

Albrecht Riethmüller

Komödie für Musik nach Wagner: »Der Rosenkavalier«*

Die »Elektra« von Hofmannsthal und Strauss veranlaßte Carl Dahlhaus zu einem Plädoyer für die klassische Tragödie sophokleischer Prägung, die weder durch die Sprachkunst Hofmannsthals noch durch die Musik von Strauss in der Oper zur Gänze wieder zugänglich wurde, ja der Musik recht eigentlich überhaupt nicht erreichbar ist. Lapidar fiel ein Satz, als stammte er selbst aus einem antiken Drama oder aus der aristotelischen Poetik: »denn an die tragische Dialektik reicht Musik nicht heran.«¹ So viel Musik – entweder für sich genommen oder in der Oper – vermag, so wenig kann sie alles ausrichten. Entgegen einer verbreiteten Überzeugung war und ist Theater mehr, als Oper sein kann. Reicht Musik indessen an die komische Dialektik heran? Diese Frage läßt sich an den 1911 in Dresden uraufgeführten »Rosenkavalier« stellen, der nicht nur das nach »Elektra« zweite Ergebnis der Gemeinschaftsproduktion von Hofmannsthal und Strauss war, sondern auch, wie man weiß, zu einem beispiellosen, weltweiten Publikumserfolg geworden ist. Opern, die danach noch Welterfolge wurden, waren, so scheint es, für lange Zeit in den allermeisten Fällen keine Komödien mehr.

I

Der Titel »Komödie für Musik nach Wagner« ist mehrdeutig und soll es sein. Erstens spielt »Komödie für Musik« an den schließlich und endlich für die Oper gewählten Untertitel an, der den ebenso üblichen wie losen Sprachgebrauch vermeidet, es handle sich – anders als bei der komischen Oper (*opéra comique*) – um eine »musikalische

* Referat des Verfassers bei dem zum Gedachten an Carl Dahlhaus von der Technischen Universität Berlin im Oktober 1989 veranstalteten Kolloquium »Oper nach Wagner«.

¹ Carl Dahlhaus: Die Tragödie als Oper. »Elektra« von Hofmannsthal und Strauss. In: Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. Hg. von Winfried Kirsch und Sieghart Döhring. Laaber 1991, S. 279. (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater X).

Komödie«. Eine Oper komischen Inhalts ist streng genommen natürlich so wenig musikalisch wie eine Analyse musikalisch ist, mag man auch der Bequemlichkeit halber noch so oft von »musikalischer Analyse« sprechen hören. Zweitens ist der »Rosenkavalier« tatsächlich nach (post) Wagner entstanden und drittens durchaus noch viel auffälliger nach (secundum) Wagner entworfen als schon der nächste Versuch – die »Ariadne« in ihren beiden Fassungen –, der in vielerlei kompositorischer Hinsicht das Bemühen erkennen läßt, sich deutlicher von Wagner abzuwenden.

Kann aber Wagner auf dem Feld der Komödie – sei es nun für das Textbuch, sei es für die Komposition – überhaupt Vorbild sein? Man wird dies verneinen dürfen. Nichts an Wagner ist komisch, es sei denn alles an ihm. Seine Werke schlagen nicht ins Komische ein mit Ausnahme der »Meistersinger von Nürnberg«. Aber schon die Tatsache, daß diese Oper – zusammen mit dem »Freischütz« – als Kandidat für eine Nationaloper in Frage kommen konnte, macht stutzig; denn daß eine veritable Komödie eine Nationaloper bilden könnte, widerspricht in aller Regel dem ernsten Ansinnen, und dies um so mehr, wenn man das Land bedenkt, das sich seine nationale Identität mit diesen beiden Opern feiern läßt. (Es gibt ja bis heute kaum eine Eröffnung oder Wiedereröffnung eines deutschen Opernhauses, an dem nicht entweder der »Freischütz« oder die »Meistersinger« zum Zuge kämen.) Stutzig macht ebenso, daß dieselben, die die »Meistersinger« als Komödie preisen, aus ihnen ein Stück Musikästhetik herauslesen. Das spricht weder für einen gesteigerten Begriff von Musikästhetik noch für einen von Komödie, und es gehört viel Sinn für esoterischen Humor (unter Wagnerianern) dazu, in den »Meistersingern« komische Elemente zu entdecken oder sie gar für eine wirkliche Komödie zu halten. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, daß die »Meistersinger« Hofmannsthal und Strauss vor Augen standen, als der »Rosenkavalier« heranwuchs. Mehrfach sind sie – wie auch andere Opern – im Briefwechsel der beiden als Beispiel genannt. Man könnte von hier aus sogleich die ebenso bekannte wie leidige Frage stellen, inwiefern die deutsche Literatur – und in ihrem Gefolge dann auch die Oper – zur Komödie geschickt war und ist. Es ist vielleicht schmerhaft, einsehen zu müssen, daß auf diesem Gebiet ein nur sehr bescheidener Beitrag zur Weltliteratur geleistet worden

ist. Hofmannsthal wußte dies natürlich; anlässlich einer theatergeschichtlichen Ausstellung macht er 1922 unter der Überschrift »Komödie« deutlich, daß die »Masken«, als sie aus Bergamo Ende des 17. Jahrhunderts über die Alpen gekommen seien, sich in Wien am wohlsten gefühlt und dort eingewurzelt hätten. Bis Salzburg sind sie offenbar noch gekommen; von anderen deutschen Gauen ist mit keinem Wort die Rede.

Im Bereich der Musik ist Wagner – für seine Zeit – das schönste Beispiel für das Elend der Komödie (wenn wir uns damit von Marx' »Elend der Philosophie« so inspirieren lassen dürfen wie Karl Popper für seine »Poverty of Historicism«). Dabei ist es gleichgültig, ob Wagner selbst zur Komödie unfähig war, ob er einer sei es generellen, sei es epochenbestimmten Unfähigkeit objektiv zum Ausdruck verhalf oder ob er die deutschen Komponisten nach ihm – und sie hingen zunächst alle mehr oder weniger von ihm ab – in eine erschwerete Situation brachte. Man machte es sich bestimmt zu einfach, wenn man bloß von einer Abwanderung des Komischen in den Bereich der unterhaltenden, der leichten oder gar der seichten Musik ausginge nach dem Motto, daß die Oper sich um die Komödie nicht länger zu mühen brauchte, seit es die Operette, und erst recht, seit es das wenigstens zum Teil geistreichere Musical gab. Nietzsches Verzweiflung an Wagner und sein Wachtraum einer sowohl südlichen als auch heiteren Musik hat bestimmt nicht zuletzt mit den durch Wagner so evident gewordenen Schwierigkeiten zu tun, überhaupt noch Komödien für Musik zu schreiben. Der Fall Wagner ist insofern bei allen persönlichen Momenten nicht als Individualfall zu verstehen. Selbst in Italien blieb in und seit der Generation Wagners und Verdis der »Falstaff« eher die Komödien-Ausnahme unter der ersten Garnitur von Opern, und nicht einmal Puccini hat, auch im »Trittico« nicht, einer veritablen Komödie zum Leben verholfen. Auch der erste und zunächst einzige Versuch von Strauss, 1901 mit dem »Singgedicht« »Feuersnot« op. 50 (nach Ernst von Wolzogen) zum Komischen auf der Bühne beizutragen, fügt sich bruchlos in ein Bild voller Komplikationen ein. Mit dem »Überbrett« ließ sich bestimmt eher etwas für die Satire und das Kabarett als für die Komödie gewinnen. Dennoch dürfen die (wenn man sie so nennen darf) Ausbruchsversuche von Strauss nicht gering veranschlagt werden; außer »Feuersnot« gehört zu ihnen unter den Kla-

vierliedern später – 1918 – etwa der »Krämerspiegel« op. 66 (nach Alfred Kerr).

Angesichts der schwierigen Komödien-Situation im allgemeinen muß es dem sicheren Instinkt von Strauss ungemein eingeleuchtet haben, die Zusammenarbeit mit Hofmannsthal nach der »Elektra« mit einer Komödie fortzusetzen. Man hat oft beklagt, daß die Handschrift des Komponisten vom »Rosenkavalier« an unaufhaltsam retrospektive Züge aufweise, daß Strauss seit ihm hinter den kompositorischen Errungenschaften von »Salome« und »Elektra« zurückgeblieben sei. Daran mag etwas sein, wenn man sich den sogenannten oder angebliechen »Stand des musikalischen Materials« als eine geschichts metaphysische Entität vorstellt, die mit blindwütiger Notwendigkeit fortschreitet. Wie man eine Komödie in ein musikalisches Werk setzen kann, wird dort freilich kaum mehr gefragt. Die Richtung zeichnet sich durch viel Humorlosigkeit und Absenz von Witz im ganzen aus, und es nimmt nicht wunder, daß im Umkreis derer, die jenen Materialstand beschwören, am Ende alles Mögliche begegnet, nur eben keine Komödie mehr. Strauss brauchte sich nicht zu fragen, ob er mit dem »Rosenkavalier« hinter »Salome« und »Elektra« zurückfalle, sondern wie er in komödienverlegener Zeit eine Komödie in Musik setzen könne, – eine Oper, die (anders als die beiden Einakter) wieder jene drei Akte aufweisen sollte, die keine der drei großen komischen da Ponte-Opern Mozarts auszeichnen, wohl aber die »Meistersinger«. Umgekehrt ist die im »Rosenkavalier« (gegenüber Wagner) mäßige Reduzierung der Orchesterbesetzung noch kein hinreichendes Indiz für eine Palastrevolution der musikalischen Faktur, wie nicht selten angenommen worden ist. Hier liegt der Bruch nicht zwischen »Elektra« und »Rosenkavalier«, sondern – wenn überhaupt – eher zwischen »Rosenkavalier« und »Ariadne«.

II

Vielleicht wider Erwarten kann im folgenden, zur Kürze angehalten, wenigstens fünflei nicht ausgebreitet werden: 1. ein Grundriß der Geschichte des musikalischen Lustspiels seit Wagner, worüber eigentlich wenig geschrieben ist; 2. eine Untersuchung des Verhältnisses von Hofmannsthal und Strauss, worüber fast schon zu viel gehandelt

worden ist, unter Musikliebhabern häufig zu Unrecht auf Kosten Hofmannsthals; 3. eine mehr oder weniger eingehende Besprechung des »Rosenkavaliers«; 4. eine griffige Bestimmung von musikalischem Lustspiel oder komischer Oper, die halsbrecherischen Wagemut erforderte, selbst wenn man sich auf die Zeit der sogenannten Moderne zwischen 1883 und dem Ersten Weltkrieg beschränkte; 5. eine handhabbare Erklärung des musikalisch Komischen, die deshalb unmöglich ist, weil schon die Konstituenten wie Humor in der Musik oder »musikalischer Humor«, von Witz und Lachen ganz zu schweigen, ein Schattendasein führen und nicht unumstritten sind. Eine theoretische Besinnung auf die Komödie überhaupt ist so prekär wie eine Philosophie des Witzes. Wer erinnert sich heute noch der Arbeit von Kuno Fischer »Über den Witz« (1889), der noch am ehesten Licht auf dieses dunkle Kapitel geworfen hat, bevor dann Sigmund Freud sich der Sache auf seine Weise angenommen hat? Wissen wir denn im Ernst zu sagen, was heitere Musik sei? Wenn es je möglich gewesen sein sollte, so haben wir in unserem Jahrhundert offensichtlich verlernt, es anzugeben. Schon vor hundert Jahren hat Nietzsche angemahnt, daß in dieser Frage etwas nicht in Ordnung sei, wenn er 1888 im »Fall Wagner« (§ 6) spottet: »Lassen wir niemals zu, daß die Musik ›zur Erholung diene‹; daß sie ›erheitere‹; daß sie ›Vergnügen mache‹. *Machen wir nie Vergnügen!*« Dabei ist es, muß man fürchten, weithin geblieben, und die Situation hat sich wohl noch zugespielt.

Stattdessen sei im wesentlichen einer Frage nachgegangen, nämlich der von Allusion, Assoziation und Zitat, die bei Hofmannsthal und Strauss im »Rosenkavalier« ganz verschieden angegangen ist. Auf diesen Unterschied soll um so mehr aufmerksam gemacht werden, als der Bereich von Allusion, Assoziation und Zitat oder welche andere Namen man ihm sonst noch zugesellen mag, erstens sowohl für die Literatur als auch für die Musik im 20. Jahrhundert von unübersehbarer Bedeutung geworden ist, weil zweitens die spezifischen Differenzen ein Gradmesser für die Nähe und Distanz zu Wagner in der nachwagnerischen Musik sind und weil er drittens Anhaltspunkte für den Status und die Möglichkeiten zur Verwirklichung des Komischen auch in der Musik des 20. Jahrhunderts bietet – Parodie ist eines der Stichworte dafür –, wobei es darauf ankommt, daß die Sache nicht nur esoterisch in den Notenblättern verwittert, sondern auch für den

Hörer erkennbar bleibt, ohne trivial sein zu müssen. Ein esoterischer Humor war die Hoffnung vieler Komponisten Anfang unseres Jahrhunderts. Gustav Mahler (im Blick auf seine IV. Symphonie) und Ferruccio Busoni (im Blick auf sein »Rondò arlecchinesco«) zum Beispiel litten noch unter der Sorge, daß der Humor dieser Werke, von dem sie fest überzeugt waren, sich dem Publikum nicht so mitteile, daß er von diesem verstanden werde. Bald danach scheint dies gar kein Thema mehr gewesen, vielleicht sogar zum Tabu geworden zu sein, wenigstens in bestimmten Kreisen. Bedenkt man die im 19. Jahrhundert fast religiös gewordene Art der Musikaufführung, dann verwundert es wohl weniger, daß Lachen nicht am Platze ist. Man stelle sich vor, daß die Zelebrierung einer Symphonie an bestimmten Stellen mit kollektivem Lachen einherginge. Nach Haydn ist das eigentlich nicht mehr denkbar. Und auch in den zu Tempeln gewordenen Opernhäusern ist das Lachen ähnlich vergangen. Selbst einer so schönen, noblen Komödie wie dem »Rosenkavalier« folgt das gesittete Publikum durch drei lange durchkomponierte Akte vier Stunden lang hoffentlich in größter Stille. Dem Auskosten des Werkes ist das angemessen; für etwas, das beansprucht, eine Komödie zu sein, ist es eher unnatürlich.

III

Allusion, Assoziation und Zitat sind in der Literatur und in der Musik seit jeher ganz verschieden, aber seit der nachwagnerischen Ära besonders vielfältig verwendbare Mittel – Mittel der Inspiration und Bearbeitung, der inventio und der elaboratio –, deren individuelle Anwendung in ihrer Eigenart aufschlußreich ist. Am Beispiel Gustav Mahlers hat Alexander Ringer dieser Dimension mit frappierenden Ergebnissen mehrfach Aufmerksamkeit geschenkt.² Um hier nicht ins Uferlose zu geraten, sondern um das Anliegen schlagender vorzutragen, sei mit Vorbedacht auf eine terminologische Differenzierung verzichtet, die in einem weiteren Schritt erfolgen müßte, hier aber zunächst weder nötig ist noch an dieser Stelle ratsam erscheint. Über-

² Unter anderem Alexander L. Ringer: Lieder eines fahrenden Gesellen. Allusion und Zitat in der musikalischen Erzählung Gustav Mahlers. In: Das musikalische Kunstwerk, Festschrift für Carl Dahlhaus, Laaber 1988, S. 589–602.

haupt muß, um die Darstellung auf knappem Raum einigermaßen deutlich zu halten, mit etwas breiterem Pinsel gemalt werden.

Der elementarste Begriff, der sich in diesem Zusammenhang ausfindig machen läßt, ist der der Ähnlichkeit: ein elementarer Begriff sowohl für die Komposition bzw. Kompositionstheorie als auch für die Analyse. Ohne zugrundeliegende Ähnlichkeit kommt keine Erklärung einer achttaktigen Periode zustande, keine Symmetrie, keine Imitation in der Musik. Eine Satzlehre ist ohne Ähnlichkeiten kaum denkbar. Selbst die schlichteste Form der Wiederholung ist, soll nicht pure, monotone Gleichheit sich ergeben, ohne Annahme von Ähnlichkeiten so gut wie undenkenbar. Ähnliches gilt für den umgekehrt verlaufenden Prozeß der Analyse. Zustände kommen Ähnlichkeiten im Bereich des musikalischen, ja des künstlerischen Schaffens überhaupt und im Geschäft des Analysierens und Dechiffrierens indessen meistens nicht infolge strenger, formaler, objektiver Setzung und Gesetzmäßigkeit, sondern durch nicht selten ganz subjektives In-Beziehung-Setzen und durch mehr oder weniger freie Assoziationsätigkeit. Ein schönes Beispiel dafür liefert Hofmannsthal an einer auf den »Rosenkavalier« gemünzten Stelle, nämlich in einer nachgelassenen Aufzeichnung aus dem Jahre 1910, das auf die Idee von Metamorphose qua Assoziation ein schlagendes Licht wirft: »Ähnlichkeit: Die Figur der Marschallin im ›Rosenkavalier‹ mit dem Hans Sachs in ›Meistersingern‹. Verzichtet und vermählt die Jungen. Bildet das geistige Band des Ganzen, ist Hauptfigur und doch nicht Held.« Würde jemand in einer Seminararbeit auf die Idee kommen, die noch jugendliche Liebhaberin – man muß sie sich wohl entgegen dem realen Alter ihrer Sängerinnen-Interpreten höchstens als eine Endzwanzigerin, nicht als eine mütterliche, womöglich großmütterliche Figur denken – mit dem vermutlich ältlicheren, väterlichen Hans Sachs in Verbindung zu bringen, dann erschiene dieses Zusammenrücken über die Alters- und Geschlechterdifferenz hinweg wohl als weit hergeholt. Hofmannsthal aber pocht auf diese Ähnlichkeit, mag sie ihm nun als Quelle der Inspiration gedient haben oder nachträglich von ihm bemerkt worden sein. Und so gibt es für den »Rosenkavalier« eine unendliche Kette von Vorbildern, Assoziationen, Ähnlichkeiten, Anklängen, auch Einflüsterungen und Anregungen – die Rolle des Grafen Kessler ist nicht zu unterschätzen –, die den Stoff im ganzen, die ein-

zernen Figuren, aber auch Züge im Detail betreffen, ob man sie nun mit Molières »Monsieur de Pourceaugnac« und mit Hofmannsthal selbst enden läßt oder nicht. »Hofmannsthal cast his net wide and then, so to say, made a *bouillabaisse* of the cath to his own recipe.« Ob die Fischsuppe den Geschmack Hofmannsthals nun trifft oder nicht, der Sinn der scharfsichtigen Bemerkung von William Mann liegt klar zutage.³ Am Ende der zwischen 1912 und 1919 entstandenen Erzählung »Die Frau ohne Schatten« hat Hofmannsthal das schöne Wort vom »ewigen Geheimnis der Verkettung alles Irdischen« gefunden, Thomas Mann wiederum sprach von »Beziehungszauber«, der auf den Schaffenden bestimmt einen noch größeren Reiz ausübt als auf den Analytiker, dessen zergliederndes Geschäft ja auch auf nichts mehr beruht als auf einem In-Beziehung-Setzen. Und erst recht die »wirkliche Komödie«, die Welt des Sozialen mit seinen unendlichen Verknüpfungen, so läßt uns Hofmannsthal am Anfang seiner kleinen Betrachtung »Die Ironie der Dinge« aus dem Jahre 1921 wissen, »setzt ihre Individuen in ein tausendsfach verhäkeltes Verhältnis zur Welt, sie setzt alles in ein Verhältnis zu allem und damit alles in ein Verhältnis zur Ironie«.

Mit Recht ist die Nähe des »Rosenkavaliers« zu Mozarts »Le Nozze di Figaro«, voran die von Octavian zur Figur des Cherubino betont worden. Tatsächlich ist das Beziehungsgeflecht der Personen untereinander wie im »Rosenkavalier« besonders eng, vielgestaltig und vielleicht die Essenz des Werkes. Trotzdem sind die realen Beziehungen dort stabil. Rosina bleibt beim Grafen Almaviva und er bei ihr, und von Anfang an besteht kein Zweifel darüber, daß Susanne Figaro bekommt. Fraglich ist nur der Preis, um den es geschehen wird. Im »Rosenkavalier« sind die Beziehungen vielleicht noch dichter, aber auch veränderlicher geworden. Dies wiederum verweist eher auf »Così fan tutte«, – einer entgegen einem Einwand von Stefan Kunze

³ William Mann: Richard Strauss. A Critical Study of the Operas. London 1964, S. 99. Ähnliches meint Jakob Knaus, wenn er überschwenglicher darauf hinweist, daß Hofmannsthal »ein Übernehmen von Ideen und Anregungen etwas ganz anderes bedeutete, ihm, der aus der Vergangenheit schöpfte und am Ende einer Epoche ›ganz vergeßner Völker Müdigkeiten‹ in sich spürte, der eigentlich keinen ›originalen Einfall‹ hatte, aber aus dem Gedankengut des Abendlandes Neues, Zeitgemäßes schuf« (Hofmannsthals Weg zur Oper »Die Frau ohne Schatten«. Rücksichten und Einflüsse auf die Musik. Berlin und New York 1971, S. 43).

von Hofmannsthal durchschauten Oper, wenn dieser die Erfolglosigkeit des Librettos verständlich findet, sofern »ja fast kein Satz im ganzen Stück ernst gemeint, alles Ironie, Täuschung, Lüge« sei und die Musik dies »nicht ausdrücken« könne (»außer ausnahmsweise«).⁴ Dort nämlich bahnt sich der Partnerwechsel an, ohne daß er schließlich vollzogen wurde, denn der entweder von der Etikette der damaligen Zeit oder von dem Bemühen um Vermischung von echten und unechten Gefühlen diktierte, ganz unglaublich wundersame Schluß stellt die ursprünglichen Verhältnisse recht gewaltsam wieder her. Quinquin beginnt bei der Marschallin und endet bei Sophie, freilich ohne daß es Eheprobleme gibt, die auch in »Così«, da niemand verheiratet ist, nicht zu erwarten gewesen wären. Es liegt einige Ironie und viel Ernst darin, daß in Busonis »Arlecchino«, dem Versuch einer Antwort auf gleich drei aktuelle Stücke, nämlich auf Strauss' »Rosenkavalier« und »Ariadne« sowie Schönbergs »Pierrot lunaire«, der Partnerwechsel schließlich und endlich als Ehewechsel vorgenommen wird – ein 1917 im bürgerlichen Zürcher Opernhaus gewiß noch beargwöhnter Schritt –, und daß Busoni dazuhin behauptet hat, er hätte damit »den moralischsten Operntext nach jenem der »Zauberflöte«« vorgelegt.⁵

Aber wer wird angesichts des »Rosenkavaliers« nicht auch des »Don Giovanni« gedenken wollen? Es ist klar, daß der Graf Almaviva mehr noch in Beaumarchais' »Barbier von Sevilla« als in seinem »Tollen Tag« eine etwas provinzielle Don Juan-Metamorphose ist. Mit dem Baron Ochs auf Lerchenau ist er weiter rustikalisiert, mehr noch, der Baron ist nicht mehr eine Verwirklichung des Don Juan-Typus allein, sondern er selbst, nicht seine blöde Dienerschaft, muß obendrein auch noch Leporellos Rolle mit übernehmen. Überdeutlich spielt Hofmannsthal dort, wo Ochs sich schlüpfrig und selbstpreisend dem als Kammerzofe Mariandel verkleideten Octavian anbiedert, auf den Text von Mozarts Register-Arie an.⁶ Auf komische Weise wird der als

⁴ Vgl. Stefan Kunze: Mozarts Opern. Stuttgart 1984, S. 432.

⁵ Ferruccio Busoni: Von der Einheit der Musik. Berlin 1922, S. 304.

⁶ Im 1. Akt (»sehr ungeniert zu Octavian«): »Weiß mich ins engste Versteck zu bequemen, / weiß im Alkoven galant mich zu nehmen. / Hätte Verwendung für tausend Gestalten, / tausend Jungfern festzuhalten. / Wäre mir keine zu junge, zu herbe, / keine zu niedrige, keine zu derbe!«

Don Juan sich fühlende Ochs durch die Einschüsse des buchhalterisch-pedantischen Leporellos, über das ein veritabler Don Juan sich erhaben zeigte, verkleinert; denn der rustikale Don Juan spricht so anzüglich zur vermeintlichen Zofe wie bei Mozart Don Giovannis Diener, der gegenüber Donna Elvira die Erfolgsbilanz seines Herrn für seine eigenen Zwecke nutzen will. Man wird also – weitere kleinere und größere Anhaltspunkte lassen sich leicht finden – davon ausgehen dürfen, daß »Figaro«, »Don Giovanni« und »Cosi fan tutte« Hofmannsthal gleichermaßen vor Augen gestanden haben, um im »Rosenkavalier« Kreuz- und Querverweise anzubringen. Aber diese drei komischen Mozart-Opern nach da Ponte sind nur ein Bruchteil eines unerschöpflichen Katalogs wesentlicher und marginaler Berührungspunkte. Ihn bei einem so umfangreichen Werk wie dem »Rosenkavalier« und bei einem so wachen und gebildeten Autor wie Hofmannsthal vervollständigen zu wollen, wäre mehr mühe- als reizvoll. Es bedürfte eines tüchtigen und versierten Leporellos.

IV

Ehe die Frage nach der in nuce unendlichen Mannigfaltigkeit der Beziehungs- und Assoziationsmöglichkeiten auf Strauss gewendet werden soll, wird es vielleicht vorteilhaft sein, zum Übergang eine andere Frage einzuschieben und sie nicht generell, sondern allein an Hofmannsthal zu stellen. Es bedarf keiner Erörterung, daß die Bezeichnung Komödie auf Hofmannsthals »Rosenkavalier« zutrifft, freilich weder im Sinne von Aristophanes, Shakespeare oder Kleist, sondern im spezifischen Sinne von Hofmannsthal. Daran ändern weder die verschiedenen Textfassungen etwas noch die die Entstehung begleitenden Irritationen um den Titel und den Untertitel (»Burleske« zum Beispiel). Dennoch: Selbst wenn man gar nicht leugnen möchte, daß es sich bei der »Rosenkavalier«-Oper um eine Komödie handelt, wonach soll man bemessen, daß nicht nur Hofmannsthal eine Komödie für Musik geschrieben hat, sondern auch die Musik von Strauss eine Komödie in Musik darstellt? Ist Musik denn aus sich selbst heraus zur Komödie geschickt? Zweifel aus geschichtlicher Erfahrung sind angezeigt. Wie oft verflüchtigt sich nicht das Komische in der Musik zum bloßen musikalischen Spaß, zum tönenenden Äquivalent des sprichwört-

lichen Musikerwitzes, über den vielleicht auch Musiker unter sich nicht mehr lachen können, weil er ihnen zu abgegriffen erscheinen mag? Reicht denn Musik an die komische Dialektik wirklich heran? Hofmannsthal scheint die Frage, die nicht besagen soll, daß es nichts Komisches in der Musik gebe, bewußt gewesen zu sein, so sehr er auch Hoffnungen und Erwartungen darauf setzte, daß Strauss dieses Ziel nicht verfehlte, und bei aller im weiteren begegnenden Skepsis gegenüber der »Rosenkavalier«-Musik wenigstens unter dem überwältigenden Eindruck der Uraufführung dieses Ziel wohl auch erreicht sah, wenn er am 30. Januar 1911 aus Berlin an Ottonie Gräfin Degenfeld schreibt: »Die tiefste Freude ist das Werk selbst, daß es in so unglaublicher Weise ein *Ganzes* geworden ist, als ob es gar nicht von zwei Menschen wäre.«

Nähe und Ferne, Konkurrenz und Miteinander von Wort und Ton, Sprach- und Musikkunstwerk hat Hofmannsthal stets wieder reflektiert, wobei er, auch seinem Naturell entsprechend, ein viel gelösteres Verhältnis erkennen läßt als etwa sein Zeitgenosse Rainer Maria Rilke, bei dem heftige Spannungen in diesem Verhältnis nie ganz zum Erliegen kamen. Wäre es anders gewesen, hätte Hofmannsthal sich auch kaum als Librettist verwenden können. Besonders aufschlußreich für jene doppelte Grenze, daß Musik nicht eigentlich zum Tragischen, nicht eigentlich auch zum Komischen geschickt ist, daß die Oper mithin ihren Platz dazwischen verschieden bestimmen muß, ist eine Einleitung Hofmannsthals »zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern«,⁷ Geschrieben 1913/14, hat sie die Erfahrungen von »Elektra«, »Rosenkavalier« und erster Fassung der »Ariadne« schon im Rücken, und es ist klar, daß Hofmannsthal auch an sich selbst denkt, wenn er über Goethe spricht. Dabei kehrt er den Spieß gewissermaßen um. Es geht ihm nicht so sehr um die Eigenart der »für Musik« geschriebenen, auf eine reale oder imaginierte Vertonung hin angelegten Stücke Goethes, sondern mehr um das, was in den Stücken abseits weiterer Vertonung sozusagen an Musik enthalten ist. Nicht umsonst greift er als erstes schlagendes Wort auf Novalis zurück, der Goethes »Märchen« aus den »Unterhaltungen eines Ausgewanderten« eine »erzählte Oper genannt und damit wun-

⁷ GW RA I, S. 443–448. (Im folgenden Seitenzahlen in Klammern im Text).

derbar bezeichnet« habe (S. 443). Erkennbar folgt Hofmannsthal den romantischen Ideen der Traum-, Märchen-, Zauber- und Wunderoper, an die in denselben Jahren und keineswegs fernab von Hofmannsthal auch Busoni anknüpfen wollte. (Dessen 1916 in der Insel-Bücherei Leipzig in 2. Auflage erschienener »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst« beginnt mit einem längeren Zitat aus dem Chandos-Brief.⁸) Für Goethes Erzählung des »Märchens« prägt Hofmannsthal selbst dann das Schlagwort »innere Oper«, und er imaginiert unter Auslassung eines bestimmten Komponisten: »Wäre es eine Oper, es wäre leicht die vollkommenste aller Erfindungen, die jemals der Musik gedient haben: denn es ist naiv und bedeutungsvoll, lebendig und tief; es unterhält die Sinne, beschäftigt die Phantasie und bewegt das Gemüt« (S. 444). Auffälligerweise deutet hier nichts auf Tragisches noch auf Komisches hin. Auffällig auch ist die Mehrschichtigkeit des Arguments: Indem Hofmannsthal das Goethesche Gebilde als »innere Oper« vorstellt, wird es ihm selbst zu einer Musik, die er in vorsichtigen Analogien umreißt (»als strömte eine Symphonie dahin, die seine [des Lesers] Seele ganz erfüllt«; »und wie in einem Glockenspiel klingt die Harmonie aller irdischen Wesen und Himmelskräfte an«, S. 444). Gleichzeitig sieht man, obwohl es nicht zum Ausdruck gebracht ist, wie Hofmannsthal das Goethesche Gebilde als geradezu idealen Opernstoff ansieht, der dazu bereit steht, zunächst in die Form eines Librettos gebracht und dann ins Werk einer Oper gesetzt zu werden. Zu jener Zeit waren Erzählung und Libretto der »Frau ohne Schatten« schon konzipiert. Die Nähe zu Goethes »Märchen« ist inhaltlich und im Verfahren evident.

Hofmannsthal umgeht es fast, auf die bescheidenen Goetheschen Singspiele selbst einzugehen, in die er einleiten soll. Stattdessen erinnert er an »wahrhaft musikgemäße Teile einer im hohen Sinne *opernhafte*n Handlung« im »Wilhelm Meister« (S. 446). Wie auch immer, wenigstens Goethes Fortsetzung der »Zauberflöte« wird eingerückt,

⁸ »Ich fühlte... daß ich kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben werde [...] eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde« (Busoni, S. 5). Das Zitat findet sich noch nicht in der ersten Auflage (Triest 1907), wohl aber endet die von Theodore Baker besorgte englische Übersetzung der Schrift bereits mit ihm (Sketch of a New Esthetic of Music. New York 1911, S. 45).

und hier legt Hofmannsthal den Akzent darauf, daß Goethe nicht den Schikanederschen Vorwurf, der Hofmannsthal natürlicherweise ein sprachlicher Greuel war – er verschweigt es nobel und sagt es damit –, fortgeschrieben hat, sondern das Ganze, also Libretto und Musik jenes ersten Teils in sich aufgesogen und damit die Basis für die »veredelte und vertiefte« Fortsetzung gewonnen habe. Und Hofmannsthal empfindet es als einen Jammer, daß Goethes »Zauberflöte« durch keine Vertonung – auch durch Beethoven nicht, auf den er ausdrücklich spekuliert – vollendet worden, sondern auf diese Weise bloße, unvollkommene »Zurüstung zu einem Fest« geblieben sei, statt das Fest selbst zu werden. Goethe indessen hat dieses Fest sich und uns dennoch veranstaltet, nun aber wiederum ohne Mithilfe der Vertonung, wieder als eine Art innere Oper: Im zweiten Teil des »Faust«, einer »Kette von Festen und Feierlichkeiten«, die »voll Zeremoniell und Liturgie« ist, »das Fest aller Feste und, da er auf Schritt und Tritt Musik postuliert, die Oper aller Opern« (S. 447). Einerseits bedarf es der Klar- und Hellsicht eines Hofmannsthals, um diese sehr selten gesehene Vorreiterstellung der Goetheschen »Zauberflöte« für den zweiten Teil des »Faust« anzudeuten, andererseits kommt es im gegebenen Zusammenhang auf Hofmannsthals Vorstellung von der Oper um 1913 an. Rückt der zweite Teil des »Faust« dafür ins Zentrum – den ersten Teil klammert er selbstverständlich aus, sofern er eine Tragödie ist –, dann erkennt man leicht, daß weder Komödie noch Tragödie als Anschauungsmodell vor Augen stehen. Wenn Hofmannsthal den Charakter von Fest und Feier, Zeremoniell und Liturgie in den Mittelpunkt stellt, dann mag dies vor allem seinen eigenen Intentionen entsprochen haben, aber daß sich Oper zwischen Komödie und Tragödie abspielt oder jenseits von beidem anzusiedeln ist, das ist wohl nicht persönliche Meinung Hofmannsthals allein, sondern ein Stück operngeschichtliche Erfahrung zumindest unseres Jahrhunderts geworden, was keineswegs ausschließt, daß nicht hie und da Opern als Tragödien oder Komödien zustandegekommen sind.

V

Hofmannsthal nannte Strauss während der beginnenden »Rosenkavalier«-Arbeit gegenüber dem Grafen Kessler einmal (am 12. Juni

1909) »einen so fabelhaft unraffinierten Menschen«. Die Zwiespältigkeit liegt auf der Hand: Einerseits bedarf das Komische einer gewissen Naivität, andererseits wird es haltlos ohne Raffinement. Das gilt wohl in gleicher Weise für den, der eine Komödie in Worte kleidet wie für den, der sie mit Musik umkleidet. Von sich aus vermag die Musik hier nicht allzu viel, sofern nicht einmal die Pointe und das Lachen zu ihrem Gestaltungsrepertoire gehören, geschweige denn konstitutiv sind. Doch suchen wir den Ansatzpunkt für die Leitfrage nach Assoziation und Zitat bei Strauss nicht etwa dort, wo Hofmannsthal durch Pochen auf geschlossene Stücke (Arien) die nachwagnerische Neigung zu Konversationspartien zurückzudrängen suchte,⁹ sondern gerade dort, wo Strauss nicht unraffiniert war, sondern großes Raffinement besaß, nämlich in der Technik der Motivverknüpfung, im Umgang mit dem, was man nach Wagner Leitmotive nennt. Damit – so scheint es – besitzt Strauss die Möglichkeit zu einem Assoziationsgefüge, das von der Verkettung aller Dinge, wie Hofmannsthal sie sah, verschieden ist. Es ist merkwürdig genug: Das Leitmotiv-Verfahren, das Strauss wenn nicht bei Berlioz, so doch bei Wagner vorfindet und extensiv nutzt, ist fraglos ein Zitatverfahren, und doch ist es offensichtlich ein Verfahren, das es verhindert, daß andere musikalische Zitat-Verfahren zum Zuge kommen und sich entfalten können. Dabei geht es weniger um die Frage von Eigen- oder von Fremdzitaten – diese Möglichkeiten hat Strauss in »Feuersnot« extensiv genutzt –, auch nicht um die, inwieweit die Leitmotive sich über ein einzelnes Werk oder gar über das Gesamtwerk eines Komponisten erstrecken können, vielmehr geht es, und dafür ist nun der »Rosenkavalier« ein in die Augen fallendes Beispiel, darum, daß das Leitmotivnetz hauptsächlich ein so festgefügtes immanentes System der Schreibweise eines Komponisten sein kann, daß es ihn sogar daran hindern mag, nach Erweiterungsmöglichkeiten des Zitierens durch Musik Ausschau zu halten. Geschützt ist er dabei durch Originalitätspostulate, die andere Zitatverfahren als eine Form musicalischen Bearbeitens an den Rand gedrängt und unter Verdacht gestellt haben, eine inferiore Angelegenheit zu sein, die allenfalls in Nebensachen oder als Karikatur geduldet werde. Um es grob zu sagen: Es ist kaum vorstellbar, daß Strauss den

⁹ Vgl. dazu näher: Jakob Knaus, Hofmannsthals Weg (Anm. 3), S. 33ff.

»Rosenkavalier« mit einer Zitatpalette komponiert hätte, die noch mehr Farben enthalten hätte als jene, mit der er den zitatenvollen »Krämerspiegel« abgemischt hat. Umgekehrt ist es auffällig, daß der »Krämerspiegel« als Zyklus zwar voller Zitate steckt, daß in ihm aber von Leitmotiv-Technik als einer speziellen Form motivisch-thematischer Arbeit oder Bearbeitung nicht die Rede sein kann. (Das schließt allerdings keineswegs aus, daß im »Rosenkavalier« in bestimmtem Umfang – weniger auffällig oder eher unmerklich – musikalische Allusionen und Zitate abseits der Leitmotivtechnik vorhanden sind.)

Instruktiv ist dafür aus zweierlei entgegengesetzten Gründen das Beispiel des allbekannten »Rosenkavalier«-Walzers. Es muß doch einen Sinn haben, warum man sich erstens über Jahrzehnte hinweg bis ins Schulbuchwissen hinein über die Tatsache verwundert hat, daß es den Rosenkavalier-Walzer in dem Ambiente Maria Theresias, in dem der »Rosenkavalier« spielen soll, historisch noch nicht gegeben hat. Umgekehrt findet niemand etwas dabei, daß man der antiken »Elektra« mit einem modernen Riesenorchester und Primadonnen nachsetzt, von denen nun gewiß feststeht, daß sie nicht zum Inventar Mykenes oder Argos' gehört haben. Zweitens – und darauf kommt es an – ist folgendes eigenartig zwiespältig: Der Walzer muß von Richard Strauss selbst stammen, um dem Komponisten die Originalität zu sichern, aber er sollte lieber nicht von Strauss stammen, weil Walzerseligkeit zur Zeit von Strauss und kurz danach nicht mehr als Ausweis seriösen Komponierens hat gelten können. Anders läßt es sich kaum erklären, warum auch die schlichte Tatsache, daß ein Komponist Anfang unseres Jahrhunderts einfach einen Walzer schreibt, zu einem erstaunt aufgegriffenen und breitgetretenen Thema hat werden können. Strauss läßt natürlich trotz seiner Scheu, musikalisches Material genauer als »im Stile von« herbeizuzitieren – am deutlichsten sind insofern die Anlehnungen in der Arie des Sängers im 1. Akt¹⁰ –, Adaptationen gerade

¹⁰ Strauss schiebt, gestützt auf den von Hofmannsthal hier eingerückten italienischen (Zitat-)Text, mit Hilfe eines (Lullyschen) »Stilzitats« ein Genrebild ein. – Unter allgemeiner Berufung auf Günter v. Noé verweist R. Schlotterer auf »das Einbauen von mehr oder minder wörtlichen und eindeutigen Zitaten« in Strauss' »Rosenkavalier«-Partitur und benennt »etwa« zwei spezielle Fälle: zum einen den Beginn der 5. Symphonie Beethovens, zum anderen den Tristan-Akkord (Komödie als musikalische Struktur. In: Roswitha

zeitgenössischer Opern, auch komischer, erkennen. Unüberhörbar ist es etwa, daß die in ihrer musikalischen Faktur so auffällige Stelle des atemlosen Berichts der Lakaien, die die Marschallin am Ende des ersten Aktes ausschickt, um den fortgeschickten Octavian zurückzuholen, von Ermanno Wolf-Ferrari inspiriert ist.

In dem beängstigend breiten, gleichwohl auch terminologisch nur höchst provisorisch begrenzten und begrenzbaren Areal aus Bearbeitung und Allusion, Zitat und Kolportage, der für alle Kunst des 20. Jahrhunderts so wegweisend geworden ist, kommt es in der Sprache und in der Musik (genauso wie in der Malerei) nicht nur auf die sehr unterschiedlichen Techniken, die zur Anwendung kommen können, an, sondern auch und vor allem auf die individuelle Handschrift (wie wir hier lieber sagen wollen als Stil). Denn anders zitiert Hofmannsthal als Thomas Mann oder James Joyce, anders Gustav Mahler als Richard Strauss oder Arnold Schönberg, um in einem nicht allzu großen zeitlichen bzw. geschichtlichen Rahmen zu bleiben. Und selbst an wissenschaftlichen Abhandlungen erkennt das geübtere Auge in der Art des Zitierens rasch individuellere Züge trotz der hier gegenüber künstlerischen Kontexten stärkeren Normierung der Zitat- und Nachweistechnik.

VI

Wie die Musik von Strauss im allgemeinen, so geriet der »Rosenkavalier« im besonderen bei den Vertretern einer Neuen Musik und deren geschichts metaphysischen Erklärungen bald mehr und mehr ins Abseits. Wurde nun der »Rosenkavalier« nicht allein bewußt-seinsmäßig zum Symbol einer in die Sackgasse geratenen traditionellen Musik, sondern seinerseits in musikalischen Zitaten herbeigerufen, so geschah es eher distanziert als neutral oder gar affirmativ, wie etwa schon im »Rosenkavalier«-Zitat aus dem »Wozzeck«, das dort, wie Rudolf Stephan sich ausgedrückt hat, nach und nach »depraviert« er-

Schlötterer u.a.: Musik und Theater im »Rosenkavalier« von Richard Strauss, Wien 1985, S. 28f.). Zwar ließen die Beispiele sich fraglos noch vermehren, aber angesichts des enormen Umfangs der Partitur ist es doch evident, daß zwischen dem Straußschen Verfahren und der Bouillabaisse, die William Mann an Hofmannsthal abgelesen hat, noch ein entscheidender Unterschied liegt.

scheint.¹¹ Als 1969 bei den Donaueschinger Musiktagen Luciano Berios »Sinfonia« aufgeführt wurde und in der Collage des dritten Satzes »Rosenkavalier«-Zitate kein subkutanes Schattendasein führten, sondern ohrenfällig manifest wurden, zeigte sich Ratlosigkeit, ob es einem solchen, immerhin hauptsächlich auf Mahler – dem Scherzo aus der II. Symphonie, seinerseits einer Eigenbearbeitung des Liedes »Fischpredigt« – fußenden Werk nicht schaden würde, sich mit solchen fremden Straussfedern zu schmücken. Die Berührungsangst war so groß, die Ahnung einer Tabuverletzung so auffällig, daß theoretische Erklärung herhalten, eine Begründung gesucht werden, überhaupt eine Rechtfertigung gefunden werden mußte, wie Berio es sich hat erlauben können, am empfundenen Höhepunkt des Satzes ausgerechnet den »Rosenkavalier« zu zitieren. Ironie wenigstens mußte es sein, und selbst Ironie war in der tiefernsten Donaueschinger Musikszene damals ein eher exotisches Versprechen.

Bald nach der Uraufführung war es Elmar Budde, der als erster über die Verfahrensweisen in diesem Satz aus Berios »Sinfonia« berichtet hat.¹² Es gehört nicht hierher, im einzelnen aufzuzeigen, wie die »Collage« an dieser Stelle zustandekommt in jener Partitur, in der virtuell jede Note, jede Vokalise, jedes Wort nicht von Berio selbst stammt und doch alles von ihm komponiert oder – gleichviel – bearbeitet, arrangiert oder assoziiert ist. Hier sind es im Mahlerschen Flußbett des Berioschen Satzes – Mahlers »Trio«-Teil mit der einschmeichelnden Trompetenfloskel – der »Rosenkavalier«-Walzer und die Schlußwendung des Schlußduetts zwischen Sophie und Octavian aus dem dritten Akt (beides sind Leitmotive bei Strauss), zwischen denen noch Takte aus Ravels »La Valse« eingeschoben werden (Partitur, Ziffern N–P). Die Assoziationsbrücken sind vielfältig, knüpfen an musikalische Floskeln und Motive ebenso an wie an Textmarken und sind in ihrer Fülle – alles ist zu gewärtigen – entweder nicht restlos dechiffrierbar oder des Dechiffrierens nicht wert, es sei denn, man macht ein Hobby daraus wie diejenigen, die jeden Ziegelstein Dublins auf seine Verwertung im »Ulysses« hin abklopfen oder den

¹¹ Rudolf Stephan: Anmerkungen zu Bergs Wozzeck. In: Opern und Opernfiguren, Festschrift für Joachim Herz. Anif/Salzburg 1989, S. 396.

¹² Vgl. Elmar Budde: Zum dritten Satz der »Sinfonia« von Luciano Berio. In: Die Musik der sechziger Jahre. Hg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972.

»Bargfelder Boten« für das Hauptorgan der Literaturbetrachtung halten. Ist Berios Satz in Beckettscher Manier – Zitate aus dessen »Unnamable« bilden auf sprachlicher Ebene ein ähnliches Flußbett wie Mahlers Scherzo der II. Symphonie auf musikalischer – gekennzeichnet vom Suchen und vom Warten auf die Vorstellung (»show«), so rückt mit den »Rosenkavalier«-Zitaten für einen flüchtigen Augenblick die Erfüllung des Wartens (»that is the show«) ins Blickfeld, einer Show der Lieblingsstücke (»favourites«) und für die Narren (»for the fools«), wenn man dem Text Glauben schenken darf. Berio selbst hat den Satz mit einer »Traumdeutung« verglichen und sträubt sich bis heute vehement dagegen, daß er als »Collage« bezeichnet wird. Offenbar empfindet er es wie so viele Komponisten, etwa Stockhausen im Blick auf seine »HYMEN«, als eine Art Herabminderung seiner kompositorischen Verfügungsgewalt, wenn jemand den Satz auf das Prinzip Collage zurückführt. In einer Traumdeutung, basierend auf einem vollkommenen Assoziationsengespinst, ist es so gut wie ausgeschlossen, Sicherheit und Eindeutigkeit einer Deutung zu erzielen. Das gilt auch für jene von Berio angedeutete »show« inmitten des Mahlerschen Symphoniesatzes, zu deren Evokation Ravel und vor allem der »Rosenkavalier« von Strauss aufgeboten werden.

Es ist an dieser Stelle nicht erforderlich, sich weiter den Kopf darüber zu zerbrechen, in welcher Absicht der »Rosenkavalier« von Berio herbeizitiert ist, – ob als ›Kulturkritik‹ an dem Showgeschäft bzw. Opernrepertoire, um des Verknüpfens musikalischer Motive willen oder aus Lust am Zitieren um des Zitierens willen. Der Bezug zwischen »La Valse« und dem »Rosenkavalier«-Walzer ist ebenso reizvoll und erhelltend wie der zwischen dem Rhythmus am Beginn der Mahlerschen Trompetenmelodie (»Trio«-Teil), dem Hauptmotiv der Überbringung der silbernen Rose und dem Rhythmus aus »La Valse«. Die Assoziationsbrücken sind desto leichter möglich, je kürzer die verwendeten musikalischen Floskeln sind, und Berios Symphoniesatz ist zweifellos selbst ein Stück Musiktheater bei fehlender Bühne. Nichts spricht dagegen, die »show« bei Berio als die nutzlose »Fischpredigt« zu verstehen, von der Mahlers dem Scherzo der II. Symphonie zugrundeliegendes Lied handelt, oder aber als eine Festaufführung des »Rosenkavaliers«, gefiltert durch einen Berioschen Werbespot. Es widerspräche dem Stück und verfehlte eben seinen Sinn, eindeutige

Antworten zu geben, den »Beziehungszauber« völlig aufzulösen und damit zu zerstören. Das griffige Wort »Beziehungszauber«, von Carl Dahlhaus vielfach aufgegriffen und auf musikalische Sachverhalte – voran motivische – hin ventiliert¹³ findet sein Pendant in jener geheimnisvollen »ewigen Verkettung alles Irdischen«, die bei Strauss und bei Hofmannsthal so verschieden und doch so verschwistert in Erscheinung tritt.

Wäre es nicht vorstellbar, daß der »Rosenkavalier« noch einmal vertont würde, wie es doch auch früher so häufig geschah, daß ein guter Stoff mehrere Opern veranlaßt hat? Es könnte beispielsweise in Berioscher Manier geschehen, – in einer Manier, in der der »Beziehungszauber« nicht durch ein Gewebe von Leitmotiven in symphonischem Fluß eingefangen wird, sondern in der die Ans pie lungen und Assoziationen Hofmannsthals noch einmal in der Musik gebrochen gespiegelt würden. Vielleicht widerspräche das der stilistischen Reinheit der Hofmannsthalschen Vorlage. Aber erstens ist Hofmannsthal – gerade im »Rosenkavalier« – selbst stilistisch nicht so sehr rein, und zweitens hat man sich davon auch früher nicht abschrecken lassen. Man hätte sonst fast nie ein antikes Drama auf der Opernbühne zulassen dürfen. Das Komische und die Komödie auf der Opernbühne – so schwer es im einzelnen sein mag zu bestimmen, was sie eigentlich sind, und so vielfältig und sich wandelnd sie sich zeigen mögen – könnten dadurch wohl nur befördert werden. Hofmannsthal schrieb den »Rosenkavalier« als Komödie »für« Musik. In der Titelei, um die die beiden Autoren rangen, heißt es am Ende »Musik von Richard Strauss«. Zur näheren Charakterisierung der Musik von Strauss als Opernmusik ist nichts ausgesagt. Die nächste Vertonung des »Rosenkavalier« könnte aber auch einfach eine Musik-Komödie sein. Es wäre ebenfalls eine Möglichkeit (und ist freilich keine Prognose, die unstatthaft wäre). Kann eine Komödie für Musik nicht Anspruch auf eine Musik-Komödie machen, in welcher Form und unter welcher Rubrik sie auch in Szene gesetzt würde?

Schon Strauss selbst hat sich mit einer Art »Remake« des »Rosenkavaliers« Mühe gegeben: mit der Musik zu dem von Robert

¹³ Sowie zum Titel eines gemeinsam mit Norbert Miller herausgegebenen Sammelbandes genommen: Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung (= Dichtung und Sprache VII), München 1988.

Wiene 1925/26 am Ende der Stummfilmzeit geleiteten gleichnamigen Streifen, der seinerseits inzwischen (1986/87) mit einer teilweise anderen Musik (arrangiert von Armin Brunner) versehen worden ist. Aber weder die Stummfilmfassungen mit ihrem völligen Eskamotieren der Worte Hofmannsthals noch gelegentliche mehr oder weniger gelückte Aufführungen des »Rosenkavaliers« im »Sprechtheater« mit ihrem völligen Ignorieren der Töne lassen vergessen, daß Hofmannsthal seine Komödie »für Musik« angeboten hat. Trotz allen musikalischen Zaubers, den Strauss zu verbreiten verstand, ist dieses Angebot freibleibend. Ob die heutige Musik allerdings in der Verfassung ist, Hofmannsthal näher, ihm nahe zu sein, steht auf einem anderen Blatt.