

(1746–1792), einen Sohn Georg Bendas. Für beide Vertreter der jüngeren Generation lassen sich immerhin Violinkonzerte im Druck nachweisen (J.J.Hummel, Berlin, und Schwickert, Leipzig). Aus diesem Dilemma befreit uns das Supplement XII von 1778 des Breitkopf-Katalogs. Dort sind thematisch angezeigt *II. Concerti da G.Benda*. Dieses entscheidende Beweismittel für die Zuschreibung der Konzerte Mus. ms. 1320/33 und 34 an Georg Benda wird weiter abgesichert durch eine Anzeige im Westphal-Katalog von 1782 mit Angabe der Tonarten. Der Verfasser hält damit – unter Hinweis auf die einheitliche Überlieferungsgeschichte der drei Violakonzerte – die Autorschaft von Mus. ms. 1320/35 gleichfalls für gesichert: für Friedrich Ludwig Benda, den Sohn Georgs.

Integration in Liebe oder brutale Vertreibung? Versuche zur Deutung der Sängerepisode im „Rosenkavalier“

von Dieter Zimmerschied, Mainz

Eine hübsche Geschichte wird überliefert: Richard Strauss habe nach dem Kriege einen Fragebogen ausfüllen müssen, auf dem u. a. nach Gewährsleuten für die eigene kompositorische Arbeit gefragt wurde. Er habe hingeschrieben: Mozart und Wagner.

Wenn sie nicht authentisch ist, diese Geschichte, so ist sie doch gut erfunden. Sie widerspricht auch nicht der als gesichert anzusehenden Erkenntnis, daß der *Rosenkavalier* als eine Art „Mozartoper“ entworfen wurde, deren Bezüge zu den *Meistersingern* offenliegen¹. In dieser mozartischen Komödie in der Tradition des deutschen Musikdramas erklingt im ersten Akt eine Tenorarie in Form einer altitalienischen Stilkopie. Man empfindet das als scharfen Bruch, nicht vergleichbar mit Vergleichbarem, etwa dem Ständchen des jungen Almaviva im *Barbier von Sevilla*, der Canzonette des Cherubino oder dem Preislied des Walther von Stolzing. Wohl wird in solchen Fällen stets Distanz geboten, doch verbleibt die Darstellung einer realen Gesangsszene innerhalb einer fiktiv nicht-gesungenen Handlung, von Harald Kaufmann² als ein in jedem Fall „*beträchtliches ästhetisches Dilemma*“ bezeichnet, ausnahmslos im Stilkreis des musikalischen Ambiente.

Was ist das für eine künstlerische Merkwürdigkeit im *Rosenkavalier*, die für den Hörer innerhalb des Stimmungs-, Klang- und Gefühlsrausches des ersten Aktes offenbar so selbstverständlich wurde? Das Publikum lehnt sich zurück und genießt zwischendrin schnell einmal die herrlichen Italianismen, bevor wieder die gesamte Aufmerksamkeit vom Strauss'schen Original gefordert wird. Nur wenige mögen sich in diesem Augenblick bewußt sein, daß hier Strauss gegen Strauss komponiert.

Quelle und Anregung sind mittlerweile bekannt: Ein Stich von William Hogarth mit dem Titel *Le Mariage à la Mode* soll den Textdichter Hugo von Hofmannsthal dazu veranlaßt haben, quasi als Zeitkolorit des 18. Jahrhunderts einen Sänger, begleitet von einem Flötisten, in die Szene einzuführen³, und der Text der italienischen Arie ist übernommen aus dem *Ballet des Nations*, einem Anhang zu Molières *Bourgeois Gentilhomme*.

¹ W.Schuh, *Der Rosenkavalier. Vier Studien*, Olten 1968, S.29f.

² H.Kaufmann, *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien 1969, S.59.

³ W.Schuh, *Rosenkavalier*, S.51.

