikalischer Stil auch ein Problem, das aus der Sprache Hofmannsthals im Falle einer Übersetzung erwuchs (sollte die Oper erfolgreich sein, was beide Autoren voraussetzten, waren Übersetzungen angesichts der Aufführungspraxis am Anfang des 20. Jahrhunderts unausweichlich): übersetzte man das Libretto, vernichtete man den Sprachstil, übersetzte man es nicht, blieb es unverständlich. Strauss' Stil jedoch kongruiert mit Hofmannsthals Text so, dass die Oper ihren Charakter auch in einer Übersetzung nicht verliert. Insofern bestand ein deutlicher Unterschied zwischen dem Operntext Hofmannsthals und der Oper, der Hofmannsthal in der Diskussion zwischen ihm und Strauss über den endgültigen Titel im September 1910 insofern Rechnung trug, als er an den Komponisten schrieb, der Titel »Der Rosenkavalier, Komödie für Musik von Richard Strauss« sei sprachlich falsch (denn die Komödie stammte ja von Hofmannsthal), dann aber hinzufügte »dafür müsste es heißen: Der Rosenkavalier von Richard Strauss«.

DER »POST- MODERNE« »ROSENKAVALIER«

Walter Bernhart

IM GEDENKEN AN STEVEN PAUL SCHER († 25. DEZEMBER 2004)

In der »New York Times« vom 5. September 2004 erschien zu Anlass der New Yorker Erstaufführung von Strauss' *Daphne* (1938) ein Artikel, der darauf verweist, dass diese Oper das Lieblingsstück des alten Strauss war, was auch einer heute allgemein zu beobachtenden Umwertung des Schaffens des Meisters aus seiner mittleren Periode entspricht. 1989 – zum 40. Todestag des Komponisten – endete auch der kalte Krieg um Richard Strauss, der 1964 – anlässlich seines 100. Geburtstags – noch mit voller Intensität ausgetragen wurde. Damals stand der Modernismus Schoenbergscher Prägung auf seinem Höhepunkt, dessen Urteil über Strauss – es ist die immer noch weit verbreitete Auffassung »aufgeklärter« Bekenner zum 20. Jahrhundert – folgend lautete: Der Komponist war – nach seinen frühen, vom Vater inspirierten anti-Wagnerischen Anfängen – von circa 1885 bis zur *Elektra* (1908) ganz am Puls der Zeit, ja er prägte die künstlerische Entwicklung der Moderne um die damalige Jahrhundertwende entscheidend mit. Ab 1910, mit dem *Rosenkavalier*, erfolgte aber ein abrupter Wechsel: Strauss wurde rückorientiert und – mit den kritischen Röntgenaugen Adornos beobachtet – zum Vertreter kommerzieller Ausbeutung sowie des falschen Bewusstseins der spätkapitalistischen Gesellschaft, zum Spiegel der bösen histori-

schen Lage Deutschlands und zum Handlanger der Unterdrückung. Erst die späten Werke in der Nachkriegszeit wurden wieder akzeptiert als Ausdruck des abgeklärten Alters des Meisters. All dies wird heute nicht mehr ganz so einfach so gesehen, der Blickwinkel der neuerlichen Jahrhundertwende eröffnet andere Perspektiven, die anhand dreier neuerer Publikationen über Strauss hier ins Bewusstsein gerückt seien.

Entscheidenden Einfluss auf das geänderte Bild des Garmischer Meisters hatte ein Aufsatz Leon Botsteins, der 1992 erschien und eine »revisionistische Sicht« – so der Untertitel – auf Strauss eröffnete. Botstein stellte fest, dass Strauss immer schon eine schwer fassbare, undurchsichtige Persönlichkeit war und dass eine Neubesinnung, ja radikale Neubewertung von Person und Werk unerlässlich sei. Vieles, was diese kennzeichnet, sei typisch für Haltungen des ›postmodernen‹ späteren 20. Jahrhunderts und finde seine deutlichste Ausprägung in den Werken des Meisters zwischen 1910 und 1941. Mit dem **Rosenkavalier** setzte die innovativste Phase seines Schaffens ein, die in **Ariadne auf Naxos** (1912/1916) ihre wesentlichste Ausformung erreichte. Strauss und Hofmannsthal empfanden ja selbst den **Rosenkavalier** als »Durchbruch«, und Strauss erscheint somit nicht – wie aus modernistischer Sicht – als eine letztlich regressiv ausgerichtete Übergangsfigur, die den Anschluss an den Fortschritt nicht schaffte oder wollte, sondern als ein Vorreiter und Wegbereiter des späteren Neuen. Er ist somit nicht eine bloß marginale Erscheinung außerhalb der wesentlichen künstlerischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert, in deren Zentrum Schoenberg steht, sondern wird zum Vorläufer der Ästhetik der Postmoderne. In den Worten Alex Ross' im Millenniums-Essay des »New Yorker« vom Januar 2000: Strauss ist »der Komponist des Jahrhunderts«.

Was sind nun aber die Züge, die eine solche Umbewertung rechtfertigen mögen? Nach Botstein ist an erster Stelle zu nennen, was man als den historischen und ästhetischen Pessimismus Strauss' (und auch Hofmannsthals) bezeichnen könnte. Die historischen Anspielungen, die in den Werken seit dem **Rosenkavalier** massiv einsetzen, markieren nicht etwa ein ge-

nuines historisches Interesse an vergangenen Epochen um ihrer selbst willen, sondern dienen lediglich als stilistische Fragmente und Versatzstücke zu völlig unhistorischem Zweck. Dieser Historismus des 20. Jahrhunderts unterscheidet sich markant vom ›klassischen‹ Historismus des 19. Jahrhunderts, der von der Integrität und Geschlossenheit diskreter historischer Epochen in einer kohärenten Aufeinanderfolge ausging. Solches stellt der ›pessimistische‹ Historismus neuerer Prägung jedoch deutlich in Frage, wobei er konsequenterweise natürlich auch die Zielgerichtetheit historischer Prozesse leugnet. Das unverbundene Neben- und Ineinander-Bestehen im **Rosenkavalier** der Frühzeit Maria Theresias, der Walzerzeit des 19. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Vorkriegszeit um 1910 ist ein offensichtliches, bekanntes Beispiel dieses eigenständigen Verhältnisses zur Historie bei Hofmannsthal / Strauss. Einer solchen Mélange unvermittelter und einander überschneidender historischer Perioden entspricht auch die ästhetische Haltung, die jene Werke auszeichnet: Stilizitate und -anspielungen als ironische Vereinnahmungen und Aneignungen im bunten Nebeneinander kennzeichnen diese Ästhetik, die sich die heute bestehende Verfügbarkeit des gesamten kulturellen Inventars in ganzer historischer Tiefe und geographischer Breite nutzbar macht. Mit diesem Aufgeben der Vorstellung historischer Entwicklungen wird aber auch – und dies ist der ›ästhetische Pessimismus‹, der mit dieser Haltung einhergeht – die Vorstellung eines künstlerischen Fortschritts obsolet, wie sie die Ästhetik der Moderne so ganz entscheidend bestimmt hat. Gleichzeitig wird der Begriff der Originalität fragwürdig, wenn dieser sich nicht mehr – wie etwa bei Adorno – an der sich linear entwickelnden und konsequent entfaltenden Ausweitung der künstlerischen Mittel festmachen lässt. So gesehen, erweist sich gerade die modernistische Ästhetik als rückorientiert, weil dem Fortschrittsdenken des 19. Jahrhunderts verpflichtet – und dies trotz der innovativen Oberfläche des ›dissonanten‹ Charakters der eingesetzten künstlerischen Mittel. Demgegenüber ist Strauss' Ästhetik der mittleren Periode, trotz der ›konsonanten‹, publikumsfreundlichen Oberfläche der Werke, aufgrund ihrer darge-





stellten ahistorischen Mélange-Logik auf die Postmoderne vorausweisend. Botstein sieht eine deutliche Parallele zwischen dieser revisionistischen Situation bezüglich Strauss in unserer Zeit und jener, die Schoenberg 1947 in Bezug auf Brahms berühmterweise auslöste, als er Brahms als den gegenüber Wagner Zukunftsweisenderen darstellte. Auch bei Brahms ist die ›Syntax‹ der Werke trotz ihres traditionellen musikalischen Vokabulars ›moderner‹ als die Wagners, dessen ›fortschrittliche‹ Harmonik an der Oberfläche nicht über die traditionellen Bauformen seiner Werke hinwegtäuschen kann. Originalität besteht bei Strauss und der von ihm realisierten Ästhetik nach Botstein nicht mehr in einer Überwindung, welcher Art auch immer, von Vorangehendem, Vergangenen, sondern vielmehr in einem respektlosen Sich-Ausliefern an das Vergangene, das jede Vorstellung von sich sinnvoll entwickelnder Geschichte auflöst. Ein Blick auf das, was alles an historischem Material – inhaltlich, literarisch und musikalisch – in den **Rosenkavalier** Eingang gefunden hat, kann diesen Befund nur bestätigen.

