SPIELZEIT 2019.2020

DER ROSENKAVALIER

Richard Strauss

OPER

HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

№ 25

PREMIERE AM 10. NOVEMBER 2019

DIE ZEIT, DIE IST EIN SONDERBAR DING.
WENN MAN SO HINLEBT, IST SIE REIN GAR NICHTS.
ABER DANN AUF EINMAL,
DA SPÜRT MAN NICHTS ALS SIE.

FELDMARSCHALLIN

125 JAHRE
HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

DER ROSENKAVALIER

RICHARD STRAUSS

Komödie für Musik in drei Aufzügen
Musik von Richard Strauss
Libretto von Hugo von Hofmannsthal
Uraufführung 1911 in Dresden

Musikalische Leitung **GMD Patrick Lange**
Inszenierung **Nicolas Brieger**
Bühne **Raimund Bauer**
Kostüme **Andrea Schmidt-Futterer**
Licht **Andreas Frank**
Video **Gérard Naziri**
Chor **Albert Horne**
Knabenchor **Roman B. Twardy**
Dramaturgie **Daniel C. Schindler**

HANDLUNG

1. AKT

Octavian Rofrano, ein junger Graf, hat mit Marie-Theres, der Frau des Fürsten Feldmarschall Werdenberg, eine Liebesnacht verbracht. Beim anschließenden Frühstück werden die beiden durch Lärm aus dem Vorzimmer gestört. Es ist aber nicht, wie zunächst befürchtet, der zurückkehrende Ehemann, sondern der Baron Ochs auf Lerchenau, ein Verwandter der Feldmarschallin. Rasch verkleidet sich Octavian als Kammerzofe Mariandl, auf die es der Baron augenblicklich abgesehen hat. Dabei will dieser eigentlich die junge Sophie, Tochter des neureichen Waffenproduzenten Faninal, heiraten und bittet die Feldmarschallin um einen Bräutigamsaufführer, der nach alter Sitte vor der Hochzeit der Braut die symbolische silberne Rose überreichen soll. Die Feldmarschallin schlägt Octavian für diese Aufgabe vor. Wieder allein sinniert sie über Alter und Vergänglichkeit und sieht voraus, dass sie Octavian verlieren wird.

2. AKT

Octavian überreicht Sophie die silberne Rose und beide verlieben sich ineinander. Als Sophie kurz darauf der ungehobelte Ochs vorgestellt wird, ruft dessen ungebührliches Verhalten den größten Widerwillen in ihr hervor. Während der Baron mit dem Brautvater seinen Heiratsantrag bespricht, finden Octavian und Sophie zueinander. Sophie ist entschlossen, den Baron nicht zu heiraten. Es kommt zu einem Duell zwischen Ochs und Octavian, bei dem der Baron verletzt wird. Valzacchi und Annina, ein italienisches Intrigantenpaar, spielen Ochs einen Brief zu, in dem das angebliche Mariandl ihn zu einem Stelldichein einlädt, so dass der Abend für Ochs doch noch einen erfreulichen Ausklang findet.

3. AKT

In einem zwielichtigen Etablissement trifft der lüsterne Ochs mit Mariandl zusammen. Als sich die Situation zuspitzt, erscheint Annina als verlassene Ehefrau in Begleitung zahlreicher Kinder, die in Ochs ihren Papa erkennen wollen. Ein Kommissar kommt hinzu und verhört den düpierten Baron. Faninal wird mitsamt Tochter herbeigerufen und Ochs in die peinlichste Verlegenheit versetzt. Als die Feldmarschallin erscheint, endet die Maskerade und Ochs wird von ihr nach Hause geschickt. Octavian und Sophie werden ein Paar. Die Feldmarschallin sieht ihre Befürchtungen erfüllt, verzichtet aber zu Gunsten von Sophie auf Octavian.

William Hogarths Gemälde »Morgendlicher Empfang der Comtesse« aus dem Bilder-Zyklus »Mariage à la Mode«, entstanden zwischen 1743 und 1745, gab die Anregung zum »Lever« der Marschallin im 1. Akt der Oper

»Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding«

DANIEL C. SCHINDLER

Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal schrieben ihren »Rosenkavalier« in einer Zeit wachsender politischer Spannungen und rasanter gesellschaftlicher Umwälzungen: Das Säbelrasseln vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges hatte bereits eingesetzt und eine mentale Unruhe lag in der Luft, die auch die Gemüter vieler Intellektueller und Künstler jener Zeit ergriffen hatte und dabei ganz unterschiedliche Spuren in deren Werken hinterließ. Seiner äußeren Anlage nach – inspiriert von den typenhaften Figuren einer jahrhundertealten Komödientradition und zurückversetzt in das Zeitalter eines idealisierten Watteau'schen Rokoko – mag »Der Rosenkavalier« auf den oberflächlichen Betrachter zunächst wie ein aus seiner Entstehungszeit herausgefallenes Stück reinsten Unterhaltungstheaters wirken, das sich in der Darstellung amouröser Liebeshändel einer verklärten »guten alten Zeit« erschöpft. Allerdings ist auch das 18. Jahrhundert eine Ära massiver geistiger Umbrüche gewesen, auf die schließlich ein Zeitalter des Schreckens, der Gewalt und der kriegerischen Auseinandersetzungen folgen sollte. Diese subtile zeitgeschichtliche Feststellung gewinnt jedoch an zusätzlicher Eindringlichkeit, wenn man sich vor Augen hält, dass Strauss zur musikalischen »Bebilderung« des im »Rosenkavalier« vorgestellten Wiens zur Zeit Maria Theresias – in einem ganz bewusst eingesetzten Anachronismus – nicht etwa Menuett und Sonatenhauptsatzform, sondern stattdessen eine Vielzahl von Walzertakten erklingen lässt. Aktuelle Populärmusik seiner eigenen Zeit also, die – wenn auch ihrem Ursprung nach eigentlich als Tanz- und damit zugleich Unterhaltungsmusik angelegt – bereits wenige Jahre später beim Wiener Kongress (der als »tanzender Kongress« in die Geschichte eingehen sollte) ihren beharrlich vorwärtsdrängenden Dreivierteltakt zur allgegenwärtigen Klangkulisse auf dem politischen Parkett Europas machen sollte. Eben hierdurch wird die von Strauss und Hofmannsthal im »Rosenkavalier« bemühte Folie einer romantisierend verklärten Vergangenheit bei genauerem Hinsehen als alptraumhafte Vision einer dem Untergang geweihten Welt begreifbar, die unmittelbar vor dem Abgrund steht. In diesem Sinne bildet der »Rosenkavalier« zugleich ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Verhältnisse am Beginn des 20. Jahrhunderts ab, unter deren Einfluss schon wenige Jahre später altbewährte Bande zerrissen, sichergeglaubte Koalitionen zerschlagen und alle friedliebenden Bestrebungen nachhaltig zerstört werden sollten.

Es ist ein wesentliches Merkmal großer Kunstwerke, dass sie ihre Mitteilungskraft auch unter dem Einfluss sich wandelnder gesellschaftlicher Systeme nicht einbüßen und dass jede Zeit ihnen immer wieder aufs Neue ihre eigene individuelle Interpretation abgewinnen kann. Daher darf es wohl als ein Prädikat für die hohe künstlerische Qualität der gemeinsamen Arbeit von Strauss und Hofmannsthal gewertet werden, dass ihr »Rosenkavalier« auch in unseren Tagen – trotz, oder vielleicht gerade wegen seines historisierenden Sujets – noch immer ein Stück darstellt, das uns den Blick öffnet für die überzeitlichen Mechanismen menschlichen Zusammenlebens. Gerade in Tagen einer schier unüberschaubaren Informationsflut durch die digitalen Medien, mit immer neuen Hiobsbotschaften von (angeblich) endlosen Flüchtlingsströmen, drohenden Klimakatastrophen oder folgenschweren Lebensmittelskandalen, scheint unser Glaube an den weiteren gesellschaftlichen Zusammenhalt nachhaltig gestört zu sein. Als Folge dieser (zumindest subjektiv empfundenen) Auflösungserscheinungen unseres heutigen Zusammenlebens stellt sich bei vielen Menschen das wachsende Gefühl ein, nichts und niemandem mehr trauen zu können – keiner Informationsquelle, keinem Politiker, keiner zwischenmenschlichen Beziehung: Hersteller geben uns auf ihre neuesten Produkte umfassende Garantieversprechen ab, und versagen uns diese am Ende doch – mit einem lakonischen Verweis auf das Kleingedruckte in den Geschäftsbedingungen. Und auch das Lächeln des freundlichen Finanzberaters bei Abschluss eines angeblich besonders vielversprechenden Zinsgeschäftes scheint längst keine sichere Bank mehr zu sein. Der Betrug hingegen wird überall ruchbar …

Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag!

Octavian

Det is keene Musik für mich.

Kaiser Wilhelm II. über den »Rosenkavalier«

Betrogene Betrüger

Auch im »Rosenkavalier« wimmelt es nur so von Betrügern, geht es fortwährend um die geschäftsmäßige Abwicklung egoistischer Interessen und ist den zwischenmenschlichen Beziehungen nur noch selten zu trauen. Schon die anfängliche Liebesszene zwischen der lebens- und liebeserfahrenen Marschallin und ihrem bedeutend jüngeren Bettgespielen Octavian stellt, bei allen Liebesschwüren und innigen Liebkosungen, im Grunde nichts weiter als einen handfesten Ehebruch am gerade abwesenden Gemahl, dem Fürsten Feldmarschall dar. Der liebestrunkene und von seinen Gefühlen vollkommen übermannte Jüngling seinerseits säuselt der angehimmelten Frau seine tiefempfundenen Gefühle ins Ohr – und wird seine Aufmerksamkeit doch schon bald einer anderen, bedeutend jüngeren Herzensdame zuwenden. Wesentlich konstanter ist dahingegen Octavians betrügerische Grundhaltung dem Baron gegenüber, den er gleich in doppelter Weise hintergeht: einmal als angebliche »Jungfer Mariandl«, und zusätzlich als illoyaler »Rosenüberbringer«, der seinem Auftraggeber bei der Ausführung der ihm auferlegten Pflicht ungeniert in den Rücken fällt. Der Baron wiederum – am Ende der Oper selbst als betrogener Betrüger dastehend – hintergeht nicht nur seine junge Verlobte Sophie mit der vermeintlichen Jungfer Mariandl, sondern schützt beim Anblick des jungen Mädchens auch eine Verzückung vor, die wohl eher dazu dient, seine tatsächlichen – vor allen Dingen geschäftlich motivierten – Interessen zu verbergen; wenn auch in recht ungeschickter Weise. Die Marschallin schließlich setzt durch den »großmütigen« Verzicht auf ihren geliebten »Quinquin« – in weiser Voraussicht der sich bereits abzeichnenden Entwicklungen – ihrem amourösen Selbstbetrug vor allem deswegen ein Ende, um hierdurch der ansonsten wohl unvermeidbaren Schmach des Verlassenwerdens zu entgehen. Und selbst die Liebesschwüre des am Ende »glücklich« vereinten Paares Octavian und Sophie zeugen – bei allem Wohlklang der Strauss'schen Musik – wohl eher von einer tieferliegenden »Dissonanz« der Gefühle und rufen hierdurch beim Zuhörer einen berechtigten Zweifel hervor, ob diese Verbindung lange über den letzten Vorhang dieses Opernabends hinaus Bestand haben wird.

