

Die 100 VCV(W)-Vorträge über „Künste in der & um die Romantik“

- ein Zyklus von Vortragsabenden über vorwiegend (spät)romantische (- aber auch prä/para/post/.../neo-romantische -) Künste/.../Kunstwerke für Musik/Malerei/.../Architektur-Freundinnen/Freunde und alle anderen Kunstliebhaber(innen) an jedem 2. Dienstag in jedem Monat im „art hotel weimar“ („Freiherr v. Stein“-Allee) ab 20:00 Uhr (Gesamtleitung: Prof. Wolf-G. Leidel, Vorsitzender des VCV(W) [„Vox coelestis“-e.V. Weimar]) -

Vortrag Nr. 014

Nicht zum öffentlichen Gebrauch: nur für VCV(W)-Mitglieder und Besucher/Gäste des o.g. Vortragzyklus'!

Stand vom 23. Januar 2007

Das Thema dieses 14. Abends: **„Die bekannteste Oper von Richard Strauss & Hugo v. Hofmannsthal: „Der Rosenkavalier““**

Eine Sonntagsvorfrühlingsspaziergangidee zweier Herren im Park zu (Weimar-)Tiefurt

Igor Strawinski nannte die Oper „...Sklerosenkavalier...“ und meinte den Komponisten damit; es sei „...Bonbon- & Pralinen-Musik, weiter nichts...“. Strauss hielt nicht viel von ihm und er wohl nicht von Strauss...; die Ur-Idee zur Oper jedenfalls überkam dem Gentleman-Duo „Hofmannsthal/Keßler“ bei einem Sonntagsausflug im Park zu TIEFURT bei WEIMAR



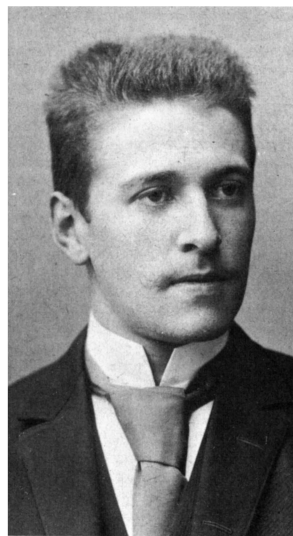
der Apotheker W. Ermer aus KELHEIM (bei REGENSBURG) (- die Bronze rechts stammt von B. Gautam aus Moers)

anno 1909; sofort danach und in nur 2 Tagen (- 12. bis 14. März (- in des VCV(W)-Mitglied Wolfram Ermers Haus in der Ilmstraße in Oberweimar vis-a-vis des „Bienenmuseums“) war das „scenario“/Exposé fertig und mit dem Libretto konnte begonnen werden (- in W. Ermers anderem Haus in der Cranachstraße zu Weimar...)... - Der Park zu WEIMAR-TIEFURT ist jedem Touristen wärmstens zu empfehlen: Historie pur; z.B. das erste Mozart-Denkmal auf deutschem Boden, ein wunderschöner kleiner Tempel, Wieland-Büste, ein Matthisson-Gedicht, ein Schlößchen, in dem Anna-Amalia ihre „Literatur-Runden“ abhielt u.v.A.m.; auch landschaftlich ist der Park sehr schön. Der VCV(W) bespielt an jedem ersten Montag im September ein Konzert in der dortigen „Christoph(oros)“-Kirche mit ihrer leise säuselnden

Äolsharfe (- „...das sanfte TIEFURT ist wie ein [Spinett-]Lautenzug/„Adagio“...“ („Jean Paul“ = „Johann-Paul-Friedrich Richter“; * 21. März 1763 in Wunsiedel & † 14. November 1825 in Bayreuth: ein deutscher Schriftsteller, literarisch gesehen zwischen Klassik-&-Romantik (- die Namensänderung geht auf JPs große Bewunderung für Jean-Jacques Rousseau zurück)) in Gedenken an die von Helene von Nostitz beschriebene „Rosenkavalier“-Entstehung auf der spätrömantischen „Heerwagen“-Orgel.

Der Sklerosenkavalier

„Der Rosenkavalier“ („Komödie für Musik“) (op.59) ist eine komische Oper in drei Aufzügen, die am 26. Januar 1911 in der Dresdener Semperoper (Königliches Opernhaus) uraufgeführt wurde. Die Musik stammt von dem deutschen Komponisten Richard Strauss, das Libretto von dem österreichischen Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal. Die Handlung ist im Milieu der Aristokratie in Wien um 1740 angesiedelt, in den ersten Jahren der Regierung der Kaiserin Maria Theresia. Hauptfiguren sind der junge Adlige Octavian, die junge, neureiche Sophie, ihr Vater, der Herr von Faninal sowie ihr Bräutigam Baron Ochs auf Lerchenau und die Feldmarschallin Maria Theresa Fürstin Werdenberg. Der erste Aufzug beginnt mit einer pikanten Szene zwischen Octavian und der Feldmarschallin, deren viel

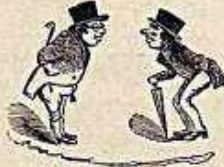


v. Hofmannsthal

jüngerer Geliebter er ist. Das Liebesspiel zwischen „Quinquin“ und der Marschallin endet abrupt, als an die Tür ihres Gemachs geklopft wird. Sie befürchtet, ihr Ehemann sei unerwartet angereist; es ist jedoch nur ihr Vetter Baron Ochs. Dieser tritt ein und findet neben der Marschallin den jungen Octavian, der sich in der Eile als Kammerzofe verkleidet hat. Octavian kann sich den Zudringlichkeiten des Barons kaum widersetzen. Der Baron prahlt mit seiner unersättlichen Begierde: „So viel Zeiten das Jahr, soviel Stunden der Tag, da ist keine – (...) wo nicht dem Knaben Kupido ein Geschenkerl abzulisten wäre. (...) Wollt ich könnt sein wie Jupiter selig in tausend Gestalten, wär Verwendung für jede. (...) Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten, wie es will genommen sein. Da kenn ich mich aus, halten zu Gnaden!“; er beabsichtigt, die junge Sophie zu heiraten; die Feldmarschallin bietet ihm Octavian – von dessen Gegenwart der Baron nichts ahnt – als Bräutigamsaufführer (- der „Rosenkavalier“ -) an. Der zweite Akt beginnt im Hause des Herrn von Faninal. Seine Tochter Sophie bereitet sich auf die Ankunft des Rosenkavaliers vor, der ihr zeremoniell eine silberne Rose überbringen soll und damit die Ankunft des Bräutigams ankündigt. Der Rosenkavalier ist Octavian; als er Sophie gegenübersteht, verliebt er sich in sie. „Wer ist denn die? Wie kommt sie denn zu mir? Wer bin denn ich? Wie komm ich denn zu ihr? Wär ich kein Mann, die