Eine wichtige Ergänzung noch zum Selbstverständnis historischer Stilanspielungen bei Strauss: Auch in der Moderne gab es Stilzitate und historische Fragmente als Bestandteile der Werke, besonders auffällig etwa bei Mahler. Botstein verweist allerdings darauf, dass solche Fragmente dort stets als fremde, abgesetzte Elemente wahrnehmbar bleiben, während sie sich bei Strauss auf charakteristische Weise nahtlos in den kontinuierlichen dramatischen Verlauf integrieren. Es kommt nicht zu Stilbrüchen, vielmehr wird das Material viel gründlicher umgeformt und dem typischen Strauss'schen Stil einverleibt, seien dies – im **Rosenkavalier** – der Mozart-Ton des Frühstücksmenuetts oder der **Zauberflöten**-Anklang im Schlussduett, die Reminiszenz an Alessandro Stradella und den verismo in der Tenorarie beim Lever der Marschallin oder die opera buffa-Gesten der Annina im dritten Aufzug. So bestehen die historischen Einverleibungen immer nur partiell und werden stets ironisch verstanden, ohne die eigene Positionierung und die augenzwinkernde Solidarisierung mit dem Publikum aufzugeben.

Hand in Hand mit der Weigerung, in die »trockene archäologische Genauigkeit« zu entfliehen (so Hofmannsthal an Strauss), geht in der Ästhetik der beiden Künstler die Ablehnung, Kunstwerken eine quasi-religiöse Bedeutsamkeit beizumessen und den Künstler auf romantisierende Weise als eine außergewöhnliche, mit seherischen Fähigkeiten ausgestattete Persönlichkeit außerhalb und im Widerspruch zur schnöden bürgerlichen Gesellschaft anzusehen. Diese Auffassung von Kunst und Künstler lebte im modernistischen Pathos Schoenbergscher Couleur ungebrochen weiter, wurde aber vom skatspielenden Großbürger und Geizhals Strauss völlig unterwandert, dem das Profane, Gewöhnliche, Reale am Herzen lag und der großen Respekt für sein (zahlendes) Publikum zeigte. Wie auch Botstein festhält, suchte Strauss neue Wege gerade in der Tradition des Realismus, was ebenfalls auf die postmoderne Ästhetik mit ihrem deutlichen Hang zum Oberflächenrealismus vorausweist. Dieser erschöpft sich jedoch nicht in der Darstellung trivialer Alltagsbelanglosigkeit, sondern schließt durchaus eine Ernsthaftigkeit ambivalenter, ja bewegender und ergreifender Aussagen keineswegs aus. Auch dafür gibt es im **Rosenkavalier**, bei all seiner prallen Alltags- und Realitätsfülle, schönste Belege. (Dazu mehr noch später.)

Simon Williams stellt in seinem **Rosenkavalier**-Aufsatz von 2002 ebenfalls fest, dass die vielen dramatischen und musikalischen Referenzen in der Oper die Vorstellung einer fixierten historischen Epoche auflösen. Interessanterweise findet er für diese Charakteristik des Werks eine durchaus eigenständige – und auch plausible – Begründung, indem er darin die politische Kultur der Habsburgermonarchie widergespiegelt sieht. Deren Vielsprachigkeit und Nebeneinander heterogener Ethnien stand in bewusstem Kontrast zur im 19. Jahrhundert vorherrschenden Vorstellung des ethnisch einheitlichen Nationalstaats, der Hofmannsthal nichts abgewinnen konnte. Der Dichter war ein glühender Verfechter der Habsburg-Idee mit ihrem Rückgriff auf das gesamteuropäische Erbe und ihrer Vision des friedlichen Zusammenlebens in kultureller Vielfalt. Er sah die Blüte dieses Habsburgertums in der

Gestalt Maria Theresias verkörpert, weshalb es nicht von ungefähr ist, dass der **Rosenkavalier** zur Zeit der Regierung Maria Theresias spielt. Dies geschieht aber eben nur sehr oberflächlich im wörtlichen, historischen Sinn, sondern vielmehr vor allem ideell, indem das Werk aus dem Geist der Maria Theresianischen Zeit heraus lebt, wie ihn Hofmannsthal sah. Die anti-nationalistische habsburgische Haltung hatte im 20. Jahrhundert einen schlechten Ruf, gewinnt aber heute in Zeiten ausgeweiteter europäischer Integration immer mehr an Gewicht. Auch hier repräsentiert also der **Rosenkavalier** eine in die Zukunft weisende Schau. Williams verfolgt dies bis in die dramatischen und theatralischen Bezüge des Werks hinein, indem er dort »das Konstruktionsprinzip der Habsburgermonarchie« verwirklicht sieht: Diese typischste wienerische Oper ist (nur oberflächlich paradoxerweise) genährt von vielseitigen europäischen Quellen, vor allem von französischen (Louvet de Couvray, Molière, Beaumarchais), englischen (Falstaff, Restaurationskomödie des 18. Jahrhunderts, Hogarths Kupferstiche) und österreichischen (Philipp Hafners **Megära**, Nestroy). Und das Schlussterzett der Oper sieht Williams als den schönsten Tribut an das Ideal Österreich, indem hier – durch die große Andersartigkeit der betroffenen Menschen bedingt – stärkste menschliche Konflikte enthalten sind, diese aber ohne Gewalt in Balance gebracht werden.

Im **Rosenkavalier**-Kapitel ihres Buches **Traumtheater** (2001) stellt Nike Wagner unter dem Titel »Ist halt vorbei« die Marschallin einer Lieblingsfigur des 18. Jahrhunderts, Casanova, gegenüber, wie er in Arthur Schnitzlers Novelle **Casanovas Heimkehr** (1918) erscheint. Gemeinsam ist den beiden Werken das Thema des Alterns und des Liebesverzichts, und dies zur Zeit des Ancien Régime. Der alternden, auf Octavian verzichtenden Marschallin steht in Schnitzlers Novelle der 53-Jährige, in seine Heimatstadt Venedig zurückkehrende Casanova gegenüber, der – dazu nur mehr in Verkleidung fähig – die Verlobte eines jungen Leutnants verführt, den er im unvermeidlich folgenden Duell niedersticht. Schnitzler war selbst 53 Jahre alt, als er den Text schrieb, bei der

Erzählung handelt es sich also um eine »ausgeschriebene Altersdepression« des Autors – so Nike Wagner – in einer Lebens- und Schaffenskrise. Warum aber – so fragt die Autorin – die Rück-





projektion ins 18. Jahrhundert? Nach den Wirren der Französischen Revolution und ihren Nachwehen wurde das Ancien Régime ab der Mitte des 19. Jahrhunderts – so die Antwort – zum »Ort träumerischer Selbstverwirklichung des Menschen«, wo Seelisches und Sinnliches ausbalanciert sind und sich somit eine Alternative bietet zum Materialismus und zur »Fortschrittsduselei« der viktorianischen Zeit. So weit sind Schnitzler in der Novelle und Hofmannsthal mit seinem **Rosenkavalier** geistesverwandte Weggefährten in ihrer Kritik an den Befindlichkeiten des 19. Jahrhunderts und ihrem therapeutischen Blick zurück ins 18. Wo sich ihre Wege trennen, ist in der Art, wie sie die in den beiden Werken dargestellte Alters-Problematik bewältigen. Während Schnitzler – und man könnte sagen, in typisch modernistischer Haltung – die Konflikte offen legt und den Kultur- und Zivilisationsimpulsen gegenüber der Triebgewalt keine Chance gibt, was Casanova letztlich zum Mörder macht, manifestiert sich in der Einstellung der Marschallin – »Ist halt vorbei« – eine »kultivierte«, versöhnliche Haltung, die dem Wesen Hofmannsthals und Strauss' entspricht und die wiederum – als ein versuchtes Ausbalancieren heterogener Momente – als typisch »postmodern« erscheint. Nike Wagner formuliert den Sachverhalt nicht in diesen Kategorien – (an anderer Stelle in ihrem Buch ist es ihr ein Anliegen, auf traditionelle Weise die Modernität des früheren Strauss hervorzukehren) –, doch ist ihr die Sache selbst vertraut und wichtig. Dies zeigt sich in ihrer Erkenntnis, dass die geschilderte charakteristische Versöhnungshaltung mit der Kunsttheorie von Hofmannsthal / Strauss Hand in Hand geht und dass damit die Strauss'schen Werke ab dem **Rosenkavalier** offensichtlich einer geänderten Ästhetik unterliegen. Am eindrücklichsten manifestiert sich diese andere Ästhetik in jenem Aphorismus Hofmannsthals, den Nike Wagner als die zentrale Kunstmaxime des Dichters zitiert und der aus dem **Buch der Freunde** (1922) stammt: »Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche.« Prägnanter lässt sich die Faszination, die von Werken wie dem **Rosenkavalier** ausgeht, nicht formulieren, und darin zeigt sich eine der großen Stärken »postmodernen« Denkens und Fühlens.

WAS IST ZEIT?