Nicht Schönheit, Erhabenheit, Noblesse machen dieses Terzett am Ende des 3. Aktes so überwältigend, sondern seine Brutalität. Schönheit wird zum betörenden Trennungsskalpell.
Nicolas Brieger

Und selbst am Zuschauer des »Rosenkavalier« wird bei genauerem Hinsehen ein schelmischer Betrug durch die beiden Autoren offenbar: Wenn Octavian im zweiten Akt – nach hochadeliger Gepflogenheit – der jungen Sophie im Namen des Barons eine silberne Rose als Verlobungszeichen überbringt, so stellt dies zwar einen wunderbaren Opernauftritt dar (mit viel Celesta- und Harfen-Lametta garniert), allerdings ist dieser herzergreifende Brauch eine freie Erfindung Hugo von Hofmannsthals, den es – genau wie die bereits zuvor geschilderte »Walzerseligkeit« in der Musik des »Rosenkavalier« – im 18. Jahrhundert so niemals gegeben hat. Allein die ironischen Zwischentöne dieser Szene verraten etwas von dem launigen Vergnügen, das dieser verschmitzte Umgang mit den historischen Fakten Strauss und Hofmannsthal bereitet haben mag. Und so bleibt dem Opernbesucher am Ende nichts weiter übrig, als sich über so viel historische Freiheit und künstlerische Meisterschaft amüsiert und fasziniert zugleich zurückzulehnen und den Worten der Marschallin beipflichtend zuzustimmen: »Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding«.

»Der Rosenkavalier«, Gemälde von Joseph Stella, entstanden zwischen 1913 und 1914

»… und hier ist Raum für Musik«

DANIEL C. SCHINDLER

Bereits im Zuge seiner abschließenden Arbeiten an »Elektra« suchte Richard Strauss nach einem geeigneten Stoff, den er für seine nächste Oper heranziehen könnte. Wesentliches Kriterium hierbei war für ihn, dass es sich diesmal um ein heiteres Sujet handeln sollte. Denn nach der gewaltigen Entladung in »Elektra« – wie auch bereits in der wenige Jahre zuvor entstandenen »Salome« – sah der Komponist keine Fortsetzung des eingeschlagenen Weges mehr. Stattdessen wollte er sich von den musikalischen Kühnheiten seiner beiden vorangegangenen Bühnenwerke lösen, wollte weg von den tragischen und grausamen Gestalten der Antike, die ihn zu einer bisher nie gehörten, erschütternden Klangsprache des Orchesters inspiriert hatte, hin zu etwas Kurzweiligem und Beschwingtem. Wiederholt schlägt er daraufhin seinem kongenialen Textdichter Hugo von Hofmannsthal »Semiramis« nach Calderon vor; doch dieser reagiert eher verhalten und antwortet Strauss ausweichend, da er bereits mit einem anderen Stück nach Casanova beschäftigt sei und glaube, dass sich dieses gut für eine Vertonung durch Strauss eignen würde.

Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss

Dann aber, in dieses zögernde Abwarten hinein, schreibt Hofmannsthal am 11. Februar 1909 – also nur wenige Tage nach der Dresdner Uraufführung von »Elektra« – in einem Brief an den Komponisten, dass er in nur »drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper« verfasst habe. Weitere Einzelheiten zur Handlung nennt Hofmannsthal zunächst nicht. Stattdessen macht er Strauss nur einige allgemeine Angaben: »Mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett. […] Zwei große Rollen für einen Bariton und ein als Mann verkleidetes graziöses Mädchen à la Farrar oder Mary Garden. Zeit: Wien unter Maria Theresia.«

Aller Anfang ist leicht

Strauss ist von dieser zunächst noch recht vagen Idee auf Anhieb begeistert und lässt bereits kurz darauf öffentlich verkünden, dass er als nächstes eine »Mozart-Oper« schreiben werde. Als Hofmannsthal wenig später in Berlin Strauss den Entwurf nur erzählt, ist dieser fasziniert und sagt: »Fahren Sie schnell nach Hause und schicken mir möglichst bald den ersten Akt.« Schon kurze Zeit später schreibt er seinem Librettisten: »Ihren Brief sowie die ersten Szenen dankend erhalten, erwarte mit Ungeduld die Fortsetzung. Die Szene ist reizend, wird sich komponieren lassen wie Öl und Butterschmalz, ich brüte schon. Sie sind da Ponte und Scribe in einer Person.«

Die Szene ist reizend, wird sich komponieren lassen wie Öl und Butterschmalz, ich brüte schon.

Richard Strauss

Von nun an korrespondieren Strauss und Hofmannsthal eifrig über ihr neues gemeinsames Projekt. Die nun folgende Schaffensperiode der beiden Autoren anhand ihrer Briefe und Aufzeichnungen bis ins Detail nachzuverfolgen, liest sich amüsant wie ein Roman, stellt aber zugleich ein bedeutendes Stück Operngeschichte dar, das für jeden Musikfreund ein außerordentliches Vergnügen bereithält. Wie die vom Textdichter erfundenen Gestalten in der musikalischen Ausformung des Komponisten ein eigenes Leben gewinnen, wie im wechselseitigen Gedankenaustausch unterschiedliche Meinungen bekämpft und befruchtende Geistesblitze gefördert werden, ist sowohl spannend als auch unterhaltsam. Wie der deutlich empfindsamere Hofmannsthal immer wieder von dem durch einen untrüglichen Theaterinstinkt geleiteten Musikdramatiker Strauss davor bewahrt wird, das Libretto mit allzu vielen Details zu überfrachten, veranschaulicht das Zustandekommen des zweiten Aktes, der durch das beharrliche Eingreifen des Komponisten mehrfach umgearbeitet werden musste. Andererseits ist der geniale Titel »Der Rosenkavalier« dem eisernen Drängen Hofmannsthals zu verdanken, da Strauss bis zuletzt für »Ochs auf Lerchenau« plädierte. Tatsächlich war es Strauss' Ehefrau Pauline, die den allerletzten Ausschlag für den endgültigen Titel der neuen Oper gab. Strauss kommentierte schließlich lakonisch: »Also ›Rosenkavalier‹, der Teufel hol ihn!« und gab hierdurch dem Bestreben des Textdichters seine Zustimmung. Auch dem von Hofmannsthal mit sprachlicher Präzision vorgeschlagenen Untertitel »Komödie für Musik« pflichtete der Komponist – wenn auch nur widerwillig – schlussendlich bei.

Den Schluss hätte ich schon längst gefunden, wenn nicht seit Wochen so gräuliches, die Stimmung verdüsterndes Wetter wäre.

Hugo von Hofmannsthal

Immer wieder bedrängte Strauss seinen Librettisten, er möge ihm das fertig ausgeführte Libretto schnellstmöglich zusenden. Dieser, vom Tempo des Komponisten merklich irritiert, versuchte daraufhin krampfhaft zu begründen, warum die eigenen Schreibarbeiten ein noch rascheres Fortkommen nicht zuließen. Vor allem sei er, Hofmannsthal, sehr wetterempfindlich und brauche zum fruchtbaren Schreiben stets »frohe Natur« um sich. Vom Komponisten zum wiederholten Male dazu angemahnt, er möge ihm doch nun endlich einmal die Schlussszene des letzten Aktes schicken, erwiderte dieser in einem Brief vom 4. Mai 1910 an den ungeduldigen Strauss: »Den Schluss hätte ich schon längst gefunden, wenn nicht seit Wochen so gräuliches, die Stimmung verdüsterndes Wetter wäre. Der Schluss muss sehr gut werden. [...] Kurz und gut, man muss ihn mit Freude und Verve machen, und dazu muss ich im Garten sitzen und Sonne haben, nicht eisigen Regensturm.« Man ist beim Lesen dieses Briefwechsels dazu geneigt, Partei für den drangsalierten Dichter zu ergreifen und Strauss mit seinen eigenen Worten zu überführen; vor allem da letzterer – auf sein eigenes künstlerisches Schaffen bezogen – selbst einmal erklärte, dass »Blumen nicht im Winter blühen«, da sie Wärme und Sonne brauchten, und dass es genauso mit seinen melodischen Einfällen sei. Er komponiere aus diesem Grund hauptsächlich im Frühling und Sommer – der Winter hingegen bleibe vorzugsweise der eher mechanischen Tätigkeit des Partiturschreibens vorbehalten. Für seinen Librettisten scheint Strauss eine derartige Begründung hingegen nicht akzeptiert zu haben, und so musste Hofmannsthal das fortwährende Drängen des Komponisten wohl oder übel mit stoischer Gelassenheit über sich ergehen lassen.

Aber alle diese kleineren und größeren Auseinandersetzungen begannen erst im fortgeschrittenen Stadium und gegen Ende der gemeinsamen Arbeit an dem Werk. Der Beginn sowie der gesamte erste Akt behielten auch in ihrer finalen künstlerischen Ausformung auf dem Papier die beglückende Schwerelosigkeit des anfänglichen ersten Entwurfes bei. Hofmannsthal berichtet hierzu: »Gesellig wie das Werk selbst war seine Entstehung. Das Szenarium ist wahrhaft im Gespräch entstanden. [...] 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 entsprang die Handlung, fast ohne dass man wusste, wie.«

Dorniger Weg zur Uraufführung

Als das Libretto zum »Rosenkavalier« schließlich abgeschlossen war und Hofmannsthal das Wort »Vorhang« unter den fertiggestellten Text schreiben musste, befiel ihn eine gewisse Wehmut, denn er fühlte die Einmaligkeit dieser gemeinsamen Arbeit, bei der es – abgesehen von kleineren Florettgefechten und Meinungsverschiedenheiten, die jedoch überwiegend mit beidseitigem Respekt und Fairness geführt worden waren – kaum ernstliche Auseinandersetzungen gegeben hatte. Beiden Autoren fiel es merklich schwer, sich von ihren liebgewonnenen Bühnenfiguren zu trennen und das vollendete Werk nach seiner Fertigstellung dem »Alltagsgeschäft« des Theaters zu übergeben. Und dieser Alltag kam schneller als gedacht, mit teils erwarteten, teils überraschenden Schwierigkeiten. Die Bedenken der beiden Intendantengrafen Nikolaus von Seebach (Dresden) und Georg von Hülsen-Haeseler (Berlin) wegen des in weiten Teilen als allzu freizügig angesehenen Textes wurden nach Möglichkeit beseitigt und insbesondere die schlüpfrige Bettatmosphäre des ersten Aktes von dem verständigen Hofmannsthal szenisch zu »entschärfen« versucht.