Sinne möchten mir vergehn.“. Der Baron tritt auf; sein Benehmen ist rüpelhaft und stößt Sophie, die seine Braut werden soll, eher ab. Als sich Octavian und Sophie heimlich küssen,

23



Müller. Sage mal, wo liegt denn eigentlich der Rheinfluss?
Schulze. Na, bei dir rappelt's wohl! Bei Schaffhausen.
Müller. Det dachte id ooch. Aber denn siebt es noch eenen. Id war neulich in Künstlerreisen, un da redten se immerzu von die Elisenhöhe un den Reinfluss von Bingerbrüd.

Müller. Wat sagste dazu, det der Klempnermeister Plate aus Hannover uff Lebenszeit int Herrenhaus berufen is?
Schulze. Wat soll id dazu sagen? Id finde, der hat da schon lange jeseht!
Müller. Dir is woll nich janz. Woso denn?
Schulze. Na, vielleicht kann doch een Klempner wat anfangen mit det velle Blech, wat se da reden!

Müller. In San Antonio, wat in Nordamerika liegt, hat sich een Brautpaar in'n Lentballon trauen lassen, un zwar in 260 Meter Höhe.
Schulze. Det is aber jefährlich. Wenn nu der Ballon runterjefallen wäre!
Müller. Ach, det is nich so schlimm. Det kann eenen bei eene jewöhnliche Trauung uff ebene Erde ooch passeren.
Schulze. Müller, bei dir piekt er woll?
Müller. Nu, hakte det noch niemals jehört, det eene junge Frau gleich nach die Hochzeit niederjekommen un der Latte aus alle Himmel jefallen is?

v. Der Präsident des preußischen Abgeordnetenhauses, Herr v. Kröcher, hat kürzlich auf eine Auserung des Abgeordneten Liebknecht geantwortet: „Das geht Sie gar nichts an.“ Abgeordneter Liebknecht erklärte dann: „Wir sind hier doch in keiner Kinderkutsche“ und fügte später hinzu: „Wir sind hier in keiner Klippshule“, wofür er jedesmal zur Ordnung gerufen wurde. Daran hat Herr v. Kröcher recht getan. Die Auserungen des Abgeordneten Liebknecht bedeuten eine unerhörte Aufsehnung und eine mehr als dreifache Beleidigung. Wie wir hören, haben sich auch bereits mehrere hundert Klippshulen in Preußen vereinigt, um gemeinsam Genugthuung für den ihnen angetanen Schimpf zu fordern.

v. Der Brief des Papstes vom 31. Dezember 1910 an den Kardinal Fischer ist den maßgebenden Regierungskreisen in Deutschland sehr unangenehm. Das geht doch wirklich nicht! In Hauje ba.: man den schönsten schwarz-blauen Blod, un von Rom aus schießt der Papst alle Augenblicke mit Enzykliken oder Briefen dazwischen. Das ist ja eine ganz unmögliche Situation. Und die Regierung kann dagegen nichts machen; wird sie (was ja ausgeschlossen ist) groß, so wird der Papst noch größer; und ist sie fein und höflich, dann ist der Papst am geößten.

Da muß Bülow helfen. Er wohnt in Rom und braucht sich nur eine Droschke zu nehmen, um zum Papste zu kommen. Außerdem ist er als ehemaliger Kanzler des päpstlichen aller Reiche im Vatikan wohl geküßt. Er muß hin und die Sache in Ordnung bringen. Zum Donnerwetter! Wer einen Kaiser dahin gebracht hat, nicht mehr zu reden, der wird doch auch einen Papst dahin bringen können, nicht mehr zu schreiben.

Der Lehre Schablon ist aus dem Staatsdienst entlassen worden, weil er seinen Austritt aus der Landeskirche erklärt hat. Der Staat schwärmt für die Weiblichkeit wie die Weiblichkeit für den Staat: den Schablon opfert der preußische Staat natürlich der Schablone.

Der erschütterndes Bild von der Lage der Bierbräu- hallenpächter entrollte kürzlich ein wegen schlechten Ein- schenkens geführter Prozeß in München. Es liegt auf der Hand, daß Leute, die allen Gästen etwas schenken sollen, dabei zusehen müssen. Täten sie letzteres beim Biere, so würden sie sich ja doch strafbar machen, und es bleibt ihnen nichts übrig, als trübselig wieder abzuziehen. Daß trotzdem fast alle bisherigen Pächter dabei reich wurden, kommt einzig daher, daß sie infolge ihrer schlimmen Lage stets vor Mut schäumten. — Doraus schmeidet man nun wieder die Anklage gegen sie, die Krüge wären nicht voll genug, eine Anklage, die durch den erbrachten Beweis hinfällig wird, daß sogar viele Gäste, die doch weit größer als Krüge sind, bei ihnen regelmäßig voll wurden.

Der Rosenkavalier

Wenn zu Marie-Therens Zeiten
Ein Edelmann anhalten wollt,
So sandt' er einen dienstbereiten
Genossen hin, ob sie ihm hold.
Der überreichte eine Rose
Im Namen seines Freundes ihr,
Er tat dies in gar stolzer Pose.
Das ist der Rosenkavalier.

Bald nach der Hochzeit wird zum Stoffel
Der hochbeglückte Chemann.
Die junge Frau schwingt den Pantoffel
Und zeigt nun plötzlich, was sie kann.
Der Gatte seufzt: „Ach, wehe, wehe,
Ganz anders dachte ich es mir.“
Sie trägt die Hosen in der Ehe.
Das ist der Rosenkavalier.

In Kafel lebte oder Genischen,
In dem Bezirk des fünften Corps,
Ein Mann, der sehnte sich nach Menschen,
Fuhr nach Berlin drum mit Comfort.
Dort in der Friedrichstraße grinsen
Die Mägdelein ihn an mit Bier.
Er opfert seine Polener Zinlen.
Das ist der Rosenkavalier.

Er redet viel, er redet Bände,
Und was er redet, ist recht mieß.
Er redet deutlich „mit die Hände“,
Wenn's nötig ist, auch „mit die Füß“.
In seinem Antlitz sieht man thronen
Ach, eine schöne Kasenzier
Von ungeheuren Dimensionen.
Das ist der Rosenkavalier.

A.: Hübsch wäre es, wenn unser Kaiser dem Papst ein Buch schenkte.
B.: Was für eins denn.
A.: Das bekannte Buch, das „der gute Ton“ heißt.
B.: Ja, dann mühte es aber wohl ins Lateinische überjett sein.
A.: Würde er es dann auch verstehen?
B.: Das ist allerdings zweifelhaft. Das Latein des Papstes soll ja nicht weit her sein.
A.: Und dann ist es auch wohl hohe Zeit, daß endlich einmal deutsch mit ihm gesprochen wird.
B.: Sehr richtig!

M. F.

i. tr.

Verantwortlicher Redakteur: Paul Wands. — Verlag von H. Hofmann & Comp., SW 68. — Druck von Hempel & Co. G. m. b. H. — Sämtlich in Berlin.

Hierzu drei Beilagen

„Kladderadatsch“ 1911

werden sie von einem italienischen Intrigantenpärchen verraten. Der Baron ist darüber nicht bekümmert, doch Octavian fordert ihn auf, von Sophie abzulassen. Schließlich verletzt er den

Baron mit dem Degen. Sophies Vater greift ein und droht, sie bei weiterer Weigerung, den Baron zu heiraten, auf Lebenszeit ins Kloster zu schicken. Im dritten Akt stellen Octavian und die Italiener, die das Paar zuvor verraten haben, dem Baron eine Falle. In einem Wirtshaus soll der Baron die hübsche Kammerzofe der Marschallin zum Stelldichein treffen. Deren Ähnlichkeit mit Octavian verwirrt ihn; als dann eine Frau mit vier Kindern auftritt, die, wie sie behauptet, die seinen sein sollen, und der Kommissar der Sittenpolizei gerufen wird, verliert er völlig die Fassung. Schließlich treten Sophie und ihr Vater sowie die Feldmarschallin auf; der Fall wird aufgedeckt und der Baron davongejagt. Der



Feldmarschallin bleibt nichts übrig, als Octavian freizugeben (- was sie bereits zum Ende des ersten Akts ahnte...); dieser und Sophie sind nun frei für die Ehe. Ob sie heiraten werden, bleibt zum Schluß offen; Sophie sagt zuletzt: „...ist ein Traum, kann nicht wirklich sein, daß wir zwei beieinander sein, beieinander für alle Zeit und Ewigkeit...“. Die Figuren sind weniger Charaktere als vielmehr Typen, aufeinander abgestimmt wie die Rollen der italienischen Commedia dell'arte. Anregungen holte sich Hofmannsthal auch von den Komödien Molières; „...die Gestalten waren da und agierten vor uns, noch ehe wir Namen für sie hatten: der Buffo, der Alte, die Junge, die Dame, der ‚Cherubin‘. (...) Aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne daß man wußte, wie.“ („Der Rosenkavalier“. Zum Geleit, 1927) „(E)iner braucht den andern, nicht nur auf dieser Welt, sondern sozusagen auch im metaphysischen Sinn. (...) Sie gehören alle zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für Musik...“, schreibt Hofmannsthal 1911 in „Ungeschriebenes Nachwort zum ‚Rosenkavalier‘“. William Hogarths Gemälde "Morgendlicher Empfang der Comtesse" aus dem Zyklus „Mariage à la Mode“ von 1743/1745 gab die Anregung zum "Lever" der Marschallin im 1. Akt der Oper. Hofmannsthal legte auch Wert darauf, daß der Text nicht versuchen wolle, die historische Zeit des Rokoko wieder auferstehen zu lassen; vielmehr sei „...mehr von der Vergangenheit in der Gegenwart als man ahnt...“ (ebd.); „...dahinter war

der geheime Wunsch, ein halb imaginäres, halb reales Ganzes entstehen zu lassen, dies Wien um 1740, eine ganze Stadt mit ihren Ständen, die sich gegeneinander abheben und miteinander mischen, mit ihrem Zeremoniell, ihrer sozialen Stufung, ihrer Sprechweise oder



Hogarth('s) Gemälde (s.o.)

vielmehr ihren nach den Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des großen Hofes über dem allen, mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes...“ („Zum Geleit“). Der „Rosenkavalier“ ist also durchaus ein Gegenwartsstück, bezogen auf das Österreich der Zeit um 1910. Es läßt sich als Kritik auf die verkommenen Sitten der Donaumonarchie lesen – der Hofmannsthal selbst aber doch anhing... – oder als eine Apologie des heiligen Ehestandes: im Stück verborgen liegt eine konservative Tendenz, die Verkommenheit des Ehebrechers und Lüstlings zu entlarven und zu demontieren, um am Schluß die Liebe in der Ehe triumphieren zu lassen. Der Figur Sophie betet vor der Ankunft des Barons zu Gott „...die Mutter ist tot und ich bin ganz allein. Für mich selber steh ich ein. Aber die Ehe ist ein heiliger Stand...“. Das Verhältnis zwischen Liebesrausch und ehelicher Bindung ist im Stück selbst nicht so eindeutig, wie es den Anschein hat; der junge Octavian trägt auch gewisse Züge des Lüstlings Baron Ochs; Sophie ist keine keusche Braut, sondern läßt sich verführen, obwohl sie zur Ehe versprochen wurde. Ob die Ehe zwischen Sophie und Octavian am Ende tatsächlich geschlossen wird, bleibt offen. Nach seinen revolutionären Vorstößen in der „Salome“ und insbesondere der „Elektra“ wählt Strauss in seinem Rosenkavalier eine merklich gemäßigte Gangart. Weitestgehend getilgt werden die harmonischen Schärfen, die im Falle der Elektra bis an die Grenzen der Tonalität führen. Auch klangfarblich nähert er sich nach dem brachialen Ausbruch der Elektra wieder dem geschmeidigeren Klangideal der „Salome“ an. Eine besondere Rolle spielt der Wiener Walzer im zweiten und dritten Akt. Strauss übernahm dabei ein Thema aus dem Walzer „Dynamiden - Geheime Anziehungskräfte“ von Josef Strauß. Nach den beiden Tragödien möchte er mit einer beschwingten Musikkomödie seinem größten Vorbild Mozart huldigen. Schon der Plot der Verwechslungskomödie über einen Adligen, der einem Dienstmädchen nachstellt, erinnert an „Le nozze di Figaro“. Natürlich bleibt Strauss in seiner Tonsprache, insbesondere durch seine üppige, sinnliche Instrumentation, ein Kind seiner Zeit. Aber der helle, sonnige

Charakter der Partitur läßt stets den Geist des Salzburger Meisters durchscheinen. Die einzelnen Stücke: 1 Ein Reiter auf dem Weg nach Lerchenau 2 Ochs wacht auf 3 Leierkasten auf dem Hof 4 Bei der Marschallin 5 Traum der Marschallin 6 Der Feldmarschall tritt in ihr Leben 7 Präsentiermarsch 8 Marschallin und Octavian - Ankunft des Ochs 9 Auftritt des Ochs 10 Das Lever 11 Entdeckung des vermeintlichen Liebhabers 12 Die Sittenkommission 13 Der Marshall denkt im Feld an seine Frau - Aufbruch des Heeres 14 Szene im Prater 15 Das Blindekuhspiel - Erscheinen der Marschallin 16 Der Tag des Rosenkavaliers - Im Hause des Faninal 17 Überreichung der silbernen Rose 18 Auftritt Ochs - Szene mit den Notaren 19 Octavian und Sophie 20 Streit vor den Palais 21 Notar und Ochs - Ochs tanzt 22 Ecco! Ochs ertappt Sopia und Octavian 23 Ochs im Bett 24 Schlachtmusik (Kampf und Sieg) 25 Marschallin und der Neger 26 Faninal und Sophie 27 Rachepläne 28 Prehauser Szene 29 Erscheinen der Marschallin 30 Ochs' Auftritt in der Komödie 31 Valzacchi und Annina - Aufbruch der Zuhörer bei Prehauser 32 Liebesszene Marschallin und Octavian - Gartenfest 33 Eilige Fahrt des Marschalls - Fest der Marschallin 34 Sophie und Octavian vor dem Pavillon - Die Marschallin trauert 35 Wirbeltanz 36 Ochs und Octavian (Mariandl) 37 Abgang Ochs, Gartenbild 38 Gefecht zwischen Marschall und Octavian 39 Marschall erkennt die Marschallin - Versöhnung - Valzacchi und Annina - Sophie und Octavian. Hofmannsthal selbst schrieb 1927 ein Geleitwort zum Rosenkavalier, der zu dieser Zeit bereits das



Rokokokokotten (I)...

erfolgreichste Stück der Zusammenarbeit mit Strauss geworden war. Nach seinen Angaben entstand das Szenarium im März 1909 in Weimar im Gespräch mit seinem Freund Harry Graf Kessler, dem auch die Erstausgabe gewidmet ist. An dieser Widmung zerbrach fast die Freundschaft zwischen Kessler und Hofmannsthal. Kessler, der seinen Anteil an der Entstehung (- vermutlich zu Recht! -) höher einschätzte, als es Hofmannsthal zugeben wollte, bestand auf der Bezeichnung „Mitarbeiter“, während Hofmannsthal in der ersten Fassung ihn nur als „Helfer“ apostrophiert hatte. Hofmannsthal rang sich schließlich zu der Formulierung durch „Ich widme diese Komödie dem Grafen Harry Kessler, dessen Mitarbeit sie so viel verdankt. H.H.“; bis heute ist umstritten, in welchem Anteil der Rosenkavalier sich Kessler verdankt. Richard Strauss gegenüber spielte Hofmannsthal Kesslers Anteil herunter. Nach der Abfassung des Librettos fuhr Hofmannsthal nach Berlin, um Strauss den Plan für eine komische Oper zu unterbreiten. „Sein Zuhören war ein wahrhaft produktives. Ich fühlte, wie er ungeborene Musik an die kaum geborenen Gestalten verteilte.“ (Zum Geleit, 1927). Der Rest der Zusammenarbeit erfolgte in den folgenden zwei Jahren über Briefwechsel; Strauss berichtet am 16. Mai 1910 davon, nun mit der Komposition des dritten Aktes zu beginnen. Die Textfassung war im Juni 1910 fertig; danach arbeitete Hofmannsthal sie stellenweise für die Opernfassung um. Im Januar 1911 konnte es dann an der Dresdener Hofoper aufgeführt werden. Der Text der Opernfassung unterscheidet sich in einigen Stellen

von der ersten Textfassung; er ist kürzer, einiges ist umgestellt und umgeschrieben; Teile wurden auch der Musik zuliebe erweitert. Zwei Entwürfe zum Text von 1909, zum Teil mit Bühnenskizzen, sind erhalten; ebenso eine frühe Fassung des ersten Akts. Personen des Stücks:

- Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg (Sopran)
- Der Baron Ochs auf Lerchenau (Baß)
- Octavian, genannt Quinquin, ein junger Herr aus großem Haus (Mezzosopran)
- Herr von Faninal, ein reicher Neugeadelter (Bariton)
- Sophie, seine Tochter (Sopran)
- Jungfer Marianne Leitmetzerin, die Duenna (Sopran)
- Valzacchi, ein Intrigant (Tenor)
- Annina, seine Begleiterin (Alt)
- Ein Polizeikommissär (Bass)
- Der Haushofmeister der Marschallin (Tenor)
- Der Haushofmeister bei Faninal (Tenor)
- Ein Notar (Baß)
- Ein Wirt (Tenor)
- Ein Sänger (Tenor)
- Eine Modistin (Sopran)
- Ein Tierhändler (Tenor)
- Drei adlige Waisen (Sopran, Mezzosopran, Alt)
- Vier Lakaien der Marschallin (2 Tenor, 2 Baß)
- Vier Kellner (1 Tenor, 3 Baß)
- Sprechrollen: ein Gelehrter, ein Flötist, ein Friseur, dessen Gehilfe, eine adlige Witwe, ein kleiner Neger, Lakaien, Küchenpersonal, Gäste, Musikanten, Wächter, Kinder, verschiedene verdächtige Gestalten

Bedeutende Inszenierungen waren:

- 1911: Semperoper, Dresden unter Ernst von Schuch mit Max Reinhardt als "heimlichem Regisseur", Ausstattung von Alfred Roller
- 1960: Salzburger Festspiele unter Herbert von Karajan, Regie: Rudolf Hartmann zur Eröffnung des Großen Festspielhauses
- 1972: Bayerische Staatsoper unter Carlos Kleiber, Regie: Otto Schenk, Bühne und Kostüme: Jürgen Rose
- 1994: Wiener Staatsoper unter Carlos Kleiber (musikalische Neueinstudierung, Regie nach einer Inszenierung von Otto Schenk)
- 1995: Salzburger Festspiele unter Lorin Maazel, Regie Herbert Wernicke

Verfilmungen:

- das Drehbuch zur ersten Verfilmung des Rosenkavaliers (Stummfilm) stammt von Hofmannsthal selbst. Regie führte Robert Wiene. Die Erstaufführung fand am 10. Januar 1926 im Königlichen Opernhaus in Dresden statt; Richard Strauss dirigierte selbst das Orchester.
 - Robert Wiene: Der Rosenkavalier (1926)
 - Paul Czinner: Der Rosenkavalier (1962) in der Internet Movie Database
 - Hugo Käch: Der Rosenkavalier (1984) in der Internet Movie Database
- Neben den Kinofilmen existieren mehrere TV-Fassungen.

Textausgaben:

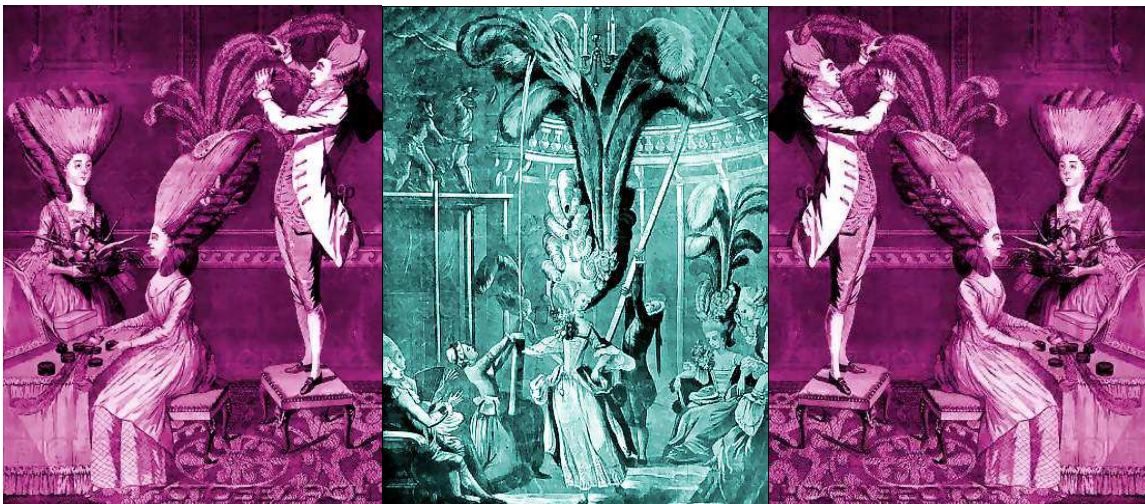
- 1911: S. Fischer, Berlin / Adolph Fürstner, Berlin (Opernfassung)
 - Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen V: Operndichtungen. Frankfurt/Main 1979; enthält auch die Textvarianten.
- Ein satirisches Gedicht „Der Rosenkavalier“ aus dem „Kladderadatsch“ vom 5. Februar 1911 und eine Rosenkavalier-Satire aus dem Kladderadatsch vom 2. April 1911 macht sich über die

Zensur der „anstößigen Stellen“ der Oper lustig, die trotz des großen Erfolgs der Dresdner Uraufführung in Berlin noch nicht aufgeführt worden war. - Nun zu Harry, Graf Keßler: Harry Graf Kessler wurde am 23. Mai 1868 in Paris geboren und starb am 30. November 1937 in Lyon; er war Kunstsammler, Museumsdirektor, Mäzen, Essayist, Literat, Publizist, Politiker, Diplomat und Pazifist. Er gehört zu den faszinierendsten Gestalten des deutschen



Rokokokokotten (II)...

Kulturerlebens in der Zeit des Umbruchs zwischen Kaiserreich und Diktatur. Harry Graf Kessler war der Sohn des Hamburger Bankiers Adolf-Wilhelm Kessler und der Irin Alice-Harriet Blossé-Lynch. Seine Mutter (* 17. Juli 1844 in Bombay; † 19. September 1919 in der Normandie) war die Tochter des irischen Baronets Henry Blossé-Lynch. Am 10. August 1867 heirateten Keßlers Eltern in Paris. 1877 wurde Kesslers jüngere Schwester Wilma Kessler (- verheiratet: Wilma de Brion), geboren, deren Patenschaft Kaiser Wilhelm I. übernahm. Es gab



Rokokokokotten (III)...

vielfach Gerüchte über eine Beziehung zwischen dem Kaiser und Kesslers Mutter. Immer wieder wurde vermutet, daß nicht Adolf Kessler, sondern Wilhelm I. der Vater Harrys war. Aufgewachsen ist Keßler in Frankreich, in England und in Deutschland. Er ist in mehreren Kulturen erzogen worden, unternahm zahlreiche Reisen, war als Diplomat im Ausland tätig und wird deshalb zu Recht als „Weltmann“ bezeichnet. Er selbst betrachtete sich auch Zeit seines Lebens als Angehöriger einer europäischen Gesellschaft. Kessler besuchte in seiner Kindheit zunächst ein Halbinternat in Paris und wechselte 1880 auf ein Internat in Ascot (England). Auf Wunsch seines Vaters trat er 1882 in die Hamburger Gelehrtenschule des Johanneums ein, wo er auch Abitur machte. Um die Möglichkeiten, die seine gesellschaftliche

Stellung ihm bot, auszunutzen, entschied sich Kessler zunächst für ein Jurastudium, das er 1888 in Bonn begann und einige Jahre später in Leipzig mit einer Promotion abschloß, später noch für ein Studium der Kunstgeschichte. 1893, nach seiner Übersiedelung nach Berlin, arbeitete er in der Redaktion der Kunstzeitschrift „PAN“ mit, in der u.A. Veröffentlichungen



Rokokokokotten (III)...

von Richard Dehmel, Theodor Fontane, Friedrich Nietzsche, Detlev von Liliencron, Julius Hart, Novalis, Paul Verlaine und Alfred Lichtwark sowie Kunstbeilagen berühmter Maler erschienen. Am 2. März 1903 hatte Harry Graf Kessler die ehrenamtliche Leitung des Weimarer Museums für Kunst und Kunstgewerbe übernommen. Kessler hatte Weimar zum Experimentierfeld gewählt. Er wollte das Ausstellungskonzept modernisieren und eine ständige Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe einrichten, um in dieser relativ abgeschlossenen Sphäre einen kulturellen Reformversuch zu wagen, für den die Metropolen Berlin oder München keine Möglichkeiten boten. Neben seiner Tätigkeit im Museumsbereich hatte Kessler seit 1904 ein neues Buchkunstprogramm entworfen. Er gestaltet das Buch als Gesamtkunstwerk, indem er Typographie, Illustration und Inhalt künstlerisch aufeinander abstimmt. In Zusammenarbeit mit dem Insel-Verlag (- damals Leipzig und Weimar, heute Frankfurt/Main -) und dem Goethe- und Schiller-Archiv erschien zuerst eine neue Goethe-Ausgabe, der verschiedene Klassikerneuausgaben folgten. Der Verlag stellte Kessler ein



Rokokokokotten (IIII)...

Forum zur Verfügung, der mit diesen Erfahrungen den Grundstein für seine eigenen herausgeberischen Tätigkeiten legte: 1913 richtete er in Weimar unter dem Namen „Cranachpresse“ eine eigene Presse ein, in der er u.A. Shakespeares „Hamlet“ in der

Übersetzung von Gerhart Hauptmann druckte. Es entstanden weitere Ausgaben klassischer Werke wie der Eclogen des Vergil, das Satyricon des Petronius mit Holzschnitten von Aristide Maillol, diverse Werke zeitgenössischer Schriftsteller sowie eigene Schriften. Ende der zwanziger Jahre nahm Kessler als Publizist Einfluß auf die politischen Diskussionen der Weimarer Republik. Er schrieb eine Biografie des 1922 von Rechtsextremen ermordeten Politikers Walther Rathenau, seit 1932 erschien die von ihm mit-heraus-gegebene Zeitschrift „Das Freie Wort“. Kesslers Pläne für eine Kulturreform gingen über die Bildende Kunst weit



Rokokokokotten (IIIIII)...

hinaus. Für das Theaterwesen hatte er ein Reformkonzept entwickelt. Unter dem Namen eines so-geannten „Mustertheaters“ wollte er eine neue Institution etablieren. Den dazugehörigen Theaterneubau sollte der Architekt und Künstler Henry van de Velde entwerfen. Außerdem unternahm Kessler den Versuch, durch die Einbeziehung europäischer Dichter und Schriftsteller die literarische Moderne in Weimar einzuführen und dem Ort einen neuen, europäisch geprägten, literarischen Glanz zu verleihen. Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel und Rainer-Maria Rilke waren auf Vermittlung Kesslers mit Vorträgen in Weimar zu Gast. Die Pläne seines Mustertheaters scheiterten jedoch nach einer ausführlichen öffentlichen Diskussion an den konservativ-nationalistisch-völkischen Widerständen. Die international orientierte europäische Moderne und die national-völkisch ausgerichtete Heimatkunstbewegung standen sich im Kaiserreich gegenüber. Diese Positionen prallten in Weimar zu Anfang des 20. Jahrhunderts aufeinander. Zusammen mit Friedrich Lienhard hatte gegen Ende der 19. Jahrhunderts der völkisch-antisemitische Weimarer Literaturhistoriker Adolf Bartels erste Überlegungen zur Gründung einer neuen Zeitschrift angestellt. Die erste Nummer erschien zu Beginn des Jahres 1900 unter dem Titel „Heimat. Blätter für Litteratur und Volkstum“ im Heimatverlag Georg-Heinrich Meyer (Berlin, Leipzig). Die Zeitschrift stieg zum Sprachrohr der so-geannten „Heimatkunstbewegung“ auf und wurde noch im selben Jahr in „Deutsche Heimat“ umbenannt. Kesslers Reformpläne scheiterten und die konservativen Positionen gewannen die Oberhand. Dabei spielte der Personenkreis um die Weimarer Ortsgruppe des Bundes Heimatschutz, aus dem der Deutsche Schillerbund hervorging, eine wesentliche Rolle. Auch andere Künstlerpersönlichkeiten verließen ihre vorübergehende Wirkungsstätte Weimar. 1908 ging der Maler und Grafiker Ludwig von Hofmann, zwei Jahre später der Künstler Hans Olde, 1915 verließ schließlich auch Henry van de Velde Weimar, der mit seinen architektonischen und kunstgewerblichen Arbeiten die Voraussetzungen des Bauhauses schuf. 1903 gründete Kessler den Deutschen Künstlerbund (- er wurde dessen erster Vizepräsident), der bis dahin weniger anerkannte Künstler wie Edvard Munch, Johannes-R. Becher, Detlev von Liliencron und die Maler der „Brücke“ unterstützte. 1906 bot ein Ausstellungs-Eklat Anlaß genug, um Kessler seines Amtes zu entheben. Dieser Schlag gegen die modernen Kunst- und Kulturbestrebungen in Weimar

hinterließ ein Vakuum, das von konservativen Kulturträgern gefüllt werden konnte. Dieser Konflikt, dieses Ringen um die geistige Vorherrschaft, schwelte in Weimar während der gesamten Epoche. 1925 gelang es den konservativen und nationalistischen Kreisen, das Bauhaus von hier zu vertreiben. Der Widerstand gegen die neuen Ideen zeigte sich einerseits in der Personalpolitik und andererseits in den Zielsetzungen der dem Bauhaus nachfolgenden Institution, der Bauhochschule Weimar. 1930, nach der ersten Beteiligung der Nationalsozialisten an der Thüringer Landesregierung, war der nationalsozialistisch orientierte Paul Schultze-Naumburg zu ihrem Direktor berufen worden. Der Rasseforscher Hans-F.-K. Günther erhielt einen Lehrstuhl an der Universität Jena. Wilhelm Frick, nationalsozialistischer Minister in der Thüringer Landesregierung, wollte mit diesen Personalentscheidungen vor allem den nationalsozialistischen Einfluß in den verschiedenen Institutionen festigen. Im April 1931 wurden diese Personalien nach dem Scheitern der Baum/Frick-Regierung zwar rückgängig gemacht, am 1. Oktober 1932 gelang jedoch durch die Wiedereinsetzung Schultze-Naumburgs ein weiterer Schlag gegen die Weimarer Republik und gegen die künstlerische Moderne. Hatte Thomas Mann zu den Reichsfeierlichkeiten des Goethejubiläums 1932 noch in Weimar sprechen können, war dies nicht nur für den Republikaner Mann nach dem Herbst 1932 ganz unmöglich geworden. Im November 1918 wurde Graf Keßler deutscher Gesandter in Warschau im unabhängig gewordenen Polen. 1919 verfaßte er einen Plan zu einem Völkerbunde auf Grund einer „Organisation der Organisationen“ (Weltorganisation), der die Verfassung eines derartigen internationalen Staatenbundes enthält. Zweck dieses Bundes war vor allem die Vermeidung neuer Kriege, die Sicherung der Menschenrechte und die Regelung des Welthandels. Hauptorgan dieses Bundes ist der Weltrat, der auch einen geschäftsführenden Ausschuß wählt. Nach seinem Plan sollen ein Weltjustizhof, ein Weltschiedsgerichtshof und Verwaltungsbehörden errichtet werden. Dieser nach Paragraphen geordnete Plan hat die Form einer staatlichen Verfassung und stellt inhaltlich eine Art Vorläufer der UNO dar. Einen weiteren Plan für eine überstaatliche Organisation entwickelte er 1920 als Richtlinien für einen wahren Völkerbund in Form einer Resolution. 1922 übernahm er für kurze Zeit das Amt des Präsidenten der Deutschen Friedensgesellschaft, deren Mitglied er von 1919 bis 1929 war. 1924 versuchte er für die von ihm mitgegründete Deutsche Demokratische Partei ein Reichstagsmandat zu erlangen. Da dieser Versuch scheiterte, zog er sich weitgehend aus der Politik zurück. Im März 1933, als mit den Nationalsozialisten das Reich der niederen Dämonen in Erscheinung trat, resignierte Kesslers Hoffnung auf ein friedliches und kulturell blühendes Europa und er emigrierte angesichts dieser Demontage und Perversion des Humanismus zunächst nach Paris, dann nach Mallorca und schließlich in die südfranzösische Provinz. Harry Graf Kessler starb 1937 in Lyon. Kessler führte 57 Jahre (1880-1937) Tagebuch, wobei er großen Wert auf Vollständigkeit legte. Dieses Tagebuch darf mit Recht als Kesslers literarischer Nachlaß bezeichnet werden. Zurzeit wird im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar an seiner Veröffentlichung gearbeitet; 3 Bände sind bereits erschienen. Sie enthalten umfangreiche Register der im Text vorkommenden Orte, Werke und Personen mit teilweise umfangreichen Erläuterungen. Am Ende werden u.A. die Namen von etwa 12.000 mehr oder weniger bedeutenden Zeitgenossen, von Sarah Bernhardt und Jean Cocteau über Otto von Bismarck und Albert Einstein bis George-Bernard Shaw und Josephine Baker, aufgelistet sein, die Kesslers Ruf als „Menschensammler“ begründen. Kritiker halten diese Texte denn auch für ein Fest für Literaturnarren und Wißbegierige nach Geschichte und Geschichten. Kessler macht in seinen Aufzeichnungen die sinnliche Erfassung von Phänomenen zum Credo. Seine Wahrnehmungs-Erfahrungen, so die Kritik, tragen nicht selten Züge einer Experimentalsituation, einer Inszenierung und besitzen somit artifiziellen Charakter. - Und nun zu Hugo von Hofmannsthal: Hugo-Laurenz-August Hofmann, Edler von Hofmannsthal, genannt „Hugo von Hofmannsthal“, wurde am 1. Februar 1874 in Wien geboren und starb am 15. Juli 1929 in Rodaun bei Wien; er war ein österreichischer Schriftsteller, Dramatiker,

Lyriker, Librettist sowie Mitbegründer der Salzburger Festspiele. Er gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten des deutschsprachigen „Fin de Siècle“ und der „Wiener Moderne“. Hugo von Hofmannsthal hatte böhmische, jüdische und lombardische Vorfahren. Sein jüdisch-orthodoxer Urgroßvater Isaak-Löw Hofmann (1759-1849) wurde als erfolgreicher Industrieller 1835 von Ferdinand I. geadelt. Er hatte die Seidenindustrie in Österreich eingeführt und für seine große Familie ein ansehnliches Vermögen geschaffen. Sein Sohn und Erbe Augustin Emil von Hofmannsthal (1815-1881) konvertierte zum katholischen Glauben und heiratete 1850 die bürgerliche Italienerin Petronilla Ordioni (1815-1898). Hugo August Peter Hofmann, Edler von Hofmannsthal (1841-1915), der Vater des Schriftstellers, wurde unehelich geboren und erst bei der Hochzeit seiner Eltern legitimiert. Er studierte Jura, stieg zum Direktor einer Wiener Bank auf und heiratete Anna Maria Josefa Fohleutner (1852-1904), Tochter eines Notars. Beim Gründerkrach von 1873, noch während der Flitterwochen, in denen Hugo junior gezeugt wurde, verloren sie das ganze Familienvermögen. Die Familie war somit auf die Einkünfte des Vaters angewiesen. Der Schriftsteller musste also sein Geld selbst verdienen und lebte mit einer ständigen Angst vor Verarmung – während in der Öffentlichkeit meist angenommen wurde, er lebe vom Vermögen seiner Familie. Auch über einen anderen Aspekt seiner Herkunft vertrat sein Umfeld eine andere Meinung als er selbst: Während sich der Schriftsteller Hofmannsthal stets als katholischer Aristokrat sah und sich auch zu eindeutig antisemitischen Bemerkungen hinreißen ließ, wurde er von Freund wie Feind häufig als „jüdischer“ Intellektueller apostrophiert (Lit.: Weinzierl 2005). Hofmannsthals Familie legte Wert auf Bildung. Hugo, ein Einzelkind, wurde zuerst von Privatlehrern erzogen und besuchte ab 1884 das Akademische Gymnasium in Wien, eine Eliteschule der Donaumonarchie. Er lernte unter anderem Italienisch, Französisch, Englisch, Latein und Griechisch. Er las ungeheuer viel, war in Umgang und Intellekt frühreif und war ein ausgezeichnete Schüler. Früh begann Hugo erste, von Friedrich Nietzsche beeinflusste Gedichte zu schreiben. Da er als Schüler nicht veröffentlichen durfte, wurden sie unter den Pseudonymen Loris, Loris Melikow und Theophil Morren in der Zeitschrift Die Presse gedruckt. Binnen kurzer Zeit zählte man ihn zum literarischen Jung-Wien, einer Gruppe von so unterschiedlichen Schriftstellern wie Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Felix Salten; auch den alten Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann lernte er kennen. 1891 begegnete er zum ersten Mal Stefan George, der prägend für sein Werk werden sollte. Sein früher Ruhm als Lyriker und Dramatiker reichte schnell auch über seine Heimatstadt hinaus; an ihm wurden lange Zeit seine späteren Werke gemessen. 1892 schloß Hofmannsthal die Matura „mit Auszeichnung“ ab. Auf Druck des Vaters, eines studierten Juristen, begann er ein Jurastudium an der Universität Wien. Nach der ersten juristischen Staatsprüfung unterbrach er sein Studium, um freiwillig ein Jahr Militärdienst beim Sechsten Dragoner-Regiment in Brünn und Göding (Mähren) abzuleisten. Nach einer Venedig-Reise kehrte er an die Universität zurück, brach das Jura-Studium ab und studierte Französische Philologie. Während des Studiums lernte er den Dichter Leopold von Andrian kennen, mit dem er sein Leben lang gut befreundet bleiben sollte. Im Jahr 1898 erhielt Hofmannsthal seinen Dokortitel mit der Dissertation Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Pléjade. In den kommenden zwei Jahren reiste er, schrieb an einer Habilitationsschrift und schloss einige der wichtigsten Freundschaften seines weiteren Lebens. Im Herbst reiste er nach Venedig, im Frühjahr 1899 nach Paris, wo er Maurice Maeterlinck und Auguste Rodin kennenlernte. Im selben Jahr schloß er Freundschaften mit Rainer Maria Rilke und Rudolf Kaßner, mit denen ihn zeitlebens ein enger Briefwechsel verband. Im Jahr 1900 lernte er den Komponisten Richard Strauss kennen, zu dieser Zeit Kapellmeister an der Berliner Hofoper - eine der künstlerisch fruchtbarsten Freundschaften Hofmannsthals. 1901 reichte Hofmannsthal an der Wiener Universität die Habilitationsschrift Studien über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo ein, um die Lehrberechtigung zu erlangen. Kurze Zeit später entschied er sich jedoch gegen den bürgerlichen Beruf des

Professors und beschloß, freier Schriftsteller zu werden. Am 1. Juni des-selben Jahres heiratete er die 21-jährige Gertrud Schlesinger („Gerty“), die jüngere Schwester seines Freundes Hans Schlesinger und wie er das Kind eines Wiener Bankiers. Die Jüdin Gerty konvertierte vor der Hochzeit zum christlichen Glauben. Sie zogen nach Rodaun, einem Vorort von Wien, in ein Barockschlößchen (- heute „Hofmannsthal-Schlössl“ genannt). In den kommenden Jahren gebar Gerty 4 Kinder: Christiane (1902-1987), Franz (1903-1929), Raimund (1906-1974) und Gertrud (1908-1944). Hofmannsthals Ansichten von der Ehe waren aus heutiger Sicht konservativ; für ihn war der „heilige Ehestand“ der Kern und das Symbol der gesellschaftlichen Ordnung. Als „Dichtergattin“ hatte Gerty ihren Ehemann von den Trivialitäten des Alltags frei zu halten und ließ sich gelegentlich Briefe diktieren. „Die Ehe ist ein erhabenes Institut und steht in unseren armseligen Existenzen wie eine Burg aus einem einzigen Felsen“, äußerte sich Hofmannsthal gegenüber Carl-Jacob Burckhardt (- zit. n. Weinzierl 2005, S. 213). Es sind keine außerehelichen Affären Hofmannsthals bekannt; allerdings pflegte er in seiner Korrespondenz einige innige „Seelenfreundschaften“ mit Schriftstellerinnen, darunter die Adelige Helene von Nostitz, die Tänzerin Grete Wiesenthal und die junge Witwe Ottonie von Degenfeld-Schonburg (1882-1970). Weder die Brieffreundschaften mit Frauen noch seine Ehe erfüllten ihn jedoch wirklich: „...Freundschaft zwischen Männern kann nicht den Inhalt des Lebens bilden, aber sie ist, glaube ich, das reinste und stärkste, was das Leben enthält; für mich ist sie, neben meinem mir eingeborenen Beruf wohl das einzige, was ich mir aus dem Dasein nicht wegdenken könnte, und ich glaube, ich hätte sie gesucht, in welchem Stande ich immer geboren wäre...“. In den Jahren um 1900 ging Hofmannsthal durch eine tiefe innere Krise, die sich aus seinem Zweifel am Ausdrucksvermögen der Sprache nährte. In dieser Zeit war ihm die Familie sicherlich ein emotionaler Halt. Die Geburt der Kinder und neue Freundschaften - etwa zu dem Theatermacher Max Reinhardt und den Schriftstellern Rudolf Borchardt und Rudolf-Alexander Schröder - verhalfen ihm zu neuem Selbstvertrauen. Mit Reinhardt und Richard Strauss brachte er in den folgenden Jahren seine großen dramatischen Werke auf die Bühne. 1907 übernahm Hofmannsthal die Redaktion des Lyrik-Teils bei der Wochenzeitschrift „Morgen“. In diesem Jahr archivierte die Österreichische Akademie der Wissenschaften in Wien seine Stimme bei der Rezitation des Gedichtes „Manche freilich“. Diese Tonaufzeichnung galt lange Zeit als älteste erhaltene Aufnahme einer deutschsprachigen Dichterstimme. 1908 reiste Hofmannsthal mit Harry Graf Kessler und Aristide Maillol nach Griechenland. Neben seinen Reisen pflegte er Briefkontakt zu zahlreichen Intellektuellen und Künstlern, darunter Carl-Jacob Burckhardt, Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann und Alfred-Walter Heymel (Mäzen und Gründer der Zeitschrift „Die Insel“ und des Insel-Verlags). Zu den von ihm protegierten Intellektuellen gehörte auch der Philosoph Rudolf Pannwitz sowie dubiose Gestalten vom rechten Rand des politischen Spektrums, etwa der spätere NS-Germanist Josef Nadler und der Schriftsteller Max Mell. Am 28. Juli 1914 brach der Erste Weltkrieg aus. Hofmannsthal war zu Kriegsbeginn 40 Jahre alt, verheiratet und von angeschlagener Gesundheit. Nach seiner Einberufung schickte man ihn zunächst als Landsturmmoffizier nach Istrien. Doch noch bevor ihn Hermann Bahrs martialