

Der Rosenkavalier

Oper von Richard Strauss





DER ROSENKAVALIER

Komödie für Musik in drei Aufzügen
von Hugo von Hofmannsthal

Musik von Richard Strauss
op. 59 (1911)

Premiere am Landestheater Eisenach

Am 6. Oktober 2007

Besetzung

Die Feldmarschallin	
Fürstin Werdenberg	Maria Gessler
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Dario Süß
Octavian, genannt Quinquin	Miriam Sajonz
Herr von Faninal	Roland Hartmann
Sophie, seine Tochter	Hyuna Ko / Krista Kujala*
Jungfer Marianne Leitmetzerin	Hyuna Ko / Krista Kujala*
Valzacchi	Helmut Kleinen
Annina	Monika Dehler
Der Polizeikommissar	Jürgen Orelly
Ein Wirt	Daniel Gundermann
Ein Notar	Johannes Weinhuber
Ein Sänger	Enrico Lee
Feldmarschall	Mirko Walter
Leopold	Simon Hanel
Junge Marschallin	Marie Pabst / Paula Maria Regalado*
Alte Marschallin	Käthe Siebert
Stagemanagerin	Sonja Müller
Gäste	Ingrid Duphorn, Rosemarie Ihle, Matthias Wicke
2 Sanitäter/2 Räuber	Sascha Schlüter, Manfred Duphorn/ Christian Spengler*
Hostessen	Tatjana Hildebrandt, Maria Kankelfitz, Raissa Kankelfitz, Maria-Christina König
Prinzessinnen, Teufel	Kinderchor

*Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge

Es spielt die Landeskapelle Eisenach

Musikalische Leitung	GMD Tetsuro Ban
Inszenierung	Jochen Biganzoli
Bühne	Andreas Wilkens
Kostüme	Heike Neugebauer
Leitung des Kinderchores	Konrad Bach
Dramaturgie	Stefan Bausch
Musikalische Einstudierung	Konrad Bach, Mathias Mönius, Marie-Luise Häuser Diethard Stephan Haupt
Regieassistenz	Sonja Müller, Rebecca Hütteroth
Dramaturgische Mitarbeit	Rebecca Hütteroth
Regiehospitanz	Dorothee Harpain
Inspizient	Johanna Hoffmann
Souffleuse	Jutta Kurtzweg

Technische Leitung und Leitung der Werkstätten: Heiko Gelleszun

Technische Einrichtung: Michael Walter

Beleuchtung: Uwe Dehn

Ton: Peter-M. Riedel

Maske: Kerstin Steinke

Requisite: Ricarda Ruppert

Leitung des Kostümwesens: Klaus-Lothar Wollmann, Rosel Börner

Dekorationsabteilung: Maik Felsberg

Malsaal: Claudia Fischer

Aufführungsdauer: ca. 3 1/2 Std. – Zwei Pausen nach dem I. und II. Akt

Aufführungsrechte: Fürstner Musikverlag Mainz

Ton- und Bildaufzeichnungen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Wir danken Optik Sedelmayer und dem Arbeiter-Samariter-Bund
für die freundliche Unterstützung.

SEDELMEYR
OPTIK UND AKUSTIK



Inhalt

1. Akt

Der junge Graf Octavian Rofrano, auch Quinquin genannt, hat mit Marie-Theres, der Frau des Fürsten Feldmarschall Werdenberg, eine Liebesnacht verbracht. Beim anschließenden Frühstück werden sie durch Lärm im Vorzimmer gestört. Es ist aber nicht, wie befürchtet, der Ehemann, sondern der Baron Ochs auf Lerchenau, ein Verwandter der Marschallin. Octavian verkleidet sich als Kammerzofe Mariandl, mit der der Baron am liebsten sofort ein Stell-

dichein verabreden möchte. Der Baron will die junge Sophie, Tochter des neu-reichen Waffenproduzenten Faninal, heiraten und bittet die Marschallin um einen Bräutigamsaufführer, der nach alter Sitte der Braut vor der Hochzeit die symbolische silberne Rose überreichen soll. Die Marschallin schlägt Octavian für diese Aufgabe vor. Wieder allein sinniert sie über Alter und Vergänglichkeit und sieht voraus, dass sie Octavian wieder verlieren wird.

2. Akt

Herr von Faninal erwartet Octavian, der Faninals Tochter Sophie die silberne Rose überreicht, wobei die beiden sich ineinander verlieben. Darauf wird Sophie der ungehobelte, arrogante Ochs vorgestellt, der sie ungebührlich behandelt und größten Widerwillen in ihr erzeugt. Während der Baron 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 und die Festlichkeit ein katastrophales Ende nimmt.

Valzacchi und Annina, ein professionelles Intriganten- und Spitzelpaar, lassen Ochs einen Brief zukommen, in dem das angebliche Mariandl ihn zu einem Stelldichein einlädt. So nimmt der Abend für Ochs doch noch einen erfreulichen Verlauf.

3. Akt

Die Schmierenkomödie beginnt. Der lüsterne Ochs wird vom Mariandl vorgeführt. Als sich die Situation zuspitzt, erscheint Annina als verlassene Ehefrau mit einem Großaufgebot von Kindern, die in Ochs ihren Papa erkennen. Ein Kommissar erscheint und verhört den perplexen Baron. Faninal wird des Nachts mitsamt Tochter herbeigerufen

und Ochs in die peinlichste Verlegenheit gebracht. Als die Feldmarschallin erscheint, endet das „Kasperltheater“, Ochs wird von ihr dezidiert nach Hause geschickt und Octavian und Sophie kommen zusammen.

Die Feldmarschallin sieht ihre Befürchtungen bestätigt, aber verzichtet zu Gunsten von Sophie.



Probenfotos

William Mann Entstehung

Nach der Uraufführung der ELEKTRA (1909) soll Strauss gesagt haben: „Das nächste Mal schreibe ich eine Mozart-Oper.“ Das war mehr als bloß jene unbestimmte Sehnsucht, die ihn schon bei der SALOME zu ähnlichen Bemerkungen veranlasst hatte. Die Erfahrung der Zusammenarbeit mit Hofmannsthal hatte ihn, wie seine an den Dichter gerichteten Briefe über ELEKTRA von Anfang an bewiesen, davon überzeugt, dass er einen idealen Mitarbeiter gefunden hatte und dass es unklug gewesen wäre, anderswo nach Operntexten zu suchen. Hofmannsthal seinerseits sah in der Möglichkeit einer regelmäßigen Zusammenarbeit mit Deutschlands bedeutendstem und umstrittenstem unter den damals lebenden Opernkomponisten eine Gelegenheit, die Form des Opernlibrettos zu regenerieren, indem er, was Reichtum und Phantasie und literarische Vollkommenheit betraf, neue Maßstäbe setzte. Dabei nahm er zunächst als selbstverständlich an, dass er, wie bisher, seine Dramen zuerst für die Sprechbühne schreiben und dort aufführen und sie erst dann für die musikalische Gestaltung einrichten würde. Dieses Verfahren hatte es im Falle von ELEKTRA gestattet, dass der Text der Dichtung aufgenommen und gewürdigt wurde, ohne dass er in der späteren Opernfassung an Reiz verloren hätte (als, wie der Dichter immer wieder beklagte, ein großer Teil des Textes durch die Musik unverständlich geworden war).

Da Hofmannsthal, noch ehe Strauss die Komposition der Elektra vollendet hatte, eine Komödie zu schreiben begonnen hatte, deren Held Casanova war und die den Titel CRISTINAS HEIMREISE tragen sollte, schlug er Strauss diese Komödie für ihre nächste Oper vor, als den ‚Figaro‘, den sich der Komponist erträumte. Begreiflicherweise zeigte sich Strauss etwas enttäuscht darüber, dass das Libretto einer komischen Oper zunächst ohne Musik auf die Bühne kommen sollte. Inzwischen hatte aber auch Hofmannsthal einzusehen begonnen, dass ein Text, der dazu bestimmt war, in Musik gesetzt zu werden, von besonderer Art sein müsste und dass CRISTINA wesentlicher Abänderungen bedürfte, wenn die Komödie für

Strauss von irgendwelchem Nutzen sein sollte (vor allem im Hinblick auf dessen persönliche Art, einen lyrischen Dialog zu gestalten). Andererseits war es für Hofmannsthal eine Notwendigkeit, das Sujet zuerst als psychologische Komödie in Prosa auszuarbeiten.

Am 18. Oktober 1908 schrieb er darüber an Strauss: „Ins Blaue hinein erschiene mir alles fast undurchführbar, soviel Respekt habe ich vor den Schwierigkeiten eines wahrhaft guten Libretto, dagegen mit dem Lustspiel als Grundlage fühle ich allen Mut und alle Lust in mir.“ Er fühlte sich daher verpflichtet, Max Reinhardt CRISTINAS HEIMREISE als Schauspiel aufführen zu lassen, und nahm sich fest vor, das Stück für Strauss und die Opernbühne umzuarbeiten.

Das also war die ‚Mozart-Oper‘, die Strauss sich als unmittelbare Nachfolgerin von ELEKTRA gedacht hatte! Aber nicht nur er scheint gegen dieses Sujet Bedenken gehabt zu haben, sondern auch Hofmannsthal selbst, denn CRISTINAS HEIMREISE wurde nie für die Opernbühne eingerichtet, und Hofmannsthal machte auch nie mehr den Versuch, einen Operntext zuerst als Schauspiel zu entwerfen. Im Februar 1909, nach der Uraufführung von ELEKTRA, hielt er sich bei seinem Freund, dem Grafen Harry von Kessler, in Weimar auf, und während eines Spaziergangs besprachen die beiden den Plan zu einer neuen komischen Oper, über die Hofmannsthal am 11. Februar an Strauss berichtete: „Ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenar einer Spieloper gemacht, mit drastischer Komik in den Gestalten und Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett. Ich finde das Szenarium reizend, und Graf Kessler, mit dem ich es durchsprach, ist entzückt davon. Zwei große Rollen für einen Bariton und ein als Mann verkleidetes graziöses Mädchen à la Farrar oder Mary Garden. Zeit: Wien unter Maria Theresia.“

Zunächst hatten Hofmannsthal und Kessler nur an typische Komödiengestalten gedacht: an den Buffo, den alten Mann, das junge Mädchen, die Dame, den Cherubino. Aber als Hofmannsthal an jenen drei „ruhigen Nachmittagen“ im Hause Kesslers seine Skizze zu Papier brachte, setzte er wirkliche Namen ein, und diese führen uns zu den Ursprüngen der Oper DER ROSENKAVALIER. Die Worte, mit denen Hofmannsthal den fertigen Text (der nicht ganz identisch mit der von



Strauss komponierten Fassung ist) Kessler zueignete, deuten auf eine wirkliche Zusammenarbeit der beiden hin, und es lässt sich nicht feststellen, wer von ihnen die folgenden Stoffe ins Spiel brachte: „Monsieur de Pourceaugnac“ und „Les Fourberies de Scapin“ von Molière und den Roman „Les Amours du Chevalier de Fau blas“ von Louvet de Couvray, einem Zeitgenossen von Beaumarchais. Aus diesen drei Werken stammen nämlich die Namen und teilweise auch die Aktionen der Personen des Weimarer Entwurfs, der nach dem Tode Hofmannsthals aufgefunden wurde.

Aus dem Roman von Couvray leitete Hofmannsthal die Gestalt des Octavian und sein Travesti ab, Namen und Wesensart der Sophie, die Marquise, die später zur Feldmarschallin geworden ist, und viele Einzelheiten, wie das Rendezvous während einer Praterfahrt, die Episode des im Schlafzimmer der Feldmarschallin vergessenen Degens und die Erwähnung eines „qui pro quo“. Die boshafte Komödie im Wirtshaus stammt aus einer Wiener Rokoko-Komödie von Philipp Haffner, die rückgängig gemachte Verlobung zwischen Ochs und Sophie ist DON PASQUALE und vielen ähnlichen Handlungen der Commedia dell’arte nachgebildet. Weitere Themen sind auf Goethes „Wilhelm Meister“ und Hogarths Bildserie „Mariage à la mode“ zurückzuführen. Das Anhalten der Uhren durch die Marschallin ist von Alfred de Musset übernommen. Die Überreichung der silbernen Rose erinnert daran, dass der Papst an Ostern tugendhaften adeligen Damen eine goldene Rose zu überreichen pflegte. Quinquin, der Kosename Octavians, röhrt von einem Grafen Esterhazy her, und Rofrano ist eine kleine Stadt in Italien, die Hofmannsthal wahrscheinlich auf einer seiner italienischen Reisen kennen lernte.

Hofmannsthal hat seine Netze weit ausgeworfen und dann aus den Fischen, die er gefangen hat, gleichsam eine Bouillabaisse nach eigenem Rezept gekocht. Ebenso wie Händel hat er seine Anleihen mit Zinsen zurückgezahlt. Das anachronistische Dominieren des langsamen Walzers im dritten Akt hat er gewiß selbst erfunden, und ebenso die reichlich phantastische Ausdrucksweise vieler Figuren, eine Ausdrucksweise, die, den verschiedenen gesellschaftlichen Schichten angepasst, im Wienerischen und in anderen Dialekten begründet ist und auch ein Wiener Publikum so zu überzeugen vermochte, dass viele der Redewendungen in den





allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen sind. Strauss seinerseits war verantwortlich für das Duell im zweiten Akt sowie für den Aufbau des dritten Aktes. Der Rosenkavalier ist im vollsten und besten Sinne das Ergebnis einer Zusammenarbeit; vielleicht ist dies der Grund für den Eindruck vollkommener Geschlossenheit, den die Endfassung hervorruft.

Strauss vollendete die Oper, an der er nur siebzehn Monate gearbeitet hatte, am 26. September 1910. Er bezeichnete die Musik als mozartisch, aber dabei doch als ganz persönliche Schöpfung und fügte hinzu: „Das Orchester ist keineswegs klein; aber auch Mozart war entzückt, als er eine seiner Symphonien von einem Orchester mit hundert Geigen gespielt hörte.“ Während er noch am dritten Akt arbeitete, wurde er für die „Daily Mail“ interviewt. Er sagte damals einiges, was für seine Kompositionsmethode sehr wichtig ist: „Ehe ich auch nur die kleinste Skizze zu einer Oper entwerfe, lasse ich den Text mindestens sechs Monate in meinem Geist verweilen und reifen, so dass ich mit den Figuren und Situationen ganz vertraut bin. Dann, und nur dann beginnt mein Gehirn sich mit der Musik zu befassen. Dann werden die knappen Skizzen breiter ausgearbeitet; sie werden ausgeschrieben und für Klavier gesetzt und neu bearbeitet, oft mehrere Male. Das ist der schwierigste Teil der Arbeit. Die abgekürzte Partitur (das Particell) und die dann kommende orchestrale Färbung sind Erholung für mich. Die vollständige Partitur schreibe ich dann in meinem Studio ohne jede Aufregung, täglich zwölf Stunden daran arbeitend. So wird mein Werk ein homogenes Ganzes, und das ist die Hauptsache.“ Diese Bemerkungen von Strauss sind um so bedeutsamer, wenn man bedenkt, dass er den Schluss des Librettos am 2. Juli erhielt und die ganze Komposition am 26. September vollendete! Wie man aus dem Interview, das am 26. Mai veröffentlicht wurde, ersieht, hieß die Oper damals noch OCHS AUF LERCHENAU, während sie drei Wochen später den endgültigen Titel DER ROSENKAVALIER erhielt.

Obwohl die beiden Autoren wahrscheinlich zunächst daran gedacht hatten, dass die Uraufführung in Wien stattfinden sollte, wo die Handlung spielte, übertrugen sie diese Premiere schließlich Dresden und Ernst von Schuch.



Strauss war sich bereits darüber im Klaren, dass DER ROSENKAVALIER vor allem auch hervorragendes schauspielerisches Können von den Darstellern erfordern würde. Beide, er und Hofmannsthal, waren sich bewusst, dass Georg Toller, der Dresdner Regisseur, in der ELEKTRA bewiesen hatte, dass er für den realistischeren Stil der neueren Opern, der von den Darstellern psychologische Einfühlung erforderte, kein Verständnis besaß. Sie wussten beide, dass der ideale Regisseur in dieser Hinsicht Max Reinhardt gewesen wäre. Bei ihren Verhandlungen mit Dresden hatten sie großen Wert darauf gelegt, Alfred Roller als Bühnenbildner zu gewinnen, und Roller hat für den ROSENKAVALIER ein Regiebuch entworfen, das auch heute noch für die meisten Regisseure des Werkes grundlegend geblieben ist. Aber so nützlich dieses Regiebuch auch sein mochte, Strauss und Hofmannsthal wussten genau, dass die ROSENKAVALIER-Premiere nur dann ein voller Erfolg werden konnte, wenn es gelang, Reinhardt zur Mitarbeit zu bewegen. Indem sie zuerst Reinhardt, dann die Dresdner Direktion und schließlich die Sänger ‚bearbeiteten‘, erreichten sie ihr Ziel. Die Inszenierung war weitgehend das Werk Reinhardts, obwohl auf dem Programm der Uraufführung nur Toller genannt wurde. Schuch, dem die südliche Eleganz und Kunstfertigkeit des ROSENKAVALIERS wahrscheinlich besonders gut lagen, setzte für das Werk dreiunddreißig volle Orchesterproben an, und damit war der künstlerische Gesamterfolg gewissermaßen gesichert. Und der stellte sich dann auch ein, trotz spöttischer Bemerkungen der Presse, die von einem „langweiligen und humorlosen Libretto“, von „oberflächlicher, dünner Musik“ und einer „unsauberen Handlung“ sprach. Das Publikum aber war von der neuen Oper hingerissen, nach dem zweiten Akt gab es zehn Vorhänge und am Schluss zwanzig. In anderen Städten folgte nun eine Aufführung auf die andere: Schon am Abend darauf, am 27. Januar 1911, wurde das Werk in Nürnberg gegeben, innerhalb der nächsten vier Wochen in München, Basel und Hamburg und in der Folgezeit auf zahllosen europäischen Bühnen.

Während der ersten Aufführungswochen in Dresden war in Berlin die Nachfrage nach Karten so groß gewesen, dass man eigene Billettkassen hatte einrichten und ROSENKAVALIER-Sonderzüge nach Dresden hatte einsetzen müssen.

Stefan Bausch

Sphinx Strauss – ein Essay

Richard Strauss stellt ein Phänomen in der Musikgeschichte dar, das bis heute Rätsel aufgibt. Nähert man sich Strauss, der als wichtigster und letzter „großer“ deutscher Komponist des 20. Jahrhunderts gilt, findet man nahezu keine Äußerungen zu Gesellschaft, Politik, zu Theorien oder Anschauungen. Auch in seiner privaten Korrespondenz äußert er sich fast ausschließlich zu familiären Themen oder stellt musikpraxis-orientierte, quasi handwerkliche Betrachtungen an.

Das führte in den letzten hundert Jahren zu vielfältigen Hypothesen und Deutungen über sein Werk, die hauptsächlich von Annahmen ausgehen, während er selbst es – anders als viele seiner Zeitgenossen – kaum kommentierte oder Anhaltspunkte zur Deutung hinterließ.

Ein weiteres Phänomen ist die Diskrepanz zwischen dem Eindruck, den Strauss bei den Menschen hinterließ und seinem Werk: Stefan Zweig, der ihn in den 30er Jahren kennen lernte und das Libretto für DIE SCHWEIGSAME FRAU für ihn verfasste, bewunderte Strauss, war jedoch erstaunt, wie „jenes aus diesem“ entstehen konnte und beschreibt ihn wie folgt:

„Nie hatte ich bei ihm einen solchen rapid auffassenden Kunstverständ und eine so erstaunliche dramaturgische Kenntnis vermutet. Noch während er einen Stoff erhielt, formte er ihn schon dramatisch aus und passte ihn sofort den Grenzen seines eigenen Könnens an, die er mit einer fast unheimlichen Klarheit übersah. Mir sind viele große Künstler begegnet, nie aber einer, der so abstrakt und unbearrbar Objektivität gegen sich selber zu bewahren wusste. Das Arbeiten hatte bei Strauss nichts vom Dämonischen, nichts von dem Raptus des Künstlers, nichts von jenen Depressionen und Desperationen, wie man sie aus Beethovens, aus Wagners Lebensbeschreibungen kennt. Strauss arbeitete sachlich und kühl, er komponierte – wie Johann Sebastian Bach, wie alle diese sublimen Handwerker ihrer Kunst – ruhig und regelmäßig. Um neun Uhr morgens setzte er sich an seinen Tisch und



führte genau an der Stelle die Arbeit fort, wo er gestern zu komponieren aufgehört hatte. Strauss kommandierte (nach Goethes Wort) seine Einfälle: Kunst hieß für ihn Können und sogar Alles-Können, wie sein lustiges Wort bezeugt: „Was ein richtiger Musiker sein will, der muss auch eine Speisekarte komponieren können.“ Schwierigkeiten machten seiner formenden Meisterschaft Spaß, wobei seine Augen funkelten. In solchen seltenen Sekunden spürte man, dass etwas Dämonisches in diesem merkwürdigen Menschen tief verborgen lag, der zuerst durch das Pünktliche, das Methodische, das solide, das handwerkliche, das scheinbar Nervenlose seiner Arbeitsweise einen ein wenig misstrauisch machte. Wie ja auch sein Gesicht eher banal wirkte, aber ein Blick in seine Augen, und sofort spürte man irgendeine besondere magische Kraft hinter dieser bürgerlichen Maske.“

Eher in Lebensstil und Erscheinungsbild an einen erfolgreichen, bürgerlichen Geschäftsmann erinnernd, widersprach er dem bis tief ins 20. Jahrhundert überlieferte Bild des romantischen, mit sich ringenden, außerhalb der Gesellschaft stehenden Künstlertypus, der Stimmungen und Depressionen unterworfen war. Genauso fremd war ihm der neue, bis heute vornehmliche Typus des gesellschaftlich aktiven, antibürgerlichen, gesellschaftskritischen Künstlers, der spätestens ab Brecht das postbürgerliche Zeitalter bestimmte. Den einen wie den anderen zeichnete nach außen getragene Innerlichkeit aus, sei es in stiller Empfindsamkeit oder expressivem Temperament. Von alledem nichts bei Richard Strauss.

Seine Erfolgsstory liest sich dabei wie die einer HollywoodgröÙe. Alle Opern wurden finanzielle Erfolge. Mit 40 Jahren konnte er sich von seinen Tantiemen, die er selbst juristisch durchsetzte, eine Luxusvilla bauen, konnte das Leben eines Großbürgers mit allen Annehmlichkeiten leben und wurde weltweit gespielt und gefeiert.

Drei seiner Werke zählen heute zu den wenigen Repertoirestücken des 20. Jahrhunderts, die sich ungebrochener Popularität erfreuen, allen voran der ROSENKAVALIER, die „Hitoper“, mit der sein Name bis heute am Engsten verbunden ist. SALOME (1905) UND ELEKTRA (1909) gelten als letzte für ein größeres Publikum verdaubare Stücke der Moderne.





Die letztgenannten katapultierten ihn an die Spitze der Avantgarde und machten ihn zur Ikone seiner Zunft. Seine angebliche Abkehr von der expressiv-expressionistischen Klangwelt der ELEKTRA und SALOME mit ROSENKAVALIER, der angenehm walzerseligen „Fast-Operette“ im Mozartstil nahm ihm die Gilde der Komponisten krumm, erkannte in ihm eine Art Verräter – der Satiriker und bissige Zeitkritiker Karl Kraus nannte die Oper den „Sklerosenkavalier“ –, der um des Erfolges Willen sich der Rückschrittlichkeit verschrieb und sich so von dem, von Strauss zutiefst verabscheut Hyper-Populisten Franz Lehár kaum mehr unterschied.

Der Biograph William Boyden erkennt bei genauer Bewertung der Vorgänge allerdings, dass Strauss sich nie zu irgendeiner Avantgarde bekannte, sondern es sich einfach vorgenommen hatte, zeitgenössisch zu komponieren, damit großen Erfolg hatte und daraufhin die Stilrichtung wechselte. Nicht, weil er sich willentlich von einer Zeitbewegung, d.h. inneren Überzeugung abgewandt hatte, sondern weil er an anderen Formen und Stoffen Interesse gefunden hatte und außerdem annahm, damit Erfolg zu haben.

Strauss' ausgeprägt praktisches Verhältnis zu seinem eigenen Talent beschreibt Alma Mahler, als Gustav Mahler und Strauss zusammentreffen, nachdem Strauss die SALOME komponiert hatte: „Strauss war damals heiter und mitteilsam. Seine SALOME war vollendet. Strauss fragte Mahler, ob er ihm die Oper aus dem Manuskript vorspielen könnte (...) Er hatte einen Klavierhändler ausfindig gemacht, und wir drei wanderten in ein Lokal, in dem Dutzende von Klavieren standen. Der Raum hatte übrigens nach allen Seiten hin große glänzende Schaufenster, an denen unausgesetzt Menschen vorübergingen oder stehen blieben, um hineinzusehen – und sich die Nasen platt drückten, um etwas zu erlauschen. Strauss spielte und sang unvergleichlich gut. Mahler war hingerissen. Wir kamen zum Tanz. Er fehlte: ‚Dös hab i no net g'macht!‘ sagte Strauss und spielte nach der großen Lücke weiter bis zum Schluß. Mahler meinte: ‚Ist das nicht gefährlich, den Tanz einfach so auszulassen und später, wenn man nicht mehr in der Stimmung der Arbeit steckt, ihn zu machen?‘ Aber Strauss lachte sein leichtsinniges Lachen: ‚Dös krieg i schon.‘ (...) Mahler war völlig bezwungen.“



Der Rosenkavalier

Betrachtet man ELEKTRA und SALOME nicht als eine andere Phase des Strauss'schen Werkes, sondern als Vorgängerarbeiten oder Vorstufen seiner nachfolgenden Arbeiten, fallen trotz der offensichtlichen Unterschiede auch überraschende Gemeinsamkeiten auf: Neben der häufig hochexpressiven Tonsprache steht im Zentrum eine Frau, die Feldmarschallin, die in einer Krise steckt.

Nicht in einem antiken, für alle offen sichtbaren Konflikt, sondern in einem durchaus modernen, den Erkenntnissen Freuds gerecht werdenden Sinn, der kurz zuvor sein erstes Epoche machendes Werk, die „Traumdeutung“, veröffentlicht hatte. Eine Frau mittleren Alters, deren Namen „Marie Theres“ auf die eigentliche Herrscherin des Stücks hinweist (und die als „Dea ex machina“ im III. Akt kraft ihrer Erscheinung das Possenspiel beenden wird). In einer durch die Eltern vermittelten Ehe quasi eingekerkert, darf sie nicht mehr auf eine erfüllte Partnerschaft hoffen, ist augenscheinlich kinderlos (zumindest deutet nichts auf ein Kind hin), sucht mit zeitweiligen Affären bei jugendlichen bzw. kindlichen Männern Trost, wird sich der Endlichkeit ihrer Existenz immer stärker bewusst und ist umfangen von einer gewissen Tristesse, die wir heute als Neigung zur Depression bezeichnen würden. Keine wirklich komödiantischen Aspekte, die Heinrich von Hofmannsthal für Strauss als Gegengewicht zur anderen Hauptlinie: „Alter Mann will junge Frau und wird zum Idioten gemacht“ da konzipiert hat. Ihre Abneigung gegen polternde, maskulin sich ausbreitende Männer, wie den eigenen, nie auftretenden oder jene vom Typus Ochs lassen auf eine „innereheliche“ Notsituation schließen, die Strauss sowohl im Vorspiel wie auch bei der Gefahr, vom Ehemann im Bett mit einem 17-jährigen Nebenbuhler angetroffen zu werden, auskomponiert und musikalisch keineswegs in Leichtigkeit, sondern mit expressiv auffahrenden, extremen Akkorden begleitet. In einer Komödie würde eine solche Situation üblicherweise Anlass zu größter Heiterkeit geben.

Entspannt sich die Situation, lässt Strauss den Walzer erklingen, der die Agierenden in Sicherheit wiegt, sie angenehm umfängt wie eine wattierte Schutzmüh-

lung und bis zur nächsten expressionistisch ausgeformten Krise das Leben in leichter Trunkenheit genießen lässt. Ganz anders als bei Strauss' Namensvetter Johann Strauß (Strauß war nicht verwandt oder verschwägert, wurde aber bis ins hohe Alter für einen Wiener gehalten und auf seine angebliche Walzerkönig-Familie angesprochen) ist der Walzer nicht mehr aufmischendes Lebenselixier, das das Blut in Wallung bringt und auch anarchische, Standesgrenzen aufhebende Töne in sich birgt, sondern zurückblickende Kunstform, nostalgie-selige Rückschau, die den Menschen das gibt, was sie nicht mehr haben und damit auch den Blick eher verstellt als erhellt, anliegende Konflikte eher zudeckt als löst und eine Insel vergangener Schönheit erschafft.

Hofmannsthals Zeitangabe „Wien, zur Zeit Maria Theresias, gegen 1740“ stellt allein deshalb schon eine ferne Phantasiewelt dar, da der Walzer zu jener Zeit noch nicht existierte, die Übergabe der Rose eine Erfindung des Autors ist und auch die Sprache eine Kunstsprache ist, die in dieser Form nie gesprochen wurde.

Ist der ROSENKAVALIER aber nun ein prunkvolles Auflebenlassen einer „schönen“ Welt, die die Welt von 1911, die in den letzten Zügen der Belle Epoque, des k.u.k.-Vielvölker-Großreiches lag, so sehr vermisste und auch heute noch die Menschen zum Schwelgen bringt?

Die zentrale Krise der Feldmarschallin, in einer unglücklichen Ehe zu altern, die Liebhaber (wahrscheinlich) regelmäßig zu verlieren, die Zeit nicht anhalten zu können, bleibt unbewältigt und wird wahrscheinlich mit noch mehr Walzer und den dazu passenden Getränken betäubt werden. Zwischen dem neureichen Waffenproduzenten Faninal, dessen Reputation am Ende des II. Aktes in Scherben liegt, und seiner Tochter ist ein ans Gewalttätige grenzender Streit über Tochter-Gehorsam entbrannt, der am Ende wohlwollend von Vaterseite beigelegt wird, aber die Beziehung ist nicht mehr dieselbe wie zuvor. Ein Ochs auf Lerchenau kehrt unverrichteter Dinge und gänzlich erkenntnisfrei in sein altes Leben zurück.

Der Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker bemerkt dazu: „Strauss' Theater thematisiert der Abschied und liefert sich ihm zugleich aus. Das ist das eigentliche Motiv, der Kern des fortschreitenden "Conservare" (...) Solcher Abschied hat epochalen



Zuschnitt, muss ernst genommen werden, denn er umgreift noch das Heute, ist zuhause inmitten der Umbrüche, wo immer ihre Zeitgenossen stehen – kein Fortschritt ohne Abschied“.

Strauss vertont den Abschied von einer Epoche, die mit Feudalismus und opulenter Opernkunst zu Ende geht. Hofmannsthals Komödie, die sich durch genaueste Charakterzeichnung und psychologische Durchdringung auszeichnet und vieles übertrifft, was für die Oper geschrieben wurde, hat Strauss um das Element einer ausgreifenden Tonsprache erweitert – Thomas Mann empfand sie als unangemessen und erdrückend – die der leichten Komödie Molière'scher Provenienz die Ebene seelischer Konflikte hinzufügte, ihr mit den massiven Farben expressionistischer Energieentfaltung zusetzte und sie so in eine andere Form brachte bzw. ihr eine Dimension hinzufügte.

Als Nostalgie-Epos mit zuviel Skepsis durchbrochen, als moderne Oper zu rückwärtig, in seiner komplizierten Psychologie und Klangsprache für ein Massenpublikum (sollte man meinen) zu schwierig, in seiner Komödiantik zu differenziert, aber dennoch der größte Erfolg einer Oper im 20. Jahrhundert.

Richard Strauss polarisiert und bleibt schwer durchschaubar. Damit fordert er dazu heraus, ihn durchzusehen zu wollen und eine Position ihm und seinem Werk gegenüber einzunehmen. Allein das macht ihn bemerkenswert und auch in dieser Hinsicht bedeutsam, wie auch immer man zu seiner Person stehen mag.





Interview mit dem Regisseur Jochen Biganzoli

Ist der ROSENKAVALIER, der die Genrebezeichnung „Komödie mit Musik“ hat, ein eher lustiges Stück?

Stücke, die eine solch hohe Popularität haben wie diese Oper, zeichnen sich oft durch eine große Fallhöhe aus. Das heißt, dass sie komödiantisch sind, aber auch tragisch, menschliche Tiefen in sich bergen, und so ein komplexes Menschbild vermitteln, das eine ungeheure Vielzahl an Aspekten in sich trägt. Gemeinhin wird angenommen, dass Strauss nach den „wilden“ Opern SALOME und ELEKTRA eine nette Oper im Mozartstil geschrieben hat, die dem Publikum gefällt. Geht man aber davon aus, dass Strauss und Hofmannsthal eben jenes komplexe Menschenbild bestrebt sind, auf die Bühne bringen, treten bei näherer Betrachtung dann andere Ebenen zu Tage.

Uns fiel zuerst auf, dass die Handlungsinhalte und die Strauss'sche Klangsprache in vielen Momenten unterschiedliche Dinge erzählen. Kommt im I. Akt die Sprache auf den Ehemann der Feldmarschallin, verändert sich das Orchester in ein expressionistisches Angstgetöse, das – wenn man es ernst nimmt – von extremen Erlebnissen berichtet. So findet man viele Stellen, die mit stark expressiven musikalischen Mittel charakterisiert werden und weit über ein, sagen wir „scherhaftes Wien der Rokokozeit“ hinausweisen.

Wie beeinflusst so eine musikalische Analyse die Ideenfindung für eine Inszenierung?

Wir versuchen immer davon auszugehen, was in Text und Musik erzählt wird und in welchem Verhältnis beides zueinander steht. Der Klangcharakter der Akte ist zum Beispiel völlig verschieden. Der erste Akt spielt im Raum der Feldmarschallin, hat viele Momente von Lebensbetrachtung, philosophischen Überlegungen, in Musik gesetzte Innenwelten. Ein ganz intimer Raum, in den die Feldmarschallin



wohl nur wenige Menschen hereinlässt. Wir haben uns eine Art Schutzraum vorgestellt für eine sensible und verletzliche Frau. Über große Strecken beschreibt die Musik ihren Charakter.

Ganz anders der zweite Akt, der Faninal-Akt, könnte man sagen. Er spielt nicht in einem abgeschlossenen Raum und Strauss illustriert die Vorgänge; im besten Sinne Filmmusik, die jeden Auftritt untermauert, verstärkt, mit Bedeutung auflädt oder kommentiert, jedes Wort, jede Regieanweisung vertont und extrovertiert zeigt, was vorgeht.

Im dritten Akt schließlich findet eine Schmierenkomödie statt, bei der Ochs, der Weiberheld, aufs Kreuz gelegt wird. Hier spart Strauss nicht mit drastischen musikalischen Mitteln. Ist diese Szene vorbei, kehrt er wieder zurück in die Innenwelt von Feldmarschallin und Octavian. Man hat zeitweilig den Eindruck, als handele es sich um drei verschiedene Stücke. All das ist für mich Grundlage meiner Inszenierung.

Ist das Stück ein Wunschstück gewesen?

Strauss ist ein Mensch, dem ich mit Skepsis begegne. Der ROSENKAVALIER soll eine Zeit des silberstrahlenden Rokokos heraufbeschwören, die es nie gegeben hat. Das Zurückblicken, in die „gute, alte Zeit“ fällt mir schwer. Ich hatte immer den Eindruck, dass man für Ausstattungszwecke Theateropulenz hineingearbeitet hat, ein wenig wie Hollywood versucht, die Verkaufszahlen durch Pomp zu steigern. Strauss und Hofmannthal beschreiben den Untergang einer dekadenten Epoche, was wörtlich heißt, „absteigenden, niedergehenden“ Epoche und das mit großer Eleganz und süßlichem Weltschmerz. Das sind Themen, die mich interessieren, aber nicht im Sinne einer Verbrämung. Ich möchte mich und meine Zuschauer nicht dem hingeben, sondern daraus szenische Spannung schöpfen, gerade zu einer Zeit, da das Eisenacher Musiktheater in Kürze seine Existenz beenden wird und hier auch eine Epoche zu Ende geht. So betrachtet könnte kaum ein Stück aktueller sein als der ROSENKAVALIER und mittlerweile würde ich es dann doch als Wunschstück bezeichnen.

Hugo von Hofmannsthal

Ungeschriebenes Nachwort

Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Fäden laufen hin und wider, verwandte Elemente eilen zusammen. Wer sondert, wird Unrecht tun. Wer eines heraushebt, vergisst, dass unbemerkt immer das Ganze entklängt. Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den einzelnen an seinem Klavier.

Der Mensch ist unendlich, die Puppe ist eng begrenzt; zwischen Menschen fließt vieles herüber, hinüber, Puppen stehen scharf und reinlich gegeneinander. Die dramatische Figur ist immer zwischen beiden. Die Marschallin ist nicht für sich da, und nicht der Ochs. Sie stehen gegeneinander und gehören doch zueinander, der Knabe Oktavian ist dazwischen und verbindet sie. Sophie steht gegen die Marschallin, das Mädchen gegen die Frau, und wieder tritt Oktavian dazwischen und trennt sie und hält sie zusammen. Sophie ist recht innerlich bürgerlich, wie ihr Vater, und so geht 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. Oktavian zieht Sophie zu sich herüber – aber zieht er sie wirklich zu sich und auf immer? Das bleibt vielleicht im Zweifel. So stehen Gruppen gegen Gruppen, die Verbundenen sind getrennt, die Getrennten verbunden. Sie gehören alle zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik.

Es könnte scheinen, als wäre hier mit Fleiß und Mühe das Bild einer vergangenen Zeit gemalt, doch ist dies nur Täuschung und hält nicht länger dran als auf den ersten flüchtigen Blick. Die Sprache ist in keinem Buch zu finden, sie liegt aber noch in der Luft, denn es ist mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart als man ahnt, und weder die Faninal, noch die Rofrano, noch die Lerchenau sind ausgestorben, nur ihre drei Livreen gehen heute nicht mehr in so prächtigen Farben. Von den Sitten und Gebräuchen sind diejenigen zumeist echt und überliefert, die man für erfunden halten würde und diejenigen erfunden, die echt erscheinen.

(1911)



Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)

wurde am 1. Februar 1874 als einziges Kind eines Bankdirektors in Wien geboren. Noch als Gymnasiast veröffentlichte er, meist unter dem Pseudonym „Loris“, seine ersten Gedichte und das Versdrama *Gestern*, das seinen frühen Ruhm innerhalb des literarischen Wien begründete und ihm Einlass in die Salons des gebildeten Wiener Großbürgertums verschaffte.

Er wurde in den Kreis der so genannten Jung-Wiener Literaten aufgenommen, die sich in den Wiener Cafés trafen, unter ihnen Richard Beer-Hofmann, Arthur Schnitzler, Felix Salten, Karl Kraus und Hermann Bahr. Der deutsche Dichter Stefan George umwarb ihn. 1892 erschien *Der Tod des Tizian* in dessen *Blättern für die Kunst*, auch wurden dort in der Folgezeit Hofmannsthals berühmteste Gedichte wie *Vorfrühling*, *Weltgeheimnis*, *Ballade des äußersten Lebens* u.a. veröffentlicht, obwohl seine Beziehung zu George von Anfang an äußerst spannungsreich war. An der Wiener Universität studierte Hofmannsthal zunächst Jura, dann romanesche Philologie und promovierte 1898 mit einer Arbeit über den *Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade*. Eine Habilitationsschrift *Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo* stellte er 1901 fertig, ließ das Habilitationsgesuch jedoch fallen und zieht sich mit seiner Frau aus dem Wiener Gesellschaftsleben in das nahe gelegene Rodaun zurück.

Von nun an lebte er als freier Schriftsteller, vor allem für das Theater, zunächst in Beziehung zu Otto Brahms Berliner ‘Freien Bühne’, später in enger Zusammenarbeit mit Max Reinhardt. So entstanden die *Kleinen Dramen* in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts und dann, zu Beginn des 20. Jahrhunderts. DAS GERETTETE VENEDIG, ELEKTRA, ÖDIPUS UND DIE SPHINX, nach dem ersten Weltkrieg auch Komödien wie DER SCHWIERIGE und DER UNBESTECHLICHE.

Für den Komponisten Richard Strauss schrieb Hofmannsthal neben DER ROSENKAVALIER die Libretti zu ELEKTRA, ARIADNE AUF NAXOS, DIE FRAU OHNE SCHATTEN und ARABELLA.

Zusammen mit Max Reinhardt begründete er in den zwanziger Jahren die Salzburger Festspiele und schrieb dafür die Dramen JEDERMANN und DAS SALZBURGER GROSSE WELTTHEATER. Neben den Erzählungen *Das Märchen der 672. Nacht*, *Reitergeschichte*, *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, *Lucidor* und *Die Frau ohne Schatten* ist der unvollendete Romanentwurf *Andreas* zu nennen. Bedeutend sind auch sein essayistisches Werk und die *Erfundenen Gespräche und Briefe*, vor allem der bekannte *Brief des Lord Chandos*.

Das Misstrauen gegenüber dem geschriebenen Wort führte Hofmannsthal auch zum Ballett und zur Pantomime, später zum Film (damals noch stumm), wofür er ebenfalls Texte schrieb. Am 15. Juli 1929 starb Hofmannsthal, am Tag der Beerdigung seines Sohnes Franz, der sich zwei Tage zuvor erschossen hatte.



Richard Strauss (1864 - 1949)

wurde am 11. Juni 1864 in München geboren. Sein Vater Franz Strauss war erster Hornist am Hoforchester München, seine Mutter Josephine stammte aus der Bierbrauer-Dynastie Pschorr, einer der reichsten Familien Münchens.

Angeregt durch sein musikalisches Elternhaus begann Richard Strauss schon mit sechs Jahren selbst zu komponieren. 1882 begann Strauss ein Studium an der Universität München, brach es aber wieder ab. 1883 begab er sich auf eine Künstlerreise, die ihn unter anderem nach Dresden und Berlin führte, wo er den Dirigenten und Leiter der Hofkapelle in Meiningen, Hans von Bülow kennen lernte. 1885 holte Bülow den jungen Strauss als Kapellmeister an den Meininger Hof. Hier lernte er Johannes Brahms kennen und wurde bis zum Ende der Saison 1885/1886 Bülows Nachfolger. Weiterhin arbeitete er in München, Weimar, abermals in München und in Berlin.

Hatte Strauss bis dahin im Stil der Klassiker sowie von Komponisten wie Schumann oder auch Brahms komponiert, so änderte sich seine musikalische Orientierung, als er Alexander Ritter kennen lernte, Geiger und Ehemann einer Nichte von Richard Wagner. Er bestärkte Strauss darin, sich der Musik Wagners zuzuwenden (den sein Vater verabscheute) und sich durch Anlehnung an die Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt im Orchesterstil Wagners zu üben.

Tondichtungen

Die neue Kompositionsweise von Strauss deutet sich bereits in seiner viersätzigen Orchesterfantasie *Aus Italien* an, wird jedoch erst in den nachfolgenden, von Strauss meist „Tondichtungen“ genannten einsätzigen-programmatischen Orchesterwerken unmittelbar deutlich. Nach anfänglichen Schwierigkeiten fand Strauss dann in den Tondichtungen *Don Juan* (1888/89) und vor allem *Tod und Verklärung*



rung (1888-1890)* seinen eigenen unverwechselbaren Stil, der ihn rasch bekannt und berühmt machte. Einige Jahre später folgte eine zweite Serie von Tondichtungen. Darin befanden sich das überaus populäre Werk *Till Eulenspiegels Lustige Streiche* (1895) und auch *Also sprach Zarathustra* (1896), dessen Anfangstakte heute vor allem durch den Film *2001- Odyssee im Weltraum* und als beliebte Musik zur Film- und Fernsehwerbung bekannt ist.

Opern

Bereits 1887 beginnt Strauss mit der Arbeit an seiner ersten Oper GUNTRAM. Mehr Erfolg brachte ihm FEUERSNOT (1901), wobei beide Werke noch deutlich von Wagner beeinflusst sind. Aber erst SALOME (1905) und ELEKTRA (1909) brachten ihm internationale Triumphe und den Durchbruch als Opernkomponist. Die tonale Basis verließ Strauss jedoch nie, aus dem Potenzial der ELEKTRA zog er nicht die Konsequenz der Abkehr von der Tonalität. Es war auch die erste Oper, bei der Strauss mit dem Dichter Hugo von Hofmannsthal zusammenarbeitete. Auch später schufen die beiden gemeinsame Werke, wobei Strauss seine Musiksprache etwas veränderte und dadurch große Publikumserfolge wie DER ROSENKAVALIER (1911) schuf. Strauss schrieb bis 1942 noch zahlreiche weitere Opern, allerdings glättete sich sein musikalischer Stil. Die große Oper DIE FRAU OHNE SCHATTEN (1919) markiert den Endpunkt einer dramatisch-experimentellen Phase im Schaffen von Strauss. In den späteren Jahren entstehen mit CAPRICCIO und DAPHNE leichter fassliche Werke in einem klassizistischen Stil. Die dramaturgische Sicherheit für das Musiktheater bleibt jedoch, fast alle seine Bühnenwerke wurden Erfolge.

* uraufgeführt am 21. Juni 1890 in Eisenach (Anm.d.Red.)

Lieder und Spätwerk

Richard Strauss hat eine Fülle von Liedern hinterlassen, die teilweise mit Klavier- oder auch mit Orchesterbegleitung zu singen waren. 1948 vollendete er sein letztes großes Werk, *Vier letzte Lieder*, für hohe Stimme und Orchester (Uraufgeführt 1950 durch Kirsten Flagstad unter Wilhelm Furtwängler in London), die sicherlich seine bekanntesten Liedkompositionen sind. Die endgültig letzte Komposition, *Besinnung*, nach Texten von Hermann Hesse, für gemischten Chor und Orchester, blieb ein Fragment.

Der Kulturpolitiker

Richard Strauss war nicht nur ein bedeutender Komponist, er bestimmte auch die Stellung des Musikers in der Gesellschaft neu und forderte unter anderem, dass ein Komponist bei jeder Aufführung seiner Musik an den Einnahmen beteiligt werden müsse. Dies war zu seiner Zeit keineswegs selbstverständlich. Dabei ging er davon aus, dass das Komponieren ein bürgerlicher Beruf sei und dementsprechend entlohnt werden müsse. Diese Ansicht widersprach der bisherigen Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Strauss hatte sich deshalb gegen den Vorwurf zu wehren, er sei besonders geschäftstüchtig und geldgierig, eine Ansicht, die sich bis in die heutige Zeit gehalten hat. U. a. aufgrund seines Einsatzes wurde 1903 die GEMA gegründet.

Die Salzburger Festspiele

Strauss unterstützte eine vom Regisseur Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal gestartete Initiative zur Gründung von Festspielen in Salzburg, die 1920 zum ersten Mal stattfanden. Im ersten Jahr wurde nur das Schauspiel JEDERMANN aufgeführt, 1921 kamen Konzerte hinzu, bereits 1922 dirigierte Strauss die erste Opernaufführung bei den Festspielen.

Rolle im Nationalsozialismus

Kontrovers diskutiert wird die Rolle von Strauss in der Zeit des Nationalsozialismus. Einige Meinungen besagen, dass Strauss völlig apolitisch war und nie komplett mit den Machthabern kooperierte. Andere heben hervor, dass er als Präsident der



Reichsmusikkammer von 1933 bis 1935 ein offizieller Repräsentant Nazi-Deutschlands war und dass er, obwohl seine Stellung überwiegend repräsentativ war, sich trotzdem öffentlich gegen die Nationalsozialisten hätte stellen sollen. Klaus Mann beschreibt anschaulich in seinem Buch „Der Wendepunkt“ ein Interview mit Richard Strauss, in dem dessen Ignoranz gegenüber dem Nationalsozialismus offensichtlich wird.

Als Bruno Walter im März 1933 sein viertes Konzert mit den Berliner Philharmonikern nicht geben konnte, weil er als Jude den neuen Machthabern nicht genehm war, trat Richard Strauss an seine Stelle und dirigierte seine *SINFONIA DOMESTICA* „was ihm, wie Grete Busch in der Biographie ihres Mannes Fritz erzählt, nach seinen eigenen Worten in den Augen aller anständigen Menschen mehr Schaden zugefügt habe, als je eine deutsche Regierung an ihm hätte gutmachen können“. Strauss sprang auch ein, als Arturo Toscanini seine Teilnahme an den Bayreuther Festspielen 1933 absagte. Zur Eröffnung der Ausstellung „Entartete Musik“ in Düsseldorf am 24. Mai 1938 komponierte Richard Strauss eigens ein „Festliches Vorspiel“ und dirigierte persönlich dessen Aufführung.

Strauss' Schwiegertochter Alice war Halbjüdin, damit waren gemäß der Rassenideologie der Nationalsozialisten auch seine Enkelkinder jüdisch. Dies mag ein Grund dafür gewesen sein, dass er davon absah, offen zu opponieren – Drohungen von Seiten des Regimes soll es gegeben haben. Anlässlich der Uraufführung der Oper *DIE SCHWEIGSAME FRAU* nach dem Libretto des jüdischen Schriftstellers Stefan Zweig kam es schließlich zum Eklat. Strauss zeigte Courage und bestand darauf, dass der Name Stefan Zweigs auf dem Programmzettel und den Plakaten abgedruckt wurde. Hitler blieb daraufhin aus Protest der Aufführung fern und das Stück wurde nach drei Wiederholungen abgesetzt. Allerdings zeigt auch der erhaltene Briefwechsel mit Zweig während der Affäre, dass Strauss in politischen Dingen nicht nur kompromissbereit, sondern naiv und völlig instinktlos war.

Er glaubte, die Politik für seine künstlerischen Ziele nutzen zu können und wurde im Gegenzug von der Politik für deren Ziele benutzt. Eine Symbiose, die folgende Generationen Strauss nur schwer verzeihen konnten.



Lebensläufe

Monika Dehler (Annina) stammt aus Weimar und studierte dort an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Gesang. Es folgte ein Festengagement am Landestheater Eisenach, an dem Sie unter anderem die Titelrolle in Tschaikowskys DIE JUNGFRAU VON ORLEANS sang, die Eboli in Verdis DON CARLOS, die Venus im TANNHÄUSER, die Rosina im BARBIER VON SEVILLA, die Titelpartei in LA CENERENTOLA und die Carmen in der gleichnamigen Oper. Meisterkurse nahm sie bei Siegfried Lorenz und Katia Ricciarelli. Gastspiele führten Sie in die Schweiz, nach Italien und Polen. In Konzerten arbeitete sie mit Dirigenten wie Kurt Masur, Fabio Pirona und Rolf Reuter.

Maria Gessler (Feldmarschallin) stammt aus Basel und begann ihre Gesangsausbildung an der dortigen Musikakademie bei Verena Schweizer. Gleichzeitig studierte sie bei René Jacobs barocke Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis. Sie war Mitglied des Basler Opernstudios (Diplom) und zweimal Preisträgerin des Migros-Stipendiums. Als Despina in Mozarts COSI FAN TUTTE debütierte sie am Musiktheater Biel. Darauf folgten verschiedene Opern- und Operettenpartien im In- und Ausland. Von 2000 bis 2003 war Maria Gessler am Mittsächsischen Theater Freiberg engagiert und verkörperte dort u.a. die Pamina in Mozarts ZAUBERFLÖTE, Rosalinde in Strauß' FLEDERMAUS und die Tatjana in Tschaikowskis EUGEN ONEGIN mit der sie auch in Wuppertal gastierte. Seit der Spielzeit 2003/04 ist sie am Theater Plauen/Zwickau engagiert und ist u.a. als Gräfin in Mozarts FIGARO, Nedda in Leoncavallos BAJAZZO, als Butterfly in Puccinis gleichnamiger Oper und als Marschallin in Strauss' ROSENKAVALIER zu hören. Häufig widmet sich die Sopranistin auch dem Lied- und Konzertgesang. Ihr Repertoire reicht von der Barockmusik über klassische Werke bis hin zur Romantik und ins zwanzigste Jahrhundert.

Hyuna Ko (Sophie/Leitmetzerin) wurde in Korea geboren und schloss dort ihr Gesangsstudium mit Auszeichnung ab. Danach setzte sie ihre Studien an der Musikhochschule Köln bei Hans Sotin fort. Nach ersten Erfahrungen in Hochschulproduktionen wurde sie bei den Richard-Wagner-Festspielen in Wels/Österreich als 2. Blumenmädchen und 2. Knappe im PARSIFAL engagiert. Sie war bereits in Konzerten wie Beethovens 9. Sinfonie, der Schöpfung, der Paukenmesse, dem Mozartrequiem, der C-Moll-Messe, der Krönungsmesse, der Matthäuspassion u.a. zu erleben mit Orchestern wie der Philharmonie Köln, dem WDR-Orchester und dem Gürzenichorchester. Mit der Partie der Mimi aus LA BOHEME debütierte Hyuna Ko am Landestheater Eisenach.

Krista Kujala (Sophie/Leitmetzerin) begann ihre musikalische Ausbildung in ihrer Heimat Finnland, wo sie ihr Studium im Fach Gesang an der Sibelius Akademie Helsinki 2004 mit Auszeichnung abschloss; 2005 folgte dort der „Master of Music“. 2002 sang sie in einer konzertanten Aufführung von Berlioz' LES TROYENS mit dem Finnischen Radio Sinfonieorchester unter der Leitung von Thomas Adès.

Seit der Spielzeit 2004/05 ist Krista Kujala als Soubrette und Koloratursopran fest am Landestheater Eisenach engagiert, wo sie u.a. als Papagena in der ZAUBERFLÖTE, als Mi im LAND DES LÄCHELNS, als Stella Dubois in ENDSTATION SEHNSUCHT und als Violante in DIE GÄRTNERIN AUS LIEBE zu erleben war

Miriam Sajonz (Octavian) stammt aus Leipzig und studierte an der Musikhochschule »Carl Maria von Weber« in Dresden bei Jürgen Hartfiel und Karin Mitzscherling und nahm Meisterkurse u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf, Theo Adam und Ingrid Bjoner. Ihr Operndebüt gab sie an der Semperoper Dresden in DER GOLDENE TOPF von Eckehard Meyer sowie an der Kammeroper Schloss Rheinsberg in DIE HEIMKEHR DES ODYSSEUS von Claudio Monteverdi. Engagements führten sie u.a. an die Opernhäuser Bielefeld, Detmold, Dresden, Graz, Hannover, Klagenfurt, Luzern, Mannheim, Osnabrück und Saarbrücken. Konzerte mit der Dresdner Philharmonie führten sie nach Europa und in die USA.

Daniel Gundermann (Wirt) stammt aus Thüringen. Ab 1989 war er Jungstudent an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar. Bereits von 1990 bis 1993 war er am Landestheater Eisenach engagiert. 1993 setzte er sein Studium an der Musikhochschule in Weimar fort und war Solist der Kammeroper Schloß Rheinsberg und bei den Ettlinger Schloßfestspielen. Im gleichen Jahr wurde er als Solist an das Deutsche Nationaltheater Weimar engagiert. Es folgten Festengagement am Landestheater Coburg, am Schleswig-Holsteinischen Landestheater Flensburg und am Theater Neubrandenburg/Neustrelitz. Seit März 2007 gehört er zum Ensemble der Landestheater Eisenach. Neben seinen Verpflichtungen am Musiktheater hat sich Daniel Gundermann auf dem Konzertpodium etabliert. Außer Konzerten in Deutschland (Gewandhaus zu Leipzig, Berliner Philharmonie, Kölner Philharmonie, Stuttgarter Kammerorchester mit Dennis Russell Davies) führten ihn Konzertreisen nach Frankreich, Belgien, Holland, Polen, Russland und in die Schweiz. 1996 gab Daniel Gundermann sein USA Debüt mit dem Delaware Symphony Orchestra.

Roland Hartmann (Faninal) studierte Gesang an der Musikhochschule „Franz Liszt“ in Weimar. Seit 1974 ist er am Landestheater Rudolstadt, später am Landestheater Eisenach als Opernsänger engagiert. Er sang dort zahlreiche Partien im Baritonfach wie den Papageno, Figaro, Graf und Leporello in Mozarts Opern oder den Marcel und Gianni Schicchi in Puccinis Opern, den Nabucco, Germont und Miller in Verdis Opern oder auch Telemanns Pimpinone und Erlebachs Jupiter. 1993 wurde er bei den Bad Hersfelder Festspielen mit dem Opernpreis ausgezeichnet. Er gastierte u.a. an den Staatstheatern Kassel, Braunschweig und am Gärtnerplatz in München. Seit 1994 ist Roland Hartmann ständiger Gastsänger beim RIAS-Kammerchor Berlin, mit dem er schon über 100 Konzerte im In- und Ausland gab und mit Dirigenten arbeitete wie Kurt Masur, Simon Rattle, Claudio Abbado und René Jacobs. Zuletzt gastierte er als Solist mit der Matthäuspassion in Baltimore und Washington D.C., USA.

Helmut Kleinen (Valzacchi), geboren in Nordhausen, absolvierte sein Gesangsstudium an der Hochschule Für Musik „Franz Liszt“ in Weimar und war am Hans-Otto-Theater Potsdam, den Bühnen der Stadt Nordhausen, an den Bühnen der Stadt Magdeburg und am Volkstheater Halberstadt engagiert. Seit 1979 ist er auf der Bühne des Landestheaters Eisenach zu Hause, wo er unzählige Partien gestaltete – von Nero in KRÖNUNG DER POPPEA über Max im FREISCHÜTZ, die Hexe in HÄNSEL UND GRETEL, Rodolfo in LA BOHÈME, Alfredo in LA TRAVIATA bis zu Danilo in der LUSTIGEN WITWE, Eisenstein in der FLEDERMAUS und Sou-Chong in LAND DES LÄCHELNS.

Im Genre Musical verkörperte er u.a. den Conférencier in CABARET und den Herodes in JESUS CHRIST SUPERSTAR. Als Moderator und mit Lieder- und Chanson-Programmen ist Helmut Kleinen auch neben seiner Theatertätigkeit vielseitig aktiv.

Enrico Lee (Sänger) stammt aus Korea, wo er seine Gesangsausbildung begann und an zahlreichen Wettbewerben teilnahm. 2005 schloss er seine Ausbildung an der Hochschule für Musik in Köln erfolgreich ab und war als Gast in Puccinis MADMAMA BUTTERFLY am Theater Görlitz engagiert. Letzten Sommer hat er beim Schleswig-Holstein Musikfestival in der Uraufführung der Oper MADRUGADA von Ichiro Nodaïra unter Kent Nagano mitgewirkt und ist seit der Spielzeit 2005 in seinem ersten Festengagement am Landestheater Eisenach. Dort sang er unter anderem die Partie des Rodolfo in LUISA MILLERIN und den Don José in CARMEN.

Jürgen Orelly (Polizeikommissar) studierte zuerst Schulmusik an der Hochschule für Musik in Frankfurt am Main, anschließend dort und in Mannheim Gesang. 1990-99 gehörte er dem Chor des Staatstheaters Darmstadt an. 1999-2005 arbeitete er als freischaffender Opernsänger und sang in dieser Zeit u.a. in Produktionen an den Staatstheatern Darmstadt und Mainz sowie bei der Kammeroper Frankfurt am Main und gastierte am Nationaltheater Mannheim und der Oper Köln. Er sang u.a. die Partien des Selim (DER TÜRKE IN ITALIEN), Don Basilio (BARBIER VON SEVILLA), Osmin, Leporello, Figaro und Masetto in Mozarts Opern, Kaspar (DER FREISCHÜTZ), Kezal (DIE VERKAUFTE BRAUT), Lord Syndham (ZAR UND ZIMMERMANN). Seit der Spielzeit 2005/06 ist er Ensemblemitglied am Landestheater Eisenach. Dort war er als Wurm (LUISA MILLERIN), Seneca (KRÖNUNG DER POPPEA), Sarastro und Landgraf (TANNHÄUSER) zu hören.

Dario Süß (Baron Ochs) erhielt neben einem erfolgreichen Klavierstudium an der Hochschule für Musik gleichzeitig eine Gesangsausbildung am Opernstudio der Staatsoper Berlin. Von 1992-97 war er als Bassbuffo und Charakterbass im Staatstheater am Gärtnerplatz, München, engagiert. Seit 1997 arbeitet er als freier Opernsänger. Seither führen ihn Gastspiele an zahlreiche Opernhäuser Deutschlands und Europas. Zu seinen Paraderollen gehören *Osmin*, *Baron Ochs*, *van Bett* u.a. Daneben widmet er sich in verschiedenen Produktionen der zeitgenössischen Oper: z.B. sang er die Basspartie in SOLARIS von Michael Obst, den Solobass in MAJAKOWSKIS TOD UND TOTENTANZ von Dieter Schnebel oder den Astradamor in Ligetis LE GRANDE MACABRE, den Kulygin in DREI SCHWESTERN von Eötvös;

Johannes Weinhuber (Notar) wurde in Deggendorf geboren und studierte ab 1999 Gesang an der Hochschule für Musik Würzburg. Es folgten Engagements zum Mozartfest Würzburg und an das Mainfranken Theater Würzburg. Im Sommer 2005 wurde er bei den Bad Hersfelder Opern-Festspielen mit dem Bad Hersfelder Opernpreis ausgezeichnet. Im Jahr 2002 war er erster Preisträger des Armin-Knab-Wettbewerbs für Liedgestaltung und 2004 Preisträger des Joseph-Suder-Wettbewerbs in Nürnberg. Seit der Spielzeit 2005/06 ist er fest engagiert am Landestheater Eisenach als lyrischer Bariton.

Tetsuro Ban (Musikalische Leitung) stammt aus Kyoto (Japan) und absolvierte dort sein Musikstudium. 1990 siedelte er nach Europa über, um sein Dirigierstudium an der Wiener Musikhochschule fortzuführen. 1995 gewann er den 1. Preis beim renommierten Dirigentenwettbewerb in Besançon und gastierte bei nahezu allen großen japanischen Orchestern, u.a. beim Tokyo City Symphony Orchestra, beim Nippon Philharmonic Orchestra, beim Tokio Metropolitan Orchestra sowie am New National Theatre Tokyo. In Europa führten ihn Einladungen zu den Orchestern in Toulouse, Lille, Nancy, an die Opéra de Marseille und zu den St. Petersburger Philharmonikern. Nach einem Engagement als 1. Kapellmeister am Theater Brandenburg war Tetsuro Ban von 1998 bis 2002 Kapellmeister und Assistent des Chefdirigenten an der Komischen Oper Berlin. 2002/03 dirigierte er als Guest Verdis FALSTAFF an der Volksoper Wien und Debussys PELLÉAS ET MÉLISANDE am Theater Basel, wo er kürzlich erneut mit Prokofjews LIEBE ZU DEN DREI ORANGEN zu erleben war.

Seit August 2005 ist Tetsuro Ban Generalmusikdirektor am Theater Eisenach und dirigierte hier neben zahlreichen Konzerten u.a. Verdis LUISA MILLERIN, Bizets CARMEN, ENDSTATION SEHNSUCHT von André Previn sowie konzertante Aufführungen von Wagners TANNHÄUSER auf der Wartburg. Im April 2007 dirigierte er an der Stuttgarter Staatsoper Debussys PELLÉAS ET MÉLISANDE.

Jochen Biganzoli (Inszenierung) wurde in Kaiserslautern geboren und lebt in Bremen. Er studierte Theater- und Musikwissenschaft, Germanistik und Italoromantische Philologie. Seine Lehrzeit als Regieassistent absolvierte er in Karlsruhe und am Bremer Theater. Er arbeitete u.a. mit Regisseuren wie Uwe Wand, Jürgen Gosch, Christoph Loy und Peter Konwitschny zusammen. Nach ersten erfolgreichen Inszenierungen in Bremen (u.a. JAKOB LENZ) wurde er am Kleist Theater in Frankfurt (Oder) Oberspielleiter und Spartenleiter des Musiktheaters und brachte dort DON GIOVANNI, WERTHER, IM WEIßen RÖSSL und RIGOLETTO heraus. Neben seiner Tätigkeit am Theater unterrichtete er an der Hochschule für Künste in Bremen „Szenische Darstellung für Gesangsstudenten“ und baute dort in dieser Zeit die Opernklasse neu auf. Seit 1998 ist er freiberuflich tätig und hat erfolgreich an den verschiedensten Theatern gearbeitet, so inszenierte er u.a. das Schauspiel DER TOD UND DAS MÄDCHEN von Ariel Dorfman in Bremen, HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN in Altenburg-Gera, sowie COSI FAN TUTTE und ZAUBERFLÖTE in Pforzheim und am Theater Plauen-Zwickau und in Kooperation mit der bremer shakespeare company die WINTERREISE von Franz Schubert. In Eisenach präsentierte er DAS LAND DES LÄCHELNS, LUISA MILLERIN und zuletzt LA BOHÈME.

Andreas Wilkens (Bühnenbild) stammt aus Wiesbaden und lebt in Berlin. Nach seiner Assistenzzeit arbeitet er seit 1994 als freier Bühnenbildner. Es entstanden Ausstattungen für das Heidelberger Theater, das Staatstheater Wiesbaden, das Luzerner Theater, die Hamburgische Staatsoper, die Oper Halle, das Nationaltheater Mannheim, das Staatstheater Braunschweig, das Volkstheater Rostock und das Theater Regensburg, um nur einige zu nennen.

2005 war sein Bühnenbild von Alban Bergs LULU an der Opéra National du Rhin Straßburg zu sehen. 2006 zeigte die Opera Ireland seine Aachener TRAVIATA in einer Neueinrichtung und seine Saarbrücker MANON LESCAUT wurde an der New Israeli Opera in Tel Aviv wiederaufgenommen. In der laufenden Spielzeit werden u.a. eine FLEDERMAUS in Kaiserslautern, ARIADNE AUF NAXOS in Linz, L'AFRICAINE in Gelsenkirchen und FIDELIO in Straßburg als Koproduktion mit Toronto und Nürnberg herauskommen. 2004 begann er mit DAS LAND DES LÄCHELNS seine Zusammenarbeit mit dem Regisseur Jochen Biganzoli am Landestheater Eisenach, fortgesetzt durch LUISA MILLERIN 2005 und nun als dritter Produktion dem ROSENKAVALIER. (www.andreas-wilkens.com)

Heike Neugebauer (Kostüme), geboren in Leipzig, begann als Kostümmassistentin an den Städtischen Theatern Leipzig und studierte an der Hochschule für bildende Künste, Dresden, Fachrichtung Bühnen- und Kostümbild, und war danach an den Bühnen der Stadt Magdeburg als Bühnen- und Kostümbildnerin engagiert. 1988 nahm sie an der X. Kunstausstellung der DDR in Dresden teil und erhielt den Einzelpreis im Hans-Otto-Wettbewerb für die Ausstattung der Inszenierung von Heiner Müllers DER AUFTRAG.

In der Spielzeit 1990/91 war sie als Ausstattungsleiterin an den Freien Kammerspielen Magdeburg und seit 1991/92 Ausstattungsleiterin der bremer shakespeare company Bremen. Dort stattete sie u.a. KÖNIG LEAR, MACBETH, DER STURM und das WINTERMÄRCHEN aus sowie EINE WINTERREISE, inszeniert von Jochen Biganzoli. Sie gastierte u.a. am Landestheater Altenburg, am Stadttheater Annaberg, am Schauspielhaus Leipzig, am Landestheater Innsbruck, am Theater Junge Generation Dresden, am Bremer Theater und am Theater Schwedt.

Mit freundlicher Unterstützung von

THÜRINGER DRUCKHAUS
Gast & Frisch GmbH

Eisenach Sophienstraße 55/57 · 99817 Eisenach
Tel.: 03691 2376-12
druckerei-frisch@t-online.de

Mühlhausen Treffurter Weg 25 · 99974 Mühlhausen
Tel.: 03601 4873-0
info@druckerei-gast.de





Annina
Monika Dehler



Feldmarschallin
Maria Gessler



Sophie/Leitmetzerin
Hyuna Ko



Sophie/Leitmetzerin
Krista Kujala



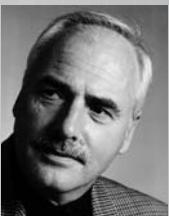
Octavian
Miriam Sajonz



Wirt
Daniel Gundermann



Faninal
Roland Hartmann



Valzacchi
Helmut Kleinen



Sänger
Enrico Lee



Polizeikommissar
Jürgen Orelly



Baron Ochs
Dario Süß



Notar
Johannes
Weinhuber



Musikalische Leitung
Tetsuro Ban



Inszenierung
Jochen Biganzoli



Bühne
Andreas Wilkens



Kostüme
Heike Neugebauer



Komposition
Richard Strauss



Libretto
Hugo von
Hofmannsthal

Textnachweis

Entstehung aus William Mann *Richard Strauss*, Das Opernwerk, München 1981

Sphinx Strauss ist ein Originalbeitrag von Stefan Bausch, der auch das Interview führte.

Ungeschriebenes Nachwort aus Der Merker, Österreichische Zeitschrift für Musik und Kritik Nr.12, Wien 1911

Biographien zusammengefügt aus Georg Hensel *Der Spielplan*, München 1992, Ulrich Weinzierl *Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt 2007, Walter Deppisch *Richard Strauss*, Hamburg 1996 sowie www.wikipedia.de und www.navigare.de

Probenfotos: Tobias Kromke

Bildnachweis

Probenfotos: Tobias Kromke

Impressum

LANDESTHEATER EISENACH GmbH

Intendant: Dr. Michael W. Schlicht

Geschäftsführer: Hans-Jürgen Firnkorn

Spielzeit 2007/2008

Premiere am 6. Oktober 2007

Redaktion: Stefan Bausch

Techn. Herstellung: Thüringer Druckhaus Gast & Frisch GmbH