Seite an Seite kämpften Komponist und Textdichter von nun an um die besten Besetzungen, die kostbarsten Ausstattungen, zusätzliche Probenzeiten und nicht zuletzt um – geeignete Regisseure. Wechselseitig bat der eine den anderen darum, Proben in Dresden, Wien oder München zu besuchen. Dies taten sie in vollster Übereinstimmung ihrer jeweiligen Standpunkte, denn wussten beide, dass ein so komplexes Werk wie der »Rosenkavalier« seine beabsichtigte Leichtfüßigkeit nur dann würde entfalten können, wenn dessen szenisch-musikalische Umsetzung auf der Bühne höchsten Ansprüchen gerecht wurde. Diese Maßstäbe verfolgten beide Autoren daher mit kritischem Blick auf die vorbereitenden Arbeiten jener Theater, die eine Aufführung beabsichtigten – begleitet

von so manch ungeschminktem Urteil und frustriertem Stoßseufzer. Hofmannsthal: »Ja, wenn die Bassbuffos lang und dürr sind, und nur die Quinquins dick und fett, dann muss ich wohl das Geschäft aufgeben!« Strauss: »Können Sie nicht an ein paar Münchner Proben sich beteiligen: da sehen sie gleich, ob Bender eventuell für Dresden taugt [für die Rolle des Ochs]. Ich habe jetzt an [Ernst von] Schuch [den Generalmusikdirektor der Dresdner Hofoper] geschrieben, dass man Sie, Roller [den Ausstatter] und Reinhardt [den Regisseur] ab 9. Jänner zu den Arrangierproben einlädt. Wenn es Ihnen und Reinhardt nicht gelingt, Perron [den Sänger des Ochs] heranzubilden, gebe ich Ihnen alles Vetorecht, die Premiere am 26. mit Perron zu inhibieren. Letzterer ist ein so famoser Künstler, dass er unsere Bedenken verstehen und teilen wird. Behandeln Sie ihn, er gibt sich rasende Mühe, zartfühlend, aber seien Sie unerbittlich, denn das Schicksal der Oper steht auf dem Spiel. [...] Also Takt und Vorsicht!«

Ja, wenn die Bassbuffos lang und dürr sind, und nur die Quinquins dick und fett, dann muss ich wohl das Geschäft aufgeben!

Hugo von Hofmannsthal

Besonders in Dresden schlugen die Wogen hoch, da Strauss für die Regie, wie aus dem soeben zitierten Brief bereits erkennbar wurde, die Mitwirkung von Max Reinhardt gefordert hatte und – trotz aller internen Schwierigkeiten – letztlich auch durchsetzen konnte. Strauss, der Max Reinhardt von »Salome« und »Elektra« her über alles schätzte, berichtet über die Lösung der Regiefrage: »Als ich in Dresden die erste Bühnenprobe mit Orchester hörte, war mir schon im zweiten Akt klar, dass der dortige brave Regisseur alten Schlages vollkommen unfähig sei, das Stück zu inszenieren. [...] 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 nur unter der Bedingung, dass Reinhardt kam, ohne irgend eine Forderung zu stellen [...], 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 Frl. 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.«

Diese Theaterquerelen um die Frage des verantwortlichen Regisseurs zu glätten und alles zu einem guten Ende zu führen, stellte zweifellos ein diplomatisches Meisterstück des Generalintendanten von Seebach dar – zumal der Hausregisseur, Georg Toller, durch unglückliche Umstände zuerst aus der Zeitung von Reinhardts Anwesenheit erfahren hatte. Aber offenbar hat auch er sich – wohl in Anerkennung der großen künstlerischen Verdienste Reinhardts – letztlich in die Situation eingefunden; auch wenn der Theaterzettel der Uraufführung nur seinen Namen trug, derweil die Mitwirkung des großen österreichischen Regisseurs darauf verschwiegen wurde.

Am 26. Januar 1911 ging die Uraufführung von »Der Rosenkavalier« schließlich erfolgreich über die Bühne der Dresdner Hofoper. Dieser schlossen sich in rascher Folge Inszenierungen in Berlin, München und Wien an. Und auch Aufführungen in anderen Teilen der Welt ließen nicht lange auf sich warten. Dies bildete nicht nur den Beginn einer beispiellosen Erfolgsgeschichte des Stückes rund um den gesamten Globus, sondern auch einen Markstein im Schaffen der beiden Verfasser, die damit ein solides Fundament für ihre weitere Zusammenarbeit gelegt hatten. Strauss, voller Zuversicht und unermüdlich nach Neuem strebend, schrieb schon am 8. Oktober 1910 an Hofmannsthal: »Jetzt wird es Zeit an ›Semiramis‹ zu denken ...« Doch auch diesmal hatte der Dichter bereits andere Ideen im Kopf, die zu dem nächsten gemeinsamen Stück der beiden, der »Ariadne auf Naxos«, führen sollten.

Königliches Opernhaus

Donnerstag, den 26. Januar 1911

Anfang 6 Uhr

Zum ersten Mal:

Der Rosenkavalier

Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauß

Regie: Georg Toller

Personen:

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg — — — Margarethe Siems
Der Baron Ochs auf Lerchenau — — — Carl Perron
Octavian, genannt Cherubino, ein junger Herr aus gutem Hause — — — Eva von der Osten
Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter — — — Karl Schöttenwanzel
Sophie, seine Tochter — — — Minnie Nast
Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna — — — Rigi Silberschlag
Valzacchi, ein Intrigant — — — Hans Winiger
Annina, seine Begleiterin — — — Irma Sewald
Ein Polizeikommissar — — — Julius Puttlitz
Der Haushofmeister bei der Feldmarschallin — — — Anton Erl
7 Kellner bei Faninal — — — Fritz Groß
Ein Wirt — — — Hans ----
Ein Tenor, Kapellmeister, Lakaien, Jäger, Polizeidiener, Musikanten, kleine Kinder, Gesellschaft, verschiedene Gesellschaft.

Ein Geiselsänger — — — Franz Schuster
Ein Flötist — — — Benjamin Teichlitz
Ein Trompeter — — — Jan Trojanowski
Eine adelige Witwe — — — Therese Kerk
Drei adelige Waisen — — — Gloria Schoeller, Gertrud Foerster, Paula Schwing
Eine Marschin — — — Alice Guinzburg
Ein Tierhändler — — — Julius Pauli
Der Irrsehmacher Frühstück — — — Theodor Drexler
Adolf Pauli
Wilhelm Lüstner
Daniel Schmalzauer
Robert Bölsel
Wilhelm Lüstner
Daniel Schmalzauer
Robert Bölsel
Heinz Schwetlik
Über Lakaien der Marschallin — — — Fabrizio Ghiretti
Vier Kellner — — — Ein Haushofmeister — — — Fabrizio Ghiretti
Ein Kell., Gäste, Musikanten, Kutscher, spec. Gäste.

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

Die Ueberseetexte und Reimen sind nach den Vorschriften des Herrn Professor R. Maller angefertigt.

Anfang 6 Uhr — Ende 9 Uhr

Nach dem 1. Aufzuge 20 Minuten Pause

Textbücher sind an der Kasse des Opernhaus für 1 Mark zu haben

Beerlaubt: Franziska Bender-Schäfer

Der freie Eintritt ist ohne jede Ausnahme aufgehoben

Eintritts-Preise

In die Logen und I. Rangst.	20 Mark — Pf.	In die Gedenkplätze, Seitenlogen und Stehplätze des IV. Rangst.	6 Mark — Pf.
„ „ Fremdenlogen des II. Rangst.	25 „ — „	„ „ Mittellogen des V. Rangst.	6 „ — „
„ „ Seitenlogen des II. Rangst.	20 „ — „	„ „ Seit.- und Stehplätze, Proszeniumsloge des V. Rangst.	5 „ — „
„ „ Proszeniumslogen des III. Rangst.	15 „ — „	„ „ Parterreloge	25 „ — „
„ „ Mittellogen des III. Rangst.	15 „ — „	„ „ Parterre 1. bis 10. Reihe	25 „ — „
„ „ Seitenlogen des III. Rangst.	12 „ — „	„ „ Seitenparterre	8 „ — „
„ „ Mittellogen des IV. Rangst.	12 „ — „		
„ „ Seitenlogen des IV. Rangst.	12 „ — „		
„ „ Mittellogen und Proszeniumslogen des IV. Rangst.	10 „ — „		

Gesamte Eintritt werden nur bei Wiederverkauf der Vorstellung zurückgenommen

Theaterzettel zur Dresdner Uraufführung am 26. Januar 1911

DAS ICH VERGEHT IN DEM DU ...

OCTAVIAN

Von der Oper zum Musiktheater

Auch über ein Jahrhundert nach der erfolgreichen Uraufführung des Stückes darf dieses für sich noch immer den Anspruch erheben: Am »Rosenkavalier« lernt man niemals aus. Denn immer wieder gibt es darin Neues, bisher verborgenes zu entdecken und ans Licht zu tragen (in dieser Eigenschaft scheint sich zudem die oftmals bemühte Verwandtschaft der Komödie mit der ebenfalls unerschöpflich wandelbaren »Hochzeit des Figaro« von W. A. Mozart zu bestätigen). Bis heute rückt die im »Rosenkavalier« in einmaliger Weise geglückte Verschmelzung von Text und Musik die Aufgabe der Regie in den Fokus einer jeden Neueinstudierung des Werkes. Wie genau Strauss, als ein leidenschaftlicher Verehrer der Schauspielkunst, wusste, dass er für den »Rosenkavalier« den besten, weil fortschrittlichsten Regisseur seiner Zeit brauchte, wurde bereits geschildert. Doch bis heute fordert die Komödie einen lockeren, nuancierten Darstellungsstil von den Akteuren ein, um dem komponierten Dialog gerecht zu werden, losgelöst vom erstarrten Pathos heroischer Operngestalten früherer Epochen. Es hat lange gedauert, bis Regisseure und Sänger diese schwierige Aufgabe erfüllen konnten. So schrieb Strauss bereits im Mai 1909 in einem Brief an Hofmannsthal, kurz nachdem er dessen erste Textentwürfe zum »Rosenkavalier« erhalten hatte: »Sie sind ein Prachtkerl! Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet. Brauche leider wieder sehr gute Schauspieler, mit gewöhnlichen Opernsängern geht's schon wieder nicht.« So ist die Herausbildung des modernen Sängerdarstellers unserer Zeit maßgeblich von den Forderungen beeinflusst worden, die der »Rosenkavalier« an die Oper, aus der sich nunmehr das Musiktheater entwickeln musste, gestellt hat.

Am »Rosenkavalier« lernt man niemals aus.

Geben die bereits geschilderten Ereignisse der Uraufführung hinreichend Aufschluss über die große Bedeutung der Regie-Aufgabe im »Rosenkavalier«, so lag die Angelegenheit hinsichtlich des Bühnenbildes und der Kostüme deutlich einfacher, da Strauss und Hofmannsthal in der Person des Wiener Professors Alfred Roller einen für ihre Begriffe idealen Mitarbeiter gefunden hatten, dem sie ihr blindes Vertrauen schenkten. Über Jahrzehnte hinweg sollte seine Arbeit für sämtliche Aufführungen maßgebend bleiben: Strauss hatte Roller und Hofmannsthal mit der gemeinsamen Abfassung eines Regiebuches betraut, das an alle Theater weitergegeben werden sollte, die eine Aufführung des »Rosenkavalier« planten, und dessen detailgetreue Umsetzung für sämtliche Bühnen vertraglich festgelegt wurde. Hierdurch war die strikte Einhaltung der Rollerschen Entwürfe für alle Inszenierungen bindend, was den Vorteil hatte, dass auch an mittleren Theatern eine gewisse Qualität des dekorativen Niveaus gewahrt blieb und die Aufführungen, weil mit hohen Kosten verbunden, zumeist besonders festlichen Anlässen vorbehalten blieben. Allerdings brachte dies zugleich den Nachteil mit sich, dass es über viele Jahre hinweg keinerlei Versuche einer alternativen Gestaltung geben konnte und damit zwangsläufig eine gewisse Starrheit in der optischen Erscheinung hervorgerufen wurde. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann sich das sklavische Festhalten an dieser erstarrten Aufführungsästhetik schrittweise zu lockern.

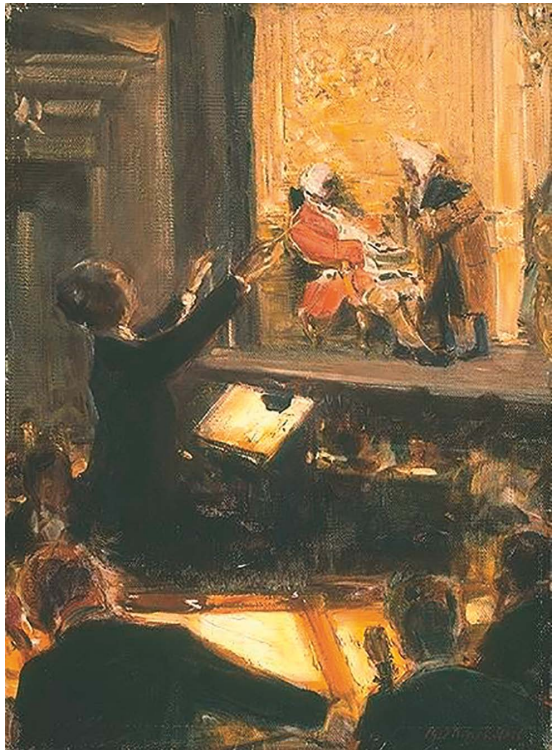
Ein wesentliches Merkmal der für lange Zeit wertgültigen Arbeit Rollers ist die sorgfältige Behandlung kleinster Details. Damit sind nicht nur die mit peinlicher Akribie geformten Teile der Dekorationen gemeint, sondern auch die Gesamtheit aller »mitspielenden« Gegenstände, also alles, was unmittelbar mit den Bühnenfiguren in Berührung kommt; so etwa die Utensilien auf dem Toilettentisch, das Frühstücksgeschirr, die silberne Rose, der Handspiegel usw. Mag man diese Detailversessenheit Rollers aus heutiger Sicht möglicherweise auch als Pedanterie belächeln, so lohnt es sich dennoch, einmal genauer über seine dahinterstehenden künstlerischen Erwägungen nachzudenken. So könnte man es vielleicht zunächst als Spießigkeit empfinden, dass sich Roller über die Unachtsamkeit eines Sängers der Partie des Ochs aufregen konnte, weil dieser im zweiten Akt (anders als eigentlich vorgesehen) keinen Kammerherrenschlüssel auf seinem Staatsrock trug. Jedoch entfiel für Roller hierdurch ein wichtiges Charakteristikum des kaiserlichen Hofrepräsentanten. Eben solche Einzelheiten trugen und tragen bis heute mit dazu bei, aus schematischen Figuren einer jahrhundertealten Komödientradition ein lebendiges Bild der theresianischen Welt zu kreieren, wodurch der Zuschauer dem unwiderstehlichen dramatischen Sog der Szene erliegen kann.

Brauche leider wieder sehr gute Schauspieler, mit gewöhnlichen Opernsängern geht's schon wieder nicht.

Richard Strauss

Augenblicklich und ewig

»Der Rosenkavalier«, 1911 entstanden, spiegelt in subtiler Weise die Befindlichkeiten einer Gesellschaft am Rande großer sozialer Umwälzungen wider. Heute, da die Brüchigkeit und Wandelbarkeit unserer über lange Zeit sichergeglaubten Werte allgegenwärtig erscheint, gewinnt diese zeitlose Komödie für Musik in ihrer fortwährenden Aktualität abermals an unerwarteter Brisanz. Seine anhaltende Lebendigkeit verdankt das Stück maßgeblich der tiefgehenden Psychologie seiner handelnden Figuren. Mit welcher Meisterschaft Strauss und Hofmannsthal die im Ursprungsentwurf angelegten Komödientypen zu leibhaftigen Charakteren aus Fleisch und Blut auszugestalten wussten, wird bereits vor der eigentlichen Eröffnungsszene des Stückes im musikalischen Vorspiel zur Oper deutlich: Mit dem Aufgehen des Vorhangs zum ersten Akt, der das Boudoir einer in Luxus lebenden Dame zeigt, erblickt das Publikum zum ersten Mal das ungleiche Liebespaar – die deutlich betagtere Feldmarschallin zusammen mit ihrem jugendlichen Liebhaber Octavian – in zärtlicher Situation, deren vorausgegangene stürmische Umarmung bereits im Vorspiel unmissverständlich geschildert wurde. Denn diese Musik ist keine rein musikalische »Einleitung«; vielmehr führt bereits das kecke Hornthema des Octavian direkt in die wild bewegte Liebesszene, in ihre ekstatischen Höhepunkte und dann in selige Ermattung, wenn sich zugleich der Vorhang öffnet. »Wie du warst, wie du bist …«, flüstert der noch immer völlig benommene Octavian in das träumerisch dreinblickende Antlitz der angebeteten Frau. Sie, die Lebens- und Liebeserfahrene, erfreut sich umgekehrt seiner Bewunderung, scherzt ein wenig mit ihm, ist schließlich zu einer erneuten Umarmung bereit – aber er versteht nicht und zerreißt hierdurch die zärtlichen Bande dieser intimen Zusammenkunft. Hierdurch endet die sentimentale Liebessequenz: Ein Diener, der das Frühstück serviert, unterbricht die Szene, so dass sich Octavian verbergen muss. Die unbeschwerte Verliebtheit des Paares, das sich gegenseitig mit Kosenamen bedenkt – »Bichette«, »Quinquin« –, wird abermals gestört, als die Feldmarschallin ihren plötzlich heimkommenden Gatten, den »sehr geschwinden Feldmarschall«, zu hören glaubt. In wilder Panik muss sich Octavian erneut verstecken. Doch dann erkennt die Feldmarschallin eine andere Stimme – es ist »der Vetter Ochs, der Lerchenau«. Das Komödienspiel, mit seinen Intrigen, Verkleidungen und Wendungen, nimmt von nun an seinen unaufhaltsamen Lauf …



Ernst von Schuch dirigiert den »Rosenkavalier«; Szene aus dem 1. Akt, Gemälde von Robert Sterl

Die Verbundenen sind getrennt, die Getrennten verbunden.

Hugo von Hofmannsthal

In seinem Nachwort von 1911 wirft Hofmannsthal einen abschließenden Blick auf die von ihm in »Der Rosenkavalier« zum Leben erweckten Figuren: »Die Marschallin ist nicht für sich da, und nicht der Ochs. Sie stehen gegeneinander und gehören doch zueinander, der Knabe Octavian ist dazwischen und verbindet sie, Sophie steht gegen die Marschallin, das Mädchen gegen die Frau, und wieder tritt Octavian dazwischen und trennt sie und hält sie zusammen. Sophie ist recht innerlich bürgerlich, wie ihr Vater, und so steht diese Gruppe gegen die Vornehmen, Großen, die sich vieles erlauben dürfen. Der Ochs, sei er, wie er sei, ist immerhin noch eine Art von Edelmann; der Faninal und er bilden das Komplement zueinander, einer braucht den andern, nicht nur auf dieser Welt, sondern sozusagen auch im metaphysischen Sinn. Octavian zieht Sophie zu sich herüber – aber zieht er sie wirklich zu sich und auf immer? Das bleibt vielleicht im Zweifel. So stehen Gruppen gegen Gruppen, die Verbundenen sind getrennt, die Getrennten verbunden. Sie gehören alle zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik.« Man kann es wohl kaum besser in Worte fassen als Hofmannsthal – diese jedoch vollends zu begreifen, muss man den »Rosenkavalier« – immer und immer wieder – selbst erleben.

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Bernd Fülle
Spielzeit 2019.2020 Heft 58
Oper Richard Strauss – Der Rosenkavalier
Aufführungsrechte © Verlag Fürstner, Mainz
Premiere 10. November 2019

Inhalt & Redaktion Daniel C. Schindler
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

NACHWEISE

Bei den Texten handelt es sich um Originalbeiträge für dieses Heft.

Toneinspielung: Die Aufnahme der Bühnenmusik wurde uns freundlicherweise vom Theater Bonn zur Verfügung gestellt.

BILDER

Historisches Bildmaterial: Rudolf Hartmann: *Richard Strauss. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute,* München 1980.

Cover: formdusche, Berlin

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

DIE DEMUT IN MIR ZU ERWECKEN,
MUSS ICH MICH DEMÜTIGEN.

SOPHIE

VON UNVERGESSLICHEN
MOMENTEN.
Fürst von Metternich
Riesling Sekt
SEKT
Riesling
TROCKEN
Fürst von Metternich
Chardonnay Sekt
Chardonnay
TROCKEN
VON METTERNICH. FÜRSTLICH GENIESSEN.