Wolfgang Kaempfer

Man wird sich fragen, ob mit der Vorstellung der Zeit als einer doppelten Bewegung nicht unwillkürlich – und unreflektiert – eine philosophische Vorentscheidung getroffen worden ist. Die Frage nach »der Zeit selbst« kann damit anscheinend ausgeklammert oder – nach der Husserlschen Redeweise – »eingeklammert« werden. Stillschweigend wird die Zeit als hintergründige Prozessualität verstanden, als ein geheimnisvoller Demiurg, der zwei widersprüchliche Aufgaben zugleich besorgt, die Erhaltung / Selbsterhaltung der Systeme und ihr Entstehen und Vergehen, ihre »Geschichte«.

Ich bin nun in der Tat der Auffassung, dass sich das An-sich der Zeit nicht isolieren, nicht dingfest machen lässt. Auf die berühmte Frage des Augustinus wüsste ich keine schlüssigere Antwort zu geben als er selbst: »Wenn mich niemand darüber fragt, so weiß ich es; wenn ich es aber jemandem auf seine Frage erklären möchte, so weiß ich es nicht.«

Das Problem des ersten großen Zeit-Theoretikers, meinte Hans-Georg Gadamer, sei der »Prototyp aller echten philosophischen Verlegenheit«. Es sei »der Entzug ins Selbstverständliche«, der diese wie vergleichbare Fragen charakterisiere. »Die großen Grundfragen der Philosophie haben alle diese Struktur«, stellt er fest. »Sie scheinen sich dem Zugriff unserer Begriffe zu entziehen, und gleichwohl fahren sie fort, in solchem Entzug anzuziehen.«

Schon die platonische »Verlegenheit«, dass die »mimetische Beziehung, durch die das Bewegte (der Himmel, die Bewegung der Gestirne) an der Erkennbarkeit des Unbewegten (an der Idee) partizipiert«, überspringt den Hiatus, der zwischen Bewegtem und Unbewegtem aufklafft. Aber selbst wenn wir voraussetzen, dass die Bewegungen der Himmelskörper das Unbewegte (die



»Idee«, die »Ewigkeit«, das »Sein«) nachahmen, dass sie es übersetzen ins Nachvollziehbare, Erkennbare – sprich: Bewegung – bliebe ja noch offen, wie wir einen Augenblick zu verstehen hätten, der sich nicht – wie die Bewegungen der Himmelskörper – wiederholen könnte, sondern der jedes Mal ein anderer Augenblick wäre. Auch die Annahme eines Zeitgetriebes kann von dieser Verlegenheit nicht befreien. Sie kann den Augenblick nur in eine Struktur eintragen, die zugleich von der Wiederkehr der Zeit bestimmt ist. Sie kann die Frage nicht beantworten:

»Wie wird die [...] das Unbewegte in Bewegungen darstellende Zeit zu Zeitbestimmungen differenziert, die als Vergangen-, Künftig- und Gegenwärtigsein überhaupt nur jeweils zutreffen können? Was ist überhaupt der Gehalt dieses »jeweils«, in dem wir Menschen befangen sind? – Diese Fragen müssen wohl unbeantwortet bleiben. Was den Bereich des Jeweiligen als solchen konstituiert, ist vom Unzeitlichen, schlechthin Seienden her niemals erklärbar.« (Gottfried Heinemann)

Weder könnte der Augenblick, der von Aristoteles bis Leonardo da Vinci als selbst nicht bewegt beschrieben worden ist, aus einer Bewegung abgeleitet werden, die sich wiederholt wie die Planetenbewegungen, noch könnte die sich wiederholende Bewegung aus dem Augenblick hergeleitet werden. Beide lassen sich nur als ein »Getriebe« denken, das sie synchronisiert. Wohl könnten wir für den Kosmos eine Geschichte postulieren, die mit – und in – einem einzigen Augenblick begonnen habe. Der sogenannte Urknall kann sich kaum anders denn als »Singularität«, als ein gerichtetes (irreversibles) Ereignis zugetragen haben. Aber schon mit der Bildung der einfachsten Atome (Wasserstoff, Deuterium), mit der die »Zeit« ja wieder rückläufig geworden sein müsste, wäre sie in eben jenen Zeitkreis eingetreten, der seither die Materie des Kosmos konstituiert. Der Raum, der sich damit bilden konnte, wäre insofern seinerseits nichts anderes als geronnene Zeit, vergleichbar den stehenden Wellen der Elektronenschalen in den Atomen. »Raum und Zeit«, so habe ich andernorts in Parallele zu der von Einstein postulierten Äquivalenz von Masse und Energie behauptet, »sind zwei Aspekte ein- und derselben Sache.«

Auch bleibt ja zu berücksichtigen, dass die Zeit von den Mikrobis zu den Makroprozessen ausschließlich als geteilte (»gequantelte«) vorkommt. Weder bildet sie den kontinuierlichen Fluss, den z. B. Bergson in der »Erlebniszeit«, noch die neutrale unbeeinflussbare Uhr, die Newton in der physikalischen Zeit erblickte. Bis hinein in die quantenmechanischen Prozesse bildet sie Intervalle, Schwingungen, Frequenzen, und ob wir hinter diesen ihren Erscheinungsweisen noch ein Sein der Zeit anzunehmen haben oder nicht, kann hier nicht mehr erörtert werden. Auch haben wir ja schon Schwierigkeiten, das Begriffspaar bewegt / unbewegt auseinanderzudenken. Anscheinend kann das eine nur über das andere erfahren werden. Das Bewegte lässt sich nur erkennen auf dem Bildschirm des Unbewegten, das Unbewegte nur im – äußeren und inneren – flux des Bewegten.

Ich werde mich also auf meine Ausgangsfrage, auf die Frage nach der Struktur der Zeit, beschränken müssen. Was wir Zeit zu





nennen gewohnt sind, ist damit als prinzipielle Prozessualität gefasst. Notwendig schließt sie auch ein, was wir »subjektive Zeit« zu nennen pflegen, die insofern keinen »Sonderstatus« mehr beanspruchen kann. Dass der Mensch die Zeit wie ein Gut haben behandeln kann, so dass sie den Status des Besitzes annimmt, folgt nämlich erst aus dem Umstand, dass die Zeit – die begrenzte Lebenszeit – ein Seins-Status mit beschränkter Haftung ist. Das Sein des Menschen – und nicht nur des Menschen – ist nicht abgehoben von der »Welt«, es bildet kein Jenseits, es ist sterblich wie diese, es ist je schon »In-der-Welt-sein«, wie Heidegger gesagt hat. »Erst aus der Verwurzelung des Daseins in der Zeitlichkeit wird die existentielle Möglichkeit des Phänomens einsichtig, das wir [...] als Grundverfassung kenntlich machten: des In-der-Welt-seins.« Eben diese »Verwurzelung«, das Zeitlichsein von Sein, zwingt uns dazu, mit unserer Zeit zu »rechnen«, sie einzuteilen, sie zu deponieren und sukzessive »abzurufen«, z. B. unter den Titeln von Arbeits- und Erholungszeit.

Zeit definiert sich insofern immer schon von ihrem Ende her. Zwar hat der Mensch die Zeit seit jeher zu verdinglichen (zu ver-räumlichen) gewusst unter der Form der Zeitmaße, der Stunden, Tage, Wochen, Monate, aber das hat in der Konsequenz nur dazu führen können, dass er Zeit und Zeiteinteilung unreflektiert identifizierte, wo nicht verwechselte. Mit der lückenlosen Bewirtschaftung der Zeit, die er projektierte, hat er die Zeit in einen überschaubaren Zeit-Raum zu transformieren, d. h. er hat sie nicht viel anders zu erobern getrachtet als andere unbekannte Territorien auch.

Aber mit eben dieser Verräumlichung von Zeit, mit ihrer Transformation in eine manipulierbare Materie hat er auch unfreiwillig einbekennen müssen, dass die Zeit zu den knappsten Ressourcen gehört, die er kennt. Ihre penible – und in letzter Konsequenz vergebliche oder auch irrelevante – »Einteilung« von den Jahrmillionen-Zyklen bis zur zeitgenössischen Nanosekunde folgt erst aus dem Umstand, dass mit ihr ein Seins-Status umgewandelt werden soll in einen Haben-Status.

KÜNSTLER- BIOGRAPHIEN



Johannes Fritsch



Marco Arturo
Marelli



Dagmar Niefind



Matthias Köhler



Wolfgang Bankl



Milen Bozhkov



Andrés Cloete



Stephanie Houtzeel



Juraj Hurný



Gabriel Hwang



Margaret Klobucar



Doris Michardis



David McShane



Natcha Nicoll



Ann Petersen



Manuel von Senden



Konstantin Siris



Eylev Shemai



Geert Smits



Wilfried Zelinka



Sonja Zlatkova

JOHANNES FRITZSCH, MUSIKALISCHE LEITUNG

wurde in Meißen geboren und studierte Dirigieren und Klavier in Dresden. 1982 trat er sein erstes Engagement am Volkstheater Rostock an. 1987 wechselte er als Kapellmeister an die Sächsische Staatsoper Dresden, wo er bis 1992 mehr als 350 Opern- und Ballettvorstellungen leitete. 1992/93 war er 1. Kapellmeister am Staatstheater Hannover, und von 1993 bis 1999 GMD der Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau. Überregionale Anerkennung erfuhr seine Freiburger Amtszeit nicht zuletzt dadurch, dass der Konzertspielplan der Saison 1998/99 vom Verband Deutscher Verleger mit dem Prädikat »Bestes Konzertprogramm« ausgezeichnet wurde.

Seit 1999 ist Johannes Fritzsich freiberuflich bei zahlreichen Orchestern tätig: Hamburger Symphoniker, Düsseldorfer Symphoniker, Philharmonie Essen, Nationaltheater-Orchester Mannheim, Staatskapelle Schwerin, Berliner Sinfonie-Orchester, Philharmonisches Staatsorchester Halle, Norddeutsche Philharmonie Rostock, Staatskapelle Dresden, Rundfunkorchester Stockholm, Kopenhagen, Oslo, Sydney Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique in Strasbourg, Montpellier, Toulouse. Regelmäßige Gasttätigkeit im Königlichen Opernhaus Stockholm, Opernhaus Köln, Deutsche Oper Berlin, Sächsische Staatsoper Dresden, Opéra Bastille Paris und Australian Opera Sydney.

MARCO ARTURO MARELLI, INSZENIERUNG, BÜHNE & LICHT

Der Regisseur und Bühnenbildner Marco Arturo Marelli wurde in Zürich geboren. Nach der Ausbildungszeit in seiner Heimatstadt arbeitete er zunächst als Assistent in Wien, Salzburg und an der Hamburgischen Staatsoper, wo er dann auch debütierte.

Es folgten Inszenierungen an der Hamburgischen Staatsoper (**Falstaff**, **Così fan tutte**, **Don Giovanni**, **Der fliegende Holländer**) und an der Wiener Staatsoper (**Die schweigsame Frau**, **Gianni Schicchi**, **La sonnambula**, **Die Zauberflöte**, **Cardillac**, **Falstaff**), der Dresdner Semperoper (**Tristan und Isolde**, **Capriccio**, **Ariadne auf Naxos**), der Deutschen Oper Berlin (**Pelléas et Mélisande**), der Opéra de Paris, dem Théâtre du Châtelet Paris, dem Royal Opera House Covent Garden, London und den Opernhäusern von Zürich, Madrid, Barcelona, Helsinki, Köln, Stasbourg und Bonn. Neben Opern des Barocks sowie von Mozart, Verdi, Wagner, Richard Strauss und Puccini hat er eine ganze Reihe moderner und zeitgenössischer Werke inszeniert, wie Ligetis **Le Grand Macabre** (Zürich), Henzes **Der Prinz von Homburg** (Köln), Schoenbergs **Die Jacobsleiter** (Wiener Staatsoper) und die Uraufführungen **Thomas Chatterton** von Matthias Pintscher (Semperoper Dresden) sowie **Die Leiden des jungen Werthers** von Hans-Jürgen von Bose (Staatsoper Hamburg). Besondere Beachtung fanden auch Raritäten wie **Amadis** (J. Chr. Bach) an der Ham-

burgischen Staatsoper, **Semele** (G. F. Händel) bei den Ludwigsburger Festspielen, und am Zürcher Opernhaus **Des Teufels Lustschloss** (Franz Schubert) und **Le vin herbé** (Frank Martin). Seine nächsten Arbeiten führen ihn nach Tokyo (**Fidelio**) und Wien (**Capriccio**).

Er hat mit vielen wichtigen Dirigenten, wie Sir Roger Norrington, Christoph von Dohnányi, Nikolaus Harnoncourt, Marc Albrecht, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Lothar Zagrosek, Gerd Albrecht und Franz Welser-Möst zusammengearbeitet.

DAGMAR NIEFIND, KOSTÜME

Geboren in Lübeck, studierte sie in Hamburg, Düsseldorf und Berlin und absolvierte Kostümassistenzen u. a. bei Produktionen von Peter Stein, Klaus-Michael Grüber und Luc Bondy. Eigene Arbeiten entwarf sie an der Berliner Schaubühne mit Peter Stein (**Trilogie des Wiedersehens**), Klaus-Michael Grüber (**Winterreise im Olympiastadion**) sowie bei **Faust** und **Lear**, an der Comédie Française (**Berenice** – mit Grüber) und am Burgtheater mit Andrea Breth (**Der zerbrochne Krug, Emilia Galotti**). Weiters gestaltete sie die Kostüme zu Volker Schlöndorffs Filmen **Die Blechtrommel** und **Die Fälschung**. Mit Marco Arturo Marelli arbeitete sie bereits an der Pariser Oper (**Don Carlo**), an der Wiener Staatsoper (**Cardillac, Die schweigsame Frau, Die Zauberflöte, Die Jacobsleiter, Gianni Schicchi, La sonnambula, Falstaff**), an der Volksoper Wien (Mozart / da Ponte – Zyklus), an der Staatsoper Hamburg (**Don Giovanni, Così fan tutte, Der fliegende Holländer, Falstaff**), am Teatro Real Madrid (**Le nozze di Figaro, Die Zauberflöte**), am Opernhaus Zürich (**Le Grand Macabre, Simon Boccanegra, Werther**), an der Semperoper Dresden (**Capriccio, Tristan und Isolde, Thomas Chatterton**) und an der Deutschen Oper Berlin (**Pelléas et Mélisande**) zusammen. Nach dem Grazer **Rosenkavalier** wird sie in Tokyo (**Fidelio**) und an der Deutschen Oper Berlin (**Aus einem Totenhaus**) arbeiten.

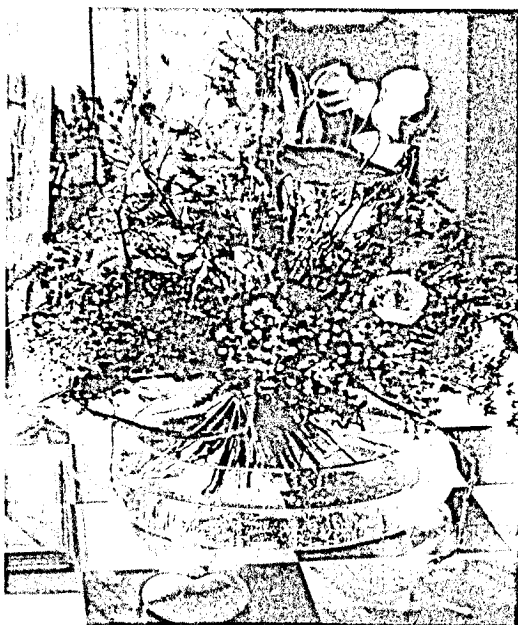
MATTHIAS KÖHLER, CHOREINSTUDIUNG

1961 in Sondershausen / Thüringen geboren. Studium in Weimar (Schulmusikerziehung, Chordirigieren, Korrepetition). Abschluss 1986 als Diplomdirigent. 1982 Leiter des Städtischen Chores Bad Langensalza. 1986 Engagement am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin; dort ab 1990 Chordirektor und Leiter der Schweriner Singakademie. 1991 Aufbau des a-cappella-Kammerchores der Singakademie. 1993 bis 1998 Chordirektor an den Bühnen der Stadt Bielefeld. 1998 Chorkonzert mit den Gewandhauschören Leipzig im Rahmen der »Mendelssohn-Festtage« und Einstudierung des Grazer Opernchores bei **Lucia di Lammermoor**. 1999 bis 2001 Chordirektor am Ulmer Theater. Seit der Saison 2001/02 in der selben Position am Grazer Opernhaus. In den Sommern 2004 und 2005 Einstudierung des Festival-Chores beim KlangBogen Wien.

Grollitsch

DER ETWAS ANDERE FLORIST

*Kunstwerke voller Leben
Blumenschmuck vom
Meisterfloristen*



*Großpflanzen, Leihpflanzen, Feuerwerke,
Vinothek ... Alles für Veranstaltungen
und für den »besonderen Moment«!*

Tel. (0316) 46 22 78
Neufeldweg 99, 8010 Graz
www.grollitsch.com

Die Grazer Oper bedankt sich bei ihrem Blumensponsor.

WOLFGANG BANKL, DER BARON OCHS AUF LERCHENAU

wurde in Wien geboren und studierte Gesang am Konservatorium der Stadt Wien bei Dominique Weber, David Lutz und Oper und Waldemar Kmentt. Nach Engagements an der Kammeroper Wien (Masetto [Don Giovanni], Figaro [Le nozze di Figaro]), in Kiel (u. a. Figaro, Don Alfonso [Cosi fan tutte], Leporello [Don Giovanni]) und Innsbruck (Tierbändiger / Athlet [Lulu]) ist er seit 1993 Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. Dort sang er u. a. Figaro, Papageno, Großinquisitor [Don Carlo], Klingsor [Parsifal], Fritz Kothner [Die Meistersinger von Nürnberg], Zirkusdirektor in der UA von Friedrich Cerhas **Der Riese vom Steinfeld** sowie in **Die Frau ohne Schatten**, **Lulu** und **Die Jacobsleiter**. Gastverträge führten ihn an die Opernhäuser und Festspielstätten von Zürich, Hamburg, Köln, Barcelona, Salzburg, Lübeck, Bregenz, Tokyo, Tel Aviv, Salamanca und Paris. Zahlreiche Einspielungen (u. a. **Der Rosenkavalier** unter Carlos Kleiber, **Winterreise** mit Norbert Pfafflmeyer und **Der Riese vom Steinfeld** unter Michael Boder mit Thomas Hampson und Diana Damrau).

Weitere Informationen unter: www.bankl.at

MILEN BOZHKOV, DER HAUSHOFMEISTER BEI DER FELDMARSCHALLIN

Geboren in Bulgarien. Studium in Sofia (bei N. Isakov und L. Stefanova) und derzeit in Graz bei Joanna Borowska. Meisterkurs bei Kaludi Kaludov. 1999 bis 2000 Ensemblemitglied der Nationaloper Sofia (Arbace, Pedrillo, Pong). Im Grazer Theater im Palais sang er Arbace, Ferrando, Basilio, Don Ottavio, Titus und Tamino. Weitere Auftritte in Japan (Tournée der Nationaloper Sofia), Zagreb (Mozart-**Requiem**) und Sofia (Krönungsmesse). Als Mitglied im OPERNSTUDIO, GRAZ singt er in der Saison 2004/05 Erster Gefangener (**Fidelio**), Baron Kronthal (**Der Wildschütz**), Zweiter Priester (**Die Zauberflöte**) und Hauptmann (Simon Boccanegra).

ANDRIES CLOETE, DER WIRT

Gebürtig aus Südafrika. Promovierter Mediziner. Opernauftritte in seiner Heimat, Darmstadt (Nemorino [L'elisir d'amore]), Wiener Kammeroper (Amintas in Jacopo Peris **Euridice**), Sevilla (Belfiore [La finta giardiniera]), Festwochen der Alten Musik Innsbruck (**Giulio Cesare in Egitto**) und seit 2001/02 an der Grazer Oper (Belfiore, Tamino, Nemorino, Jupiter [Semele], Carlo di Notti [Enrico], Pong [Turandot], Merkur [Orpheus in der Unterwelt], Brighella [Ariadne auf Naxos], Ernesto [Don Pasquale], Piquillo [La Périchole], Rinuccio [Gianni Schicchi]). In der Saison 2004/05 singt er an seinem Stammhaus u. a. Jaquino (**Fidelio**), Annas (Jesus Christ Superstar), Spoletta (Tosca) und Armand Des Grieux (Boulevard Solitude).

KÜNSTLERBIOGRAPHIEN

STEPHANIE HOUTZEEL, OCTAVIAN

Studium an der Juilliard School. 1996 Preisträgerin beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb Brüssel. 1997 bis 2001 Ensemblemitglied in Linz (Octavian, Cenerentola, Cherubino, Niklas, Rosina). Solistin im Konzert- und Kammermusikbereich: Bruckner Orchester, Gewandhausorchester, Kammermusik-Ensemble des Concertgebouworkest, Great Performers Series im Lincoln Center, »Recreation« – neues Orchester Graz – u. a. unter Dennis Russell Davies, Claus Peter Flor, Pinchas Steinberg, Stefan Vladar. Seit 2001/02 Ensemblemitglied in Graz (Ramiro [La finta giardiniera], Zerlina, Orlofsky). Für ihre Interpretation des Komponisten (Ariadne auf Naxos) wurde sie 2003 von der »Opernwelt« als »Beste Nachwuchssängerin« nominiert. Gastspiele in Antwerpen (Niklas, Rosina, Komponist), Genf (Fuchs in Das schlaue Fuchslein), St. Gallen (Niklas, Octavian), Zürich (Komponist) und an der Opera da camera Linz (Ariodante). An der Grazer Oper ist sie in der Saison 2004/05 auch als Gräfin (Der Wildschütz) zu hören.

JURAJ HURNÝ, DER HAUSHOFMEISTER BEI FANINAL

Gesangsstudium in Bratislava und Palermo (bei Gina Cigna). 1973 Bühnendebüt in Bratislava als Hans (Die verkaufte Braut). Als Ensemblemitglied des Grazer Opernhauses sang er – neben unzähligen anderen Rollen – nicht weniger als zwölf Partien Giuseppe Verdis (Alfredo Germont, Ismaele, Gabriele Adorno, Duca, Alvaro, Cassio, Don Carlos, Gustavo III., Stiffelio, Macduff, I Lombardi alla prima crociata, Requiem). Gastspiele in Antwerpen, Barcelona, Brüssel, Marseille, Mörbisch, München und Stuttgart (Podestà in La finta giardiniera). Konzerte in Europa, USA, Kanada.

GABRIEL HWANG, EIN SÄNGER

wurde in Seoul geboren. Er studierte Gesang in Korea sowie bei Pier M. Ferraro, Martin Kliepmann, Sona Ghazarian, Gottfried Hornik, AIMS Graz und an der Grazer Kunstuni. Am TiP war er als Oronte (Alcina), Pylades (Iphigenie auf Tauris), Ferrando (Cosi fan tutte), Tamino (Die Zauberflöte), Idomeneo, Lazarus, Hoffmann, in Kurt Weills Berliner Requiem und Mahagonny Songspiel sowie in der Titelpartie von T. Svetes Kriton zu sehen. Bei der styriarte wirkte er als Harlekin in Viktor Ullmanns Der Kaiser von Atlantis mit, als Sou-Chong (Das Land des Lächelns) gastierte er in Brünn, als Tamino in den Niederlanden.

MARGARETA KLOBUČAR, SOPHIE

Geboren in Sisak (Kroatien). Ausbildung bei Marica Pernar sowie in Wien. Bühnendebüt als Königin der Nacht im Rahmen einer Hochschulproduk-



tion; es folgten Euridice (**Orfeo ed Euridice**), **Der Schauspieldirektor**, **Prima la musica, poi le parole**. Gastspiele: Kroatische Staatsoper (Violetta Valery), Mazedonien (Gilda), Wien (**Carmina burana**, **Schöpfung**, Faurés **Requiem**, Händels **Jephta** unter Harnoncourt), Bregenz (Titelrolle in Janáčeks **Das schlaue Fuchslein** unter Fedosejev) und 2005/06 in Stuttgart (Baronin Freimann [**Der Wildschütz**]). Seit der Saison 2001/02 Ensemblemitglied in Graz (u. a. Serpetta [**La finta giardiniera**], Adina [**L'elisir d'amore**], Norina [**Don Pasquale**], Sophie [**Werther**], Zerbinetta [**Ariadne auf Naxos**], Eurydike [**Orpheus in der Unterwelt**] und Adele [**Die Fledermaus**]). Ihre Partien in der Spielzeit 2004/05 umfassen Baronin Freimann, Franzi Cagliari (**Wiener Blut**) und Manon Lescaut (**Boulevard Solitude**).

DORIT MACHATSCH, JUNGFER MARIANNE LEITMETZERIN

Die gebürtige Grazerin studierte bei Annemarie Zeller und Claudia Rüggeberg an der Kunstuniversität Graz. Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe und Stipendiatin von AIMS. Meisterkurse bei Christa Ludwig, Jessica Cash und Jill Feldman. Solistische Mitwirkung bei zahlreichen Konzerten und Liederabenden. Auftritte im Theater im Palais (Gräfin [**Die Hochzeit des Figaro**], Erste Dame [**Die Zauberflöte**]), bei der styriarte, am Stadttheater Leoben und im Schauspielhaus (**Meisterklasse**). Dorit Machatsch gehört in der Saison 2004/05 dem OPERNSTUDIO, GRAZ an und singt Marzelline (**Fidelio**), Gretchen bzw. Baronin Freimann (**Der Wildschütz**), Papagena (**Die Zauberflöte**), Franzi Cagliari (**Wiener Blut**) und Miss Pinkerton (**Die alte Jungfer und der Dieb**).

Dorit Machatsch wird gesponsert von IMMOBILIEN PURKARTHOFER KIENZL, Graz.

DAVID McSHANE, HERR VON FANINAL

Studium: Southwest Missouri State University, Midwestern State University, The University of Texas. 1985 bis 1992 Ensemblemitglied in Graz (u. a. Rangoni, Giorgio Germont, Posa, Escamillo, Don Giovanni, **Figaro-Graf**). Danach Gasttätigkeit in der freien Opernszene von Wien (**Il prigioniero**, **Volo di notte**, **Elegie für junge Liebende**), in Innsbruck, Split (**Il Lombardi**, **Carmina burana**, **Nerone**), Osijek (**Nabucco**), Luzern (**Dialogues des Carmélites**) und Graz (**Ariadne auf Naxos** [Musiklehrer], **Sweeney Todd** [Judge Turpin]). Ab der Saison 2004/05 gehört er wieder dem Ensemble der Grazer Oper an und ist hier als Don Fernando (**Fidelio**), Kaiphaz (**Jesus Christ Superstar**), Sprecher (**Die Zauberflöte**), Mesner (**Tosca**), Lescaut (**Boulevard Solitude**) und Paolo Albiani (**Simon Boccanegra**) zu sehen. CD-Einspielung von Delius' **A Village Romeo and Juliet** unter Sir Charles Mackerras. Vertragslehrer für Musikalische Rollengestaltung an der Kunstuni Graz.

HIMMELSHAVEN



SCHAUSPIELHAUS

- 24.09.04 MOLIÈRE
 15.10.04 THOMAS BERNHARD
 06.11.04 JOHANN NEPOMUK NESTROY
 25.11.04 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
 17.12.04 MICHAEL FRAYN
 21.01.05 ÖDÖN VON HORVATH
 18.02.05 THOMAS VINTERBERG / MOGENS RUKOV
 18.03.05 FRANK WEDEKIND
 22.04.05 ELFRIEDE JELINEK
 12.05.05 PETER SHAFFER

PROBEBÜHNE

- 25.09.04 LUKAS BÄRFUSS
 30.10.04 GERHILD STEINBUCH
 14.11.04 TANZ, GRAZ
 11.12.04 TENNESSEE WILLIAMS
 22.01.05 SABINE HARBEKE
 17.03.05 ELIAS CANETTI
 30.04.05 KARL SCHÖNHERR

EBENE 3

- 26.09.04 IRMGARD KEUN / GOTTFRIED GREIFFENHAGEN
 26.09.04 OLGA FLOR
 10.10.04 PATRICK SÜSKIND
 07.11.04 JENS ROSELT
 02.03.05 MARC BECKER

NATELA NICOLI, OCTAVIAN

Geboren in Georgien. Musikhochschulstudium (Gesang und Klavier) mit Auszeichnung und weitere Ausbildung bei Christa Ludwig, Renata Scottò, Ruthilde Boesch und Horana Branisteanu. Bereits während ihrer Zugehörigkeit zur Grazer Oper (1992–2002) entwickelte sich eine internationale Karriere, die sie an die bedeutendsten Opern- und Festspielhäuser Europas führte, darunter mehrmalige Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen u. a. unter Nor Bolton und Christoph von Dohnányi und Duettoperabend und CD-Aufnahme mit Edita Gruberova. Auftritte im Wiener Musikverein. 2003/04 Engagement am Teatro comunale di Firenze unter der Leitung von Fabio Luisi, Auftritt im Wiener Konzerthaus unter Vladimir Ashkenazy und Engagement an der Wiener Volksoper sowie an der Deutschen Oper Berlin. Deutschland-Tournée unter Fabio Luisi mit Verdis **Requiem**. Auszeichnung für die Interpretation der Carmen.

Weitere Informationen unter: www.natela-nicoli.com

ANN PETERSEN, DIE FELD-MARSCHALLIN FÜRSTIN WERDENBERG

Studium bei Susanna Eken, Ingrid Bjoner, Judith Beckmann, Anthony Rolfe Johnson. 1999 Bühnendebüt (1. Dame) in Kopenhagen. Auftritte als Donna Anna in Århus und Osnabrück, in Wiesbaden (Elisabeth in **Tannhäuser**), Kopenhagen (Verdi-**Requiem**). Seit 2001 sang sie an der Grazer Oper Arminda (**La finta giardiniera**), Elisabeth (**Don Carlo**), Desdemona (**Otello**), Tatjana (**Eugen Onegin**), Ellen Orford (**Peter Grimes**), Governess (**The Turn of the Screw**) und Rosalinde (**Die Fledermaus**). In der 2004/05 gibt sie in Graz ihre Rollendebüts als Marschallin und Leonore (**Fidelio**).

Gastspiele führten sie nach Esbjerg (Freia [**Das Rheingold**]) und Århus (Tatjana). Als Marschallin wird sie im Sommer 2005 beim Festival in Århus zu hören sein, und danach wird sie in Kopenhagen als Liù (**Turandot**) und Governess sowie in Braunschweig als Desdemona gastieren.

MANUEL VON SENDEN, VALZACCHI

Geboren in Plauen. Studium in Leipzig, Gesangsunterricht bei Johann Kemter. 1990 bis 1994 Ensemblemitglied der Semperoper Dresden (Jaquino, Wenzel, David, Pedrillo, Tanzmeister), seitdem in Graz (Pedrillo, Basilio, Monostatos, Jaquino, Steuermann, Melot, Mime, Dr. Cajus, Triquet, Knusperhexe, 1. Jude, Tanzmeister [**Ariadne auf Naxos**], Hauptmann, Takehito in **Rashomon** [UA], Pfarrer Bley in **Tod und Teufel** [UA], Dr. Blind [**Die Fledermaus**], Titelpartie in **Orpheus in der Unterwelt**, Adolfo Pirelli [**Sweeney Todd**]). Gastspiele: Mozart Festival Schönbrunn (Monostatos), Wiener Volksoper (**Wiener Blut**), Klagenfurt, Turin (Mime [**Das Rheingold**] unter Semyon Bychkov), Mailänder Scala (1. Jude [**Salome**] unter Ulf Schirmer) sowie an der Komischen Oper Berlin als Hauptmann (**Wozzeck**).

KÜNSTLERBIOGRAPHIEN

In der Saison 2004/05 ist Manuel von Senden am Grazer Opernhaus als Jaquino (**Fidelio**), Spoletta (**Tosca**), Graf Ypsheim-Gindelbach (**Wiener Blut**) und Lilaque le père (**Boulevard Solitude**) zu sehen.

KONSTANTIN SFIRIS, EIN NOTAR

Aus Griechenland gebürtig. Promovierter Jurist. Gesangsausbildung in Griechenland und Köln. 1982 Preisträger des Gesangswettbewerbs von Treviso. 1983 bis 1987 Solist der Wiener Staatsoper. Seit 1986 am Grazer Opernhaus. Gastspiele in Antwerpen, Athen, Barcelona, Bregenz, Frankfurt, Genf, Klagenfurt, Las Palmas, Liège, Luxor, Palma de Mallorca, Salzburg, San Francisco, St. Gallen, Tel Aviv und Versailles. Aktuelle Gastspiele in Triest (**Trulove [The Rake's Progress]**) und Athen (**Basilio [Il barbiere di Siviglia]**). Zusammenarbeit mit Abbado, Maazel, Cillario, Armstrong, Harnoncourt, Stein, Mehta, Guadagno und Mackerras. Repertoire von über 100 Partien (Pimen, Padre Guardian, Mefistofele, Sarastro, Komtur, Landgraf, Fafner, Hunding, Marke, Oroveso, Sparafucile, Banco, Philipp II., Großinquisitor). An der Grazer Oper ist er in der Spielzeit 2004/05 u. a. als Rocco (**Fidelio**), Kerkermeister (**Tosca**) und Pietro (**Simon Boccanegra**) zu sehen.

ETLEVA SHEMAI, ANNINA

Die gebürtige Albanerin absolvierte ihre Studien in Tirana und Mainz (bei Claudia Eder) und wird derzeit von Helen Donath betreut. Von 2000 bis 2002 war sie am Staatstheater Schwerin engagiert, wo sie Zaide (**Il turco in Italia**), Olga (**Eugen Onegin**), Venus (**Tannhäuser**) und Fenena (**Nabucco**) sang. Auch als Konzertsängerin ist die Künstlerin gefragt. So gibt sie seit 2000 regelmäßig Konzerte mit dem Südwest-Rundfunk-Orchester, dem Philharmonischen Orchester Frankfurt und ist im Rundfunk zu hören. Unter anderem sang sie Konzerte im Staatstheater Wiesbaden, im Festspielhaus Baden-Baden, in Ludwigshafen und in der Alten Oper Frankfurt. 2004 sang sie in Mailand – mit dem European Chamber Orchestra – Bachs **Matthäus-Passion**.

GEERT SMITS, HERR VON FANINAL

wurde in den Niederlanden geboren und studierte in Tilburg sowie in Amsterdam. Zwei Jahre war er Mitglied des Kölner Operstudios, wo er die Gelegenheit hatte, mit Regisseuren wie Michael Hampe, Harry Kupfer und Willy Decker und Dirigenten wie René Jacobs und Lothar Zagrosek zu arbeiten. John Eliot Gardiner wählte ihn für die Rolle des Don Fernando in seinem umfangreichen **Leonore**-Projekt in Amsterdam, London und Salzburg im Sommer 1996. Im gleichen Sommer wirkte er bei den Salzburger Festspielen in **Oberon** mit. Auf der Opernbühne war Geert Smits des weiteren als Graf (**Le nozze di Figaro**) in Lyon, als Lescaut (**Manon Lescaut**) in Caen sowie in diversen Produktionen der Niederlän-



dischen Oper zu hören. Von 1997 bis 2003 war er an der Wiener Staatsoper engagiert, wo er u. a. Graf Almaviva, Sprecher, Minister, Silvio, Otto-
kar, Heerrufer, Donner, Wolfram, Gunther, Sharpless, Faninal und Harle-
kin sang. Auf CD liegen Lieder nach Texten von Heinrich Heine vor.

WILFRIED ZELINKA, EIN POLIZEIKOMMISSAR

stammt aus Oberwölz. Ausbildung bei Karl Ernst Hoffmann. Kurz-
studium »Musikdramatische Darstellung« an der Grazer Kunstuni-
versität. Dort sowie im Stadttheater Leoben erste Bühnenerfahrungen.
2002 Dritter Preis beim 8. Internationalen Mozartwettbewerb 2002 in
Salzburg. 2003 Bayreuth-Stipendiat des Wagner Forum Graz. Rege Kon-
zerttätigkeit, u. a. bei der styriarte. Wilfried Zelinka, der vom OPERN-
STUDIO, GRAZ ins Ensemble der Grazer Oper übernommen wurde, war
in Graz bislang u. a. als Truffaldin (**Ariadne auf Naxos**), Fürst von Bouil-
lon (**Adriana Lecouvreur**), Lodovico (**Otello**) und Trulove (**The Rake's Pro-
gress**) zu sehen. Zu seinen Partien in der Spielzeit 2004/05 zählen Rocco
(**Fidelio**), Baculus (**Der Wildschütz**), Sarastro (**Die Zauberflöte**) und
Cesare Angelotti (**Tosca**).

SONIA ZLATKOVA, JUNGFER MARIANNE LEITMETZERIN / SOPHIE

Geboren in Dobritsch (Bulgarien). Studium bei Prof. Michailova in Sofia.
1989 1. Preis beim Maria Callas-Wettbewerb in Athen. Engagement in
Sofia (Rosina, Gilda, Lucia, Königin der Nacht). 1991 1. Preis beim Wett-
bewerb der Bertelsmann-Stiftung. 1992 bis 1995 Ensemblemitglied in
Dortmund (Violetta, Rosina, Pamina, Sophie, Musetta, Despina, Gilda).
CD-Aufnahmen mit der Dortmunder Philharmonie. Seit 1995 Ensemble-
mitglied in Graz (Pamina, Susanna, Despina, Zerlina, Adina, Violetta,
Gilda, Nannetta, Musetta, Lauretta, Gretel, Sophie, Naiade, Lisa und
Adele). Gastspiele in Stuttgart, Wien, Dresden, Essen, Saarbrücken, St.
Gallen, Liège, Frankfurt, Bregenz mit Partien wie Oscar, Pamina, Despi-
na, Olympia, Lucia, Adina, Servilia. In der Saison 2004/05 ist sie in Graz
auch als Marzelline (**Fidelio**) zu sehen.

**Bank Austria
Creditanstalt**

sponsert das
OPERNSTUDIO, GRAZ

Wohin nach der Vorstellung?

BRANDHOF

Gleisdorfer Gasse 10, T (0 31 6) 82 42 55, Di-Fr: 10.00–24.00 Uhr,
Sa: 10.00–01.00 Uhr, warme Küche auch nach der Vorstellung

BRIDGE INTERNATIONAL

Gleisdorfer Gasse 5, T (0 31 6) 81 99 45, Mo-Sa: 08.00–24.00 Uhr,
So: 09.00–20.00 Uhr, warme Küche bis 24.00 Uhr,
nur 2 Gehminuten von der Oper entfernt

COSA NOSTRA RISTORANTE

Hans-Sachs-Gasse 10, T (0 31 6) 84 88 03,
Di-Sa: 11.00–14.30 Uhr und 17.00–24.00 Uhr,
So und Feiertag 12.00–24.00 Uhr, warme Küche bis 24.00 Uhr

DOMBRÄU die einzigARTige Gasthausbrauerei

Burggasse 4 / Bürgergasse 5, T (0 31 6) 82 19 50,
Mo-Sa: 10.00–24.00 Uhr, warme Küche bis 23.00 Uhr

RESTAURANT »IM FÜNFTEN« (Steirerhof)

Jakominiplatz 12 / Gleisdorfer Gasse 2, T (0 31 6) 83 27 77,
Mo-Sa: 11.00–15.00 Uhr und 18.00–24.00 Uhr,
warme Küche bis 23.00 Uhr, www.imfuenften.at

Restaurant FLORIAN (im Romantik Parkhotel)

Leonhardstraße 8, T (0 31 6) 36 30 - 60,
warme Küche Mo-So 11.30–14.00 und 18.00–23.00 Uhr,
Biedermeiergarten, Gratisparkplatz, nur 5 Gehminuten entfernt

SYNOPSIS

ACT ONE

The Princess von Werdenberg (Die Feldmarschallin) and her young lover, the Count Octavian Rofrano have spent the night together. They are bothered twice the following morning: first a moor brings breakfast, and then voices are heard in the entrance hall. The Feldmarschallin fears her husband has returned from hunting, but it is her cousin the Baron Ochs auf Lerchenau, who forces his way into her bedroom.

Octavian, who in the meantime has disguised himself as the maid »Mariandl«, awakens Ochs's interest. While making obvious advances on Mariandl, he submits to the Marschallin his real request: to rid himself of his financial difficulties, he plans to marry Sophie Faninal, the daughter of a wealthy parvenu; Ochs asks his cousin to choose a best man, who according to tradition, must deliver a silver rose to the Bride as an engagement present.

The Marschallin decides, since Ochs fancies himself a playboy despite his role as bridegroom, to play a trick on her cousin: she recommends Octavian as the »Rosenkavalier« and shows Ochs a portrait of her lover. Ochs is confused by the incredible likeness with »Mariandl«.

In order to free Octavian from Ochs's advances, the Marschallin has the lever called to order: a petitioner and a dealer, three orphans, two intriguers – Annina and Valzacchi – and a singer pay their visits; a notary draws up the marriage contract with Ochs.

After the lever has ended, the Marschallin, now alone, realizes that time stands still for no one. When Octavian returns in men's clothing, she sees that he will one day leave her for a younger woman.

ACT TWO

Herr von Faninal takes leave of his daughter Sophie, so that she – as is the custom – can receive the Rosenkavalier alone. The duenna Marianne Leitmetzerin excitedly describes to Sophie the magnificent arrival of the Rosenkavalier.

During the ceremony of the delivery of the rose, time stands still for Sophie and Octavian.

Faninal presents the Groom to his daughter, who is insulted by his bad manners. Octavian must watch angrily as Ochs boasts of his marriage rights. Faninal and Ochs retire to the next room to sign the marriage contract, leaving Octavian and Sophie to express their true

feelings for one another until they are caught by the scheming pair Valzacchi and Annina. Ochs is not bothered by this incident, he prefers to force Sophie into signing the marriage contract. He is then lightly wounded by Octavian's sword! The wound is harmless, and Ochs begins to calm down; even more so, as Annina – now in Octavian's service – delivers an invitation from a »certain Mariandl« for a rendez-vous on the following evening.

ACT THREE

A chambre séparée at an inn is prepared as a trap for Ochs. Octavian plays the naive coquettish maid »Mariandl«; Ochs's plans for a romantic evening are first disturbed by Mariandl's likeness with the Rosenkavalier, and then by the appearance of several suspicious figures he takes for ghosts. Annina enters with screaming children, demanding her rights as Ochs's supposed wife and mother of his children. Ochs calls for the police. The Police Commissar is not convinced that Ochs is a person of social standing and suspects that he has seduced a respectable girl. Ochs tries to introduce Mariandl to the Commissar as his future bride-to-be Sophie Faninal. Faninal, brought in by Octavian's plan, declares the engagement annulled on the grounds of Ochs's scandalous behaviour. The Feldmarschallin appears, at the request of Ochs's servant. She understands the situation immediately; she indicates to Ochs that the game is over and that he should leave.

Octavian stands helplessly between Sophie and the Marschallin, who through her sacrifice brings the two young people together.

LA TRAMA

ATTO I

La marescialla, principessa Werdenberg, ed il suo giovane amante, il conte Octavian Rofrano, hanno passato insieme la notte. Al mattino vengono disturbati due volte: prima da un paggetto di colore che porta la colazione e dopo da voci sempre più insistenti provenienti dall'anticamera. La marescialla teme il ritorno del marito dalla caccia, ma è suo cugino, il barone Ochs auf Lerchenau, ad entrare nella sua camera da letto.



Octavian, travestito da cameriera »Mariandl«, suscita l'interesse del barone. Questi, mentre fa delle avances a Mariandl, spiega alla marescialla il motivo della sua visita: per risollevarsi da una precaria situazione economica vuole sposare Sophie Faninal, figlia del ricco Faninal, rappresentante della nuova nobiltà. Ochs prega sua cugina di cercare l'accompagnatore della sposa che, secondo la tradizione, deve offrirle la rosa d'argento.

La marescialla decide allora di tendere un tranello al cugino che, nonostante prossimo al matrimonio, si comporta sempre più da donnaiolo. Essa propone Octavian come cavaliere della rosa e mostra al barone un ritratto del suo amante. Ochs è meravigliato della strepitosa somiglianza di Octavian con Mariandel.

Per liberarlo dalle insistenze del barone, la marescialla manda Octavian a chiamare gli ospiti in attesa: vengono introdotti dei questuanti, dei venditori ed un cantante. A questi si aggiunge una coppia di intriganti di origine italiana, Valzacchi ed Annina ed un notaio, che redige con Ochs il contratto matrimoniale.

Al termine dell'udienza la marescialla, rimasta finalmente sola, medita sul trascorrere del tempo. Quando Octavian ritorna vestito con la sua abituale uniforme, ella si rende conto che presto o tardi lui la lascerà preferendole una donna più giovane.

ATTO II

Il signor von Faninal si congeda da Sophie in modo che essa, come vuole l'usanza, possa ricevere da sola il cavaliere della rosa, il cui arrivo la governante Marianne Leitmetzerin descrive con grande eccitazione.

La cerimonia dell'offerta della rosa lascia in sospeso per un attimo la sensazione del trascorrere del tempo.

Faninal presenta il barone Ochs, il fidanzato, alla figlia, che rimane esterrefatta per le sue maniere sgarbate e grossolane. Octavian, in preda all'ira, deve presenziare alle avances del barone da futuro marito. Mentre Faninal ed Ochs si sono ritirati in un'altra stanza per firmare il contratto di matrimonio, Octavian e Sophie si dichiarano il reciproco amore, ma vengono spiati da Valzacchi ed Annina. Ochs non si occupa più di tanto dell'incidente; questi vuole più che altro costringere Sophie a firmare il contratto di matrimonio. Octavian sfida il barone a duello e lo ferisce leggermente con un fioretto! La ferita è tuttavia insignificante, e dopo un po' il barone sembra riacquistare la spavalderia di sempre. Ancor di più quando Annina gli porge un invito amoroso di una certa Mariandl per la sera dopo, dietro il quale si nasconde naturalmente Octavian.

ATTO III

In una locanda viene preparato un separé per intrappolare il barone Ochs.

Octavian recita la parte della cameriera civettuola; Ochs però si sente disturbato nel corteggiamento prima per la straordinaria somiglianza di Mariandl con il cavaliere della rosa e poi per l'apparizione di numerosi personaggi sconosciuti che Ochs scambia per fantasmi. Quando poi entra in scena anche Annina con bambini che strillano, rivendicando dei diritti di madre e di moglie, il disperato Ochs chiede l'intervento della polizia. Il barone, presentando Mariandl come la sua fidanzata, affievolisce il sospetto del commissario che lo ritiene aver sedotto una ragazza d'onore. Faninal, chiamato nella locanda da Octavian, decide di sciogliere il fidanzamento della figlia con il barone a causa del comportamento scandaloso di quest'ultimo.

Nel mentre un fidato servitore del barone va a chiamare la marescialla. Al suo arrivo, questa comprende subito la situazione. Per il barone il gioco è finito e non gli rimane altro che ritirarsi.

Octavian si ritrova imbarazzato tra Sophie e la marescialla, la quale rinunciando con rassegnazione al suo amante, rende possibile l'unione tra i due giovani.

1

DOGAJANJE

PRVO DEJANJE

Gospa maršalica, kneginja Werdenberg je preživela noč s svojim mladim ljubimcem grofom Octavianom Rofranom. Zjutraj so ju dvakrat vznemirili: najprej je zamorček prinesel zajtrk, nato so se zaslišali glasovi v predsobi. Maršalica se je prestrašila, da se je vrnil z lova njen mož, toda v sobo je planil njen bratranec baron Ochs Lerchenski.

Octavian, ki se je medtem preoblekel v sobarico »Mariandl«, vzbudi Ochsovo radovednost. Medtem ko očitno koketira z »Mariandl«, razloži maršalici svojo prošnjo: da bi se rešil finančnih težav, se bo poročil s Sophio Faninal, hčerko bogatega novopečenega plemiča. Svojo sestrično prosi, da bi mu pomagala izbrati ženitnega posrednika, ki bi po običaju izročil nevesti srebrno vrtnico kot zaročno darilo.

Maršalica, ki si Ochsa predstavlja bolj ženskarja kot pa ženina, se odloči, da jo bo bratrancu zagodla. Ochsu pokaže portret svojega ljubimca Octavianu in ga predlaga za kavalirja z rožo. Ochsa zmede neverjetna podobnost z »Mariandl«.

Da Ochs ne bi poizvedoval o Octavianu, mu naroči, naj pokliče čakajoče na avdienco: predstavijo se ji prosilci in trgovci, intrigantski par, pevec in notar, ki za Ochsa sestavi poročno pogodbo.

Ko maršalica ostane po končani avdienci sama, se nenadoma zave, da časa ni mogoče ustaviti. Ko se Octavian, preoblečen v moškega, vrne, nenadoma spozna, da jo bo nekega dne zaradi mlajše zapustil.

DRUGO DEJANJE

Gospod Faninal se poslovi od Sophie, ki mora po stari šegi sama sprejeti kavalirja z rožo. Duenna Marianne Leitmetzerin razburjeno najavi bleščeči prihod kavalirja z rožo. Med predajo rože pa se za Sophie in Octavianu čas ustavi.

Faninal predstavi svoji hčerki ženina, ta pa je ogorčena nad njegovim okornim vedenjem. Octavian jezen opazuje, kako se Ochs oblastno obnaša in uveljavlja svoje bodoče pravice. Medtem ko Faninal in Ochs odideta v posebno sobo, da bi podpisala poročno pogodbo, si Octavian in Sophie izpovesta ljubezen. Prisluskuje jima intrigantski par Valzacchi in Annina. Ochsa to prav nič ne vznemirja, njegov cilj je samo prisiliti Sophie, da podpiše poročno pogodbo. Tedaj pa ga Octavian lažje rani z mečem. Rana ni nevarna in Ochs si kmalu opomore; še posebno ko mu Annina, ki medtem že sodeluje z Octavianom, prinese povabilo za zmenek z »Mariandl«, že za ta večer.

TRETJE DEJANJE

Posebna soba v neki gostilni naj bi postala past za Ochsa.

Octavian igra naivno, koketno spletično, toda Ochsa moti njena podobnost s kavalirjem z rožo. Marsikaj mu je sumljivo, a baron misli, da so prividi. Ko se pojavi še Annina z jokajočimi otroki in išče pravice kot žena in mati, pokliče Ochs policijo. Komisar posumi, da je Ochs zapeljal pošteno meščansko dekle, baron pa to zanika in predstavi »Mariandl« kot svojo zaročenko Sophie Faninal. Medtem pa Faninal, ki so ga pripeljali po Octavianovem načrtu, zaradi škandaloznega Ochsovega vedenja, zahteva razveljavitev zaroče.

Lakaji gospoda barona pripeljejo maršalico; ta takoj oceni položaj, zato ja vsako pojasnjevanje odveč in Ochs uvidi, da je njegove igre konec, da se mora umakniti. Octavian se znajde nebogljen med Sophie in maršalico, ta pa se Octavianu odpove, da se mladi par lahko združi.

QUELLEN

LITERATURNACHWEISE

Walter Bernhart und Michael Walter verfassten ihre Beiträge eigens für dieses Heft.

• Hugo von Hofmannsthal / Richard Strauss, »DER ROSENKAVALIERE«, FASSUNGEN, FILMSZENARIUM, BRIEFE, Frankfurt am Main 1979. • Wolfgang Kaempfer, ZEIT DES MENSCHEN, DAS DOPPELSPIEL DER ZEIT IM SPEKTRUM DER MENSCHLICHEN ERFAHRUNG, Frankfurt am Main / Leipzig 1994.

BILDNACHWEISE

COVER Andreas Hofer

PROBENFOTOS Arve Dinda

KÜNSTLERFOTOS Dimo Dimov (Milen Bozhkov, Andries Cloete, Juraj Hurny, David McShane, Manuel von Senden, Konstantin Sfiris, Wilfried Zelinka, Sonia Zlatkova), Peter Manninger (Matthias Köhler, Stephanie Houtzeel, Ann Petersen), Heike Mirbach (Margareta Klobučar), Oliver Werbach (Wolfgang Bankl), Wiener Staatsoper GmbH / Axel Zeininger (Geert Smits).

VORSTÄNDE

TECHNISCHE DIREKTION Wolfgang Urstadt • BÜHNENINSPEKTION Gerhard Ziegler
• BÜHNENMEISTER Hannes Peindl / Gerald Trummer • BELEUCHTUNGSMEISTER Helmut Weidinger • ELEKTROAKUSTISCHE EINRICHTUNG Walter Rudolf • TON-TECHNIK Thomas Lux / Michel Michelitsch • REQUISITE Nicolas Petroff / Christoph Weissenböck • WAFFEN / REQUISITE Helmut Wallner • MASKEN UND FRISUREN Susanne Gradischnigg • LEITUNG DER GARDEROBEN Petra Nageler • HERSTELLUNG BÜHNENBILD & KOSTÜME Suomen Kansallisooppera Helsinki • ADAPTION BÜHNENBILD & KOSTÜME Dekorations- & Kostümwerkstätten der Theaterservice Graz GmbH

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Opernhaus Graz GmbH • GESCHÄFTSFÜHRENDE INTENDANT DI Jörg Koßdorff • SPIELZEIT 2004 / 2005 • REDAKTION Mag. Bernd Krispin • INSERATE Zoltán Galamb (0699 / 19 11 58 80)



IM DIENSTE DER
MUSIK

Lieferant und Instrumentenbetreuer
der Grazer Oper

**KLAVIERHAUS
FIEDLER**

Im Zentrum der Stadt
8010 Graz, Am Eisernen Tor 2
Telefon (0 31 6) 83 05 52

Brühl & Söhne

8010 Graz, Schmiedgasse 12



Betty Barclay

8010 Graz, Sporgasse 9

8025 Graz, Citypark

Vorhang auf.

Was gespielt wird, lesen Sie täglich
in der Kleinen Zeitung.

Die Kleine ist wie keine.

100
KLEINE
ZEITUNG
www.kleinezeitung.at