Das feinschmeckerische Mißverständnis der Tenorarie wird gefördert durch die übliche Inszenierung, in welcher Sänger und Flötist im prächtigen Gewand ihrer Zeit glänzen und in Gestalt und Auftreten Idealbilder verkörpern. Das war aber kaum die Intention der ersten Stunde. In Alfred Rollers Regieskizze lesen wir:

„Ein Sänger. Der kleine, verfettete Mann trägt Kleider von geckenhaftem Schnitt. – Rock von hell-lavendelblauer Schillerseide mit schmaler Goldborte. Eben solche Hosen. – Goldübersponnene Knöpfe. – Scharfrote Weste mit Hochglanzatlas. – Spitzenhemd. – Schwarzer Dreispitz mit schmaler Goldborte. – Kunstreich frisierte Perücke mit Haarbeutel und riesiger schwarzer Atlasmasche in dem kurzen Nacken.

Ein Flötist . . . mit reicher Goldverschnürung und kleinen Goldquasten. Grotteske Perücke. Verrücktes Genie“⁴.

Läßt sich die ursprünglich intendierte lächerlich-negative Wirkung äußerlich durch Kostüm und Geste noch halbwegs überdecken, so gebietet der innere Zusammenhang doch eine konsequente Deutung. Sänger und Flötist sind Figuren des „Lever“ der Marschallin und damit Bestandteil des gesellschaftlich inexistenten „Antichambre“. Auch innerhalb dieser Schicht stehen sie in der Reihenfolge ihres Auftretens noch hinter den drei adeligen Waisen, der Modistin, einem Tierhändler, dem Notar und den italienischen Intriganten. Zeitgleich mit dem Friseur nehmen die beiden Musikanten ihre Arbeit auf. Damit verdeutlicht die Szene die eigentliche Funktion des Sängers. Er ist bloßer Entertainer, purer Background, und gehört zum niederen Volk, das im Lever für die Marschallin eine kollektive Aufgabe zu erfüllen hat: „Jeder ist für sie da, sie jedoch für keinen“⁵.

Der Tenor erhält für seine erste Strophe noch geziemende Aufmerksamkeit, Applaus aber nur vom Friseur. Die zweite Strophe jedoch muß er nicht nur mitten in die Auseinandersetzung zwischen dem Baron und dem Notar hineinzwingen, er hat es sich auch gefallen zu lassen, daß während seines Vortrages die beiden Streitenden in ihrem Disput fortfahren, dessen Inhalt (die Frage einer möglichen „Morgengabe“ für den Baron) die Herabsetzung der Präsentation noch verstärkt. Der Sänger kann nicht enden, er muß abbrechen und die Szene nach einer formellen Verabschiedung durch die Marschallin fluchtartig verlassen. Die ersten Worte der Marschallin nach dieser Episode gelten dem Friseur: „Mein lieber Hippolyte, heut' haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht!“

Erstaunlich ist, daß in der umfangreichen Leben-und-Werk-Literatur über Richard Strauss und seinen *Rosenkavalier* die Sängerepisode kaum je einer längeren Erwähnung oder eines weitergehenden Deutungsversuches für wert befunden wird. Uninteressant scheint die Frage zu sein, warum überhaupt der Komponist sich die Mühe einer Stilkopie gemacht hat, warum dann diese bezaubernde, aber völlig unstraussische Arie am Ende ausgeschlagen wird wie ein lästiges Feuerchen, welche Bedeutung die parallel verlaufende unwürdige Diskussion zwischen Baron und Notar und die unmittelbar anschließende Bemerkung der Marschallin gegenüber ihrem Friseur haben. Sollte das alles nur dekorativ und zeitkoloristisch zu verstehen sein?

Eine alternative These hätte dem Komponisten zu unterstellen, er habe mit dem rohen Zerschlagen der Gesangsepisode eine ganze Ära von der Bühne fegen und klarstellen wollen, daß in der Nachfolge Richard Wagners, in der er sich empfand, Affektdarstellungen im Stil der italienischen Gesangsooper unangemessen seien. Musikdrama und Gesangsooper – sollte hier durch eine scheinbar unwesentliche Geste Grundsätzliches bedeutet werden?

Der Briefwechsel zwischen Komponist und Textdichter gibt keinen Aufschluß. Fest steht nur, daß die Sängerepisode im ersten Entwurf des von Hofmannsthal konzipierten Szenariums nicht vorgesehen war. Hier heißt es:

⁴ W. Schuh (Hrsg.), *Richard Strauss, Der Rosenkavalier. Fassungen, Filmszenarium, Briefe*, Frankfurt 1972², S. 185.

⁵ E. Staiger, *Musik und Dichtung*, Zürich und Freiburg i. Br. 1959², S. 89.

„Schlafzimmer der Marquise. Liebesnacht. Morgen. Dank. Pourceaugnac gemeldet. Faublas bleibt im Travesti. Faublas so ähnlich: ja, alles natürlich Kinder von Adligen. Friseur, Dienerschaft usw. imponieren Pourceaugnac. Dieser geht. Während Marquise frisiert wird, proponiert P(ourceaugnac) der Zofe ein Souper. P(ourceaugnac) geizig . . . Intrigant kommt und sagt, wie es zu machen“⁶.

In dieser ersten schriftlichen Fixierung, die sich nicht nur in der Aktfolge, sondern auch in den Namen der Hauptakteure von der Endfassung unterscheidet⁷, ist zwar u.a. der Friseur, nicht aber der Sänger angedeutet. Wir wissen daher auch nicht, wessen Geistes Kind er letztlich ist, ob des Dichters oder des Komponisten. Erkennbar ist immerhin, daß es besonders Strauss war, der, Historisches souverän eigener Gestaltung unterwerfend, ein Wien konzipierte, in dem „Johann Strauß, Mozart und bel canto des 18. Jahrhunderts . . . in verschiedener Dosis . . . beteiligt“ sind. „Aber so will es unser Gefühl, daß all dies Schöne vereinigt sei“, deutet es Emil Staiger⁸.

Hedonismus scheint jedoch das Lösungswort nicht zu sein, weder für den Walzer noch für die vorgebliche Mozartnähe noch für die „Arie des Tenors . . ., den einzigen Satz der Oper, mit dem Strauss in Melodiebildung und Harmonik auf die Zeit, in der die Komödie spielt, das 18. Jahrhundert, anspielt“⁹.

Da liegt es nahe, an die in jenem Jahrhundert sich vollziehende Opernreform zu denken, eine Reform, die, wie Harald Kaufmann schreibt, sich rechtfertigt „mit einer Wiedereinsetzung des Natürlichen, um das Künstliche, das als Konvention empfunden wird, zu verdrängen“¹⁰. Wenn auch Strauss kaum als ein Reformator in der Art Glucks gesehen werden kann, so muß man doch die Fülle der Fremd- und Eigenzitate, die sein Gesamtwerk durchdringen, als einen Schlüssel zum Verständnis seiner Intentionen ansehen.

Zwar fühlt sich Strauss offensichtlich niemals recht wohl in einer ihm bisweilen zugeschobenen Rolle eines „Fortschrittlichen“¹¹, aber wann immer sich seine Gedanken mit der italienischen Gesangsooper oder auch der französischen opéra lyrique des 19. Jahrhunderts beschäftigen, pflegt er kein Blatt vor den Mund zu nehmen. In „Erwägungen zum Opernspielplan“ bezeichnet er Opern wie *Faust*, *Mignon*, *Lucia di Lammermoor* oder den *Trompeter von Säckingen* als Werke, „die ihrer Qualität nach längst dem Orkus verfallen sein müßten“¹², er klagt im Vorwort zu *Intermezzo*, der Satan habe „uns Deutschen den Kontrapunkt in die Wiege gelegt, damit es uns auf der Opernbühne nicht allzu wohl ergehe“¹³, er neidet „den Herren Verdi und Puccini“ ihre Aufführungsziffern¹⁴ und vergleicht gar in einem Brief an Clemens Krauss Puccini „mit einer delikaten Weißwurst . . ., die um 10 Uhr früh (2 Stunden nach Fabrikation) gegessen werden muß (allerdings hat man um 1 Uhr schon wieder Appetit auf etwas Reelleres), während die Salami (kompakter gearbeitet) eben doch ein bißchen länger vorhält“¹⁵.

Auch abgesehen von diesem grotesk bajuwarischen Vergleich tiefgreifender Entwicklungen

⁶ Schuh, *Der Rosenkavalier*, S. 15f.

⁷ Vgl. R. Gerlach, *Die ästhetische Sprache als Problem im „Rosenkavalier“*. Der Text der ersten Szene oder Über Altklugheit und zweite Naivität, Melos/NZ 1 (1975), S. 95–101; hier: S. 99.

⁸ Staiger, *op. cit.*, S. 88.

⁹ A. A. Abert, *Richard Strauss – Die Opern*, Velber 1972, S. 42.

¹⁰ Kaufmann, *op. cit.*, S. 59.

¹¹ In einem Aufsatz mit dem Titel *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?*, erschienen 1907 (in: W. Schuh, *Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich und Freiburg i. Br. 1949, S. 13), nennt Strauss als seinen „Grundsatz“, „ . . . daß man für sich selbst nur Taten und Werke, aber nicht Worte reden lassen soll.“

¹² Schuh, *Richard Strauss, Betrachtungen*, S. 41.

¹³ Ebenda, S. 115.

¹⁴ F. Grasberger (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss, *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, Tutzing 1967, S. 418.

¹⁵ Ebenda, S. 293.

in der Operngeschichte mit dem Gegensatz von Weißwurst und Salami, fühlt sich Strauss immer wieder herausgefordert, sein Kunstverständnis zu präzisieren, so in einem Brief an seinen Librettisten Joseph Gregor, der ihn offenbar mit einer abschätzigen Bemerkung gereizt hatte:

„Es ist richtig, daß Sie die eigentliche Oper, soweit sie bloß Ohrenschauspiel ist, nebensächlich behandeln, aber die musikdramatischen Gebilde, die sich von den Gluck'schen ‚Iphigenien‘ über den Mozartschen ‚Don Juan‘ (Comphurscene), die ‚Zauberflöte‘ mit dem Isis-Chor, die psychologischen Feinheiten von ‚Così fan tutte‘ über ‚Freischütz‘, ‚Euryanthe‘, ‚Tannhäuser‘ bis zum ‚Nibelungenring‘ erstrecken, sind eben durch das Orchester letzte Erfüllung mit einem Gefühlsinhalt und einer inneren Geistigkeit, die der genialste Wortdichter mit Hilfe des größten Schauspielers und der kompliziertesten Theatermaschinerie niemals zu voller Erscheinung zu bringen imstande ist“¹⁶.

Da weder im Text des *Rosenkavalier* noch in dem den Schaffensprozeß begleitenden Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal deutliche Indizien zu finden sind für eine künstlerische Einstellung des Komponisten, die sich in der auffallenden Anlage der Tenorarie des ersten Aktes manifestiert, sei hier der Versuch gewagt, über ein scheinbares Nebengleis zu solchen Indizien zu gelangen, ohne welche die genannte These wesenlos bliebe. Gemeint ist *Capriccio*, Strauss' letzte Oper, „ein Konversationsstück für Musik“. Der Komponist hat es einmal als sein künstlerisches Testament bezeichnet, weshalb auch die Unterstellung eines geistigen Zusammenhangs zwischen den beiden mehr als dreißig Jahre auseinander liegenden Werken gestattet sei.

Im Geleitwort beruft sich Strauss ausdrücklich auf Gluck als den „Schutzpatron dieser theoretischen Komödie“ und auf dessen programmatisches Vorwort zu *Alceste*. Bereits die erste *Capriccio*-Szene läßt an diesbezüglicher Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Der „Theaterdirektor“ La Roche plädiert für die „italienische Oper“ und gegen die Reform des „Ritter Gluck“, „der unsere klassische ‚Iphigenie‘ mit seiner gelehrten Musik überschüttet . . . Keine Melodie behält man, kein Wort versteht man im Tumult des Orchesters! . . . Nichts übertrifft die italienische Oper! . . . Man lauscht voll Rührung dem Zauber der Arie, bewundert voll Staunen die Kunst der Sänger . . . Maestro Piccini versteht seine Kunst . . .“. Goldoni legt er nicht weniger Abschätziges gegen die Reform in den Mund: „Vergeblich wartet man auf Arien, sie klingen alle wie Rezitative!“

Capriccio, entworfen als künstlerische Form einer Diskussion darüber, ob in einer Oper eher dem Wort oder der Musik der Vorrang gebühre, wendet sich zwar nicht nur gegen Auswüchse italienischer Arienseligkeit, sondern auch, durchaus im Sinne Glucks, gegen Veräußerlichungen durch Bühnenmaschinerie und sogar gegen Momente musikalischer Deszendenz im 20. Jahrhundert¹⁷, aber allein durch die Gestaltung der Rolle des Direktors und der von ihm verpflichteten italienischen Sänger wird die Position des Komponisten Strauss hinlänglich deutlich. Das Sängerpaar singt ein Duett in italienischer Sprache nach einem Text von Metastasio, eine Stilkopie: „Addio, mia vita, addio, non piangere il mio fato . . .“ – ein schmerzlich bewegtes Abschiedsduett im schönsten *bel canto*. Für alle, die es nach dem letzten „addio“ noch nicht gemerkt haben, spricht es die „Gräfin“ aus: „Ein sehr heiteres ‚Addio‘! . . . Der Text scheint nicht sehr zur Musik zu passen.“ Darauf der „Graf“: „Bravo! Bravo! Bei einer schönen Kantilene werden einem die Worte völlig gleichgültig.“

Das „heitere Addio“ war von Strauss bei Clemens Krauss ausdrücklich bestellt worden, und nachdem er es erhalten hatte, schrieb er seinem Textdichter: „Lieber Freund! Besten Dank für

¹⁶ Ebenda, S. 359.

¹⁷ „Die Gefahr, die unserem ganzen Kulturniveau von Seiten des Films, Léhars und seiner Spießgesellen droht und der es zum Teil schon erlegen ist, ist mit vornehmer Nichtbeachtung nicht mehr abzutun“ – aus einem Brief an Clemens Krauss vom 24.1.1940, in: *Richard Strauss, Clemens Krauss, Briefwechsel*. Ausgewählt und herausgegeben von G. K. Kende und W. Schuh, München 1963, S. 108.

das italienische Duett, das seinem Zweck wohl entsprechen dürfte, wenn es mir gelingt, dazu eine Melodie zu finden, die absolut nicht zu den Worten paßt . . .“¹⁸.

Ursprünglich war gegenüber dem italienischen Duett noch ein weiterer Affront vorgesehen. Strauss schlägt seinem Textdichter vor: „Hierauf 2. Strophe des Tenors und die Strophe der Sängerin, zum Schluß als Duett mit einer Kadenz, die von der Komtesse als Abschluß gehalten, worauf sie sich erhebt. Direktor: ‚Aber es ist ja noch gar nicht zu Ende, die Hauptsache mit der schönen Koloratur kommt erst.‘ Komtesse: ‚Ich danke einstweilen, den zweiten Teil vielleicht nachher . . .“¹⁹.

Eine Anregung des Textdichters nimmt Strauss bereitwillig auf. Clemens Krauss schreibt: „Ich werde die Italiener doch auf der Szene lassen . . . Die Beiden können . . . sich vornehmlich damit beschäftigen, möglichst viel zu essen. Das könnte sehr drollig sein . . .“²⁰. Im Textbuch heißt es dann: „Der Tenor: Ich glaube, wir kommen heute nicht mehr zu unserem Vorschuß . . . Die Sängerin: . . . Die Torte ist großartig! Nimm, teurer Freund. – Und hier die Orangen! Sizilianische Früchte – ganz ohne Kern. – Ein reines Vergnügen!! – Der Tenor (brüllt sie an): Trink nicht so viel vom spanischen Wein!“

Bezeichnend schließlich auch der Abgang des Sängerpaares: „Die italienische Sängerin (leicht angeheitert vom vielen Portweintrinken, hat schon . . . Anzeichen der Rührung gezeigt. Sie schluchzt laut auf): Hu! Hu! – Der Tenor (zu ihr): . . . Mach doch hier keine Szene! (Er führt die laut weinende Sängerin in den Theatersaal ab).“ Dies, damit nun auch der Letzte weiß, vor welchem anspruchslosen und oberflächlichen Hintergrund italienische „Szenen“ gemacht werden.

Das berühmte Streit-Ensemble war von Strauss von Anfang an in der zuletzt vereinbarten Fassung gedacht gewesen. Krauss hatte dagegen Bedenken geäußert, die insofern interessant sind, als sie unverhüllt eine Parallelität zur Sängerepisode im *Rosenkavalier* eingestehen: „Es ist nicht möglich, daß die beiden italienischen Sänger ihr Duett ein zweitesmal beginnen und daß während dieses zweiten Teils abermals ein Streit entsteht. Wenn die 6 übrigen Personen in Streit geraten, würden die beiden italienischen Sänger sofort mit ihrem Vortrag aufhören, genau so, wie der Sänger im *Rosenkavalier* seine Arie unterbricht“²¹. In der endgültigen Fassung aber hören sie eben nicht auf wie der Sänger im *Rosenkavalier*, sondern singen ihren Part ungerührt weiter. Wer will, mag daraus bei Strauss auf eine Verhärtung einer längst angelegten kritischen Einstellung schließen.

Die Sängerepisode im *Rosenkavalier* war der Ausgangspunkt dieser Überlegungen, die mangels vorliegender Quellenbelege über ein zeitfernes, aber personenidentisches Nebengleis geführt werden mußten. Das Resümee ist zwar einer Verifizierung unserer These nicht gleichwertig, es zeigt aber Indizien, die begründete Schlüsse erlauben. Der scharfe Bruch durch Einfügung einer Stilkopie im angedeuteten Inhaltszusammenhang der Oper soll Aufmerksamkeit wecken für eine wertästhetische Vorstellung des Komponisten. Daß diese Intention seit je beim Publikum häufig ins Leere zielt, liegt nicht so sehr am fehlenden Problembewußtsein der Zuhörer als daran, daß Strauss die künstlerische Form einer zu bekämpfenden Gegenposition so intensiv komponiert hat, daß beim Erklingen der ersten *bel canto*-Klänge auch der Rest eines denkbaren kritischen Bewußtseins vereinnahmt wird. Widerlegt sich der Ideologe selbst?

Was bleibt, ist ein Gefühl des Unbefriedigtseins. Ob mit oder ohne Beleg – sollte eine weitergehende Deutung der Gesamtoper in der Tat dort aufhören, wo die begleitende Literatur endet? Ist es Deutung, wenn behauptet wird, daß „keine andere Oper so ungeahnte Möglichkeiten bietet, sein Ich im Du zu verlieren“²²? Und die durch Mozart-Interpretationen nicht ganz

¹⁸ Brief vom 26. Januar 1940; ebenda, S. 112.

¹⁹ Ebenda, S. 114.

²⁰ Ebenda, S. 118.

²¹ Ebenda, S. 122f.

²² A. Natan, *Richard Strauss – Die Opern*, Basel und Stuttgart 1963, S. 45.

unbeeinflusste Behauptung, Faninal, Sophie und Octavian seien „jeder Typik entkleidet“²³, müßte wenigstens einmal überprüft werden.

Vor immerhin über zwanzig Jahren hat Franz Tumlér eine, zugegeben, gewagte Deutung des *Rosenkavaliers* versucht, die aber, nach ihrer Resonanz in der Literatur zu urteilen, kaum die Gnade der Musikwissenschaft gefunden hat²⁴. Tumlér interpretiert die Opernhandlung als künstlerisch verschlüsselte Darstellung eines gesellschaftshistorischen Vorganges; er nennt ihn beim Namen: „Die Gründung einer neuen Gesellschaft“ (S. 360). Octavian als Repräsentant des jungen Adels und Sophie als Repräsentantin des jungen, unbelasteten Bürgertums finden zueinander, „und damit wird dieser neue Stand der ‚bürgerlichen Halbherrschaften‘ in Liebe gegründet“ (S. 362). Besonders wichtig ist für Tumlér, daß Octavian und Sophie „in Liebe“ zueinanderfinden und daß dadurch dem „Irrtum“ vorgebeugt wird, es handele sich dabei um eine Art sittliches Gebot des Dichters: „Die Revolution wird vermieden durch Liebe, und zwar durch Heirat aus Liebe“ (S. 366)²⁵.

Tumlér sieht in der neu entstandenen Gesellschaftsschicht gar „die Geburt einer Nation“. Dabei erhält die Marschallin eine konkrete Rolle zugewiesen: „Die Marschallin ist im Personenverzeichnis aufgeführt als eine Fürstin Maria Theresia von Werdenberg. Kein Zweifel, daß Hofmannsthal mit ihr die Kaiserin gemeint hat, die Autorität, die verzichtende und ordnende Autorität. Die Sätze vom Anfang . . . bekommen hier ihren besondern Sinn: ‚Wie du warst, wie du bist, das weiß niemand, das ahnt keiner!‘ Unmöglich wäre es gewesen, die Identität zwischen Marschallin und Kaiserin auch faktisch zu behaupten; dann wäre ein historisches Stück entstanden“ (S. 366). In der Bühnenhandlung wird aber auch eine (schlechtere) Alternative angespielt, „dem Adel durch Vermählung mit dem Bürgertum Fortbestand zu sichern. Octavian auf der anderen Seite macht die bessere Möglichkeit wahr, indem er diesen Akt in Liebe vollzieht“ (S. 363). Das Scheitern der „schlechteren“ Alternative versinnbildlicht gleichzeitig „die Abdankung der alten Gesellschaft“ in der Person des Ochs von Lerchenau. Die Marschallin schließlich „bekräftigt die Ordnung, die sie gestiftet hat. Und Octavian sagt abschließend: ‚Es ist was kommen und ist was g’schehn!‘“ (S. 367).

Wenn man bereit ist zu akzeptieren, daß im *Rosenkavalier* „eine tiefere Schicht der Bedeutsamkeit“ zu entdecken ist, „deren das Publikum aber nicht bedarf, um sich an dem Spektakel zu freuen“²⁶, und wenn man auch der referierten These Tumlers zustimmen möchte, dann liegt es nahe, in dieser Richtung weiterzudenken. Die Gegenüberstellung zweier Gesellschaftsschichten geschieht als Spiel mit zwei Alternativen; Ochs und Sophie bilden die eine, Octavian und Sophie die andere. Die Gründung einer neuen Gesellschaft geschieht aber nicht durch bloße Integration und Erhebung des einen Standes in den anderen, sondern durch eine in Liebe zu vollziehende Vereinigung. Mit dem Abgang des Ochs von Lerchenau tritt auch die alte Gesellschaft von der Bühne ab, mit geziemender „Würde“ und als „Kavalier“, wie immer das auch gemeint sein mag. Die Marschallin dagegen wird am Ende beinahe zur großen tragischen Figur, deren Ernst, menschliche Größe und echte Würde nicht mehr angezweifelt werden können.

Die künstlerische Verschlüsselung einer Idee, die der Realität historischer Vorgänge nicht

²³ Abert, *op. cit.*, S. 40.

²⁴ F. Tumlér, *Rosenkavalier und Arabella*, in: Neue Deutsche Hefte, H. 29, September 1956, S. 359–378.

²⁵ Viel später erst wird dieser Gedanke wieder aufgegriffen: „Ob der Anblick Octavians, dessen Jugend verheißungsvoll zu beginnen scheint, in Hofmannsthal nicht bloß Heimweh nach dem Ancien régime, sondern vielleicht sogar die Hoffnung auf eine zukünftige . . . Entwicklung Österreichs genährt hat? – Alledem ist der Dichter durch das Gefühl der Liebe verbunden. Das ist in Rechnung zu stellen – wenn anders, wird die Substanz der Sprache Hofmannsthals verfehlt“ (Gerlach, *op. cit.*, S. 100).

²⁶ Staiger, *op. cit.*, S. 86.

immer entsprechen muß, offenbart sich in dieser Oper aber nicht nur in der Makro-, sondern auch in der Mikrostruktur. Das zielstrebige Spiel mit den Gesellschaftsschichten in der Makroform wird kontrapunktiert durch die Gegenüberstellung zweier musikkultureller Schichten in der Mikroform. Die Präsentation der älteren italienischen Gesangsoper mit dem ganzen Ballast von Konvention erfolgt innerhalb einer Musikdramatik, die trotz der adeligen Welt ihres Sujets durch und durch bürgerlichen Zuschnitts ist. Die alte und die neue Zeit begegnen sich. In diesem Fall scheint jedoch keine Integration in Liebe zu geschehen wie in der Makroform, sondern ein rohes Verjagen. Man entledigt sich der „alten“ Musik, wie man den Bösewicht im Kasperltheater verscheucht, erbarmungslos und ohne einen Blick zurück. Bajuwarische Derbheit des Komponisten gegenüber österreichischer Noblesse des Dichters? Eine Strauss'sche Briefstelle kommt dabei in Erinnerung: „Bedenken Sie: Sie sind eine konziliantere Natur als ich, der Österreicher mit besseren Manieren, ich – der Bajuware haut gerne etwas mit dem Dreschflegel zu“²⁷. Wenn auch der Adressat diesmal nicht Hugo von Hofmannsthal ist, so ahnt man doch, daß die Sängerepisode im *Rosenkavalier* die Verkörperung eines harmonischen Zusammenklangs vorstellt, entstanden aus zwei verschiedenen Temperamenten und einer integrationsfähigen Idee. Zudem ist zu bedenken, daß dem Komponisten die Musik zur Stilkopie so großartig gelungen ist, daß sie ihren parodistischen Zweck beim Hörer kaum recht erfüllen kann. Die Ironie stirbt in der Schönheit und Eindringlichkeit des italienischen Melos und widerspricht damit auf faszinierende Weise ihrer eigenen Intention.

Die Ideologie unterliegt der Kunst, die Musik spottet ihrer dienenden Funktion, und am Ende entdeckt sich die brutale Vertreibung musikalischer Vergangenheit als raffinierte Täuschung; denn wo musikalischer Ausdruck stärker ist als eine intendierte parodistische Herabsetzung, vollzieht sich in dieser Mikroform die gleiche Integration in Liebe wie in der Makroform, wenn auch auf andere und eigene Art.

Probleme der rhythmischen Interpretation eines Trouvèreliedes *

von Norbert Virgens, Hamburg

Die als Beispiel gewählte Melodie hat drei Gedichtstexten mit ganz unterschiedlicher Thematik als musikalisches Fundament gedient: 1. der in Tischlers Artikel im Mittelpunkt stehenden anonymen Frauentenzone Rayn.980 „*Au renouvel du tens que la florete*“¹, 2. der Pastorelle Rayn.987 „*Au nouvel tens que nest la violete*“² von Moniot de Paris, einer „*Chanson avec des refrains*“, 3. dem anonymen Marienlied Rayn.2111 „*Mainte chançon ai fait de grant ordure*“³.

²⁷ *Briefwechsel* (s. Anm. 17), S.109.

* Zu Hans Tischlers Studie in *Mf* 1979, S.17–25.

¹ Ed. H.Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung*, Halle/Saale 1925, S.107ff. (Nr.54), Mel. S.420f.

² Ed. H.Petersen Dyggve, *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, Helsinki 1938, S.208ff. (Nr.46) (*Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsinki*, Bd.13).

³ Ed. E.Järnström/A.Långfors, *Recueil de chansons pieuses du 13^e siècle*, Teil 2, Helsinki 1927, S.119ff. (Nr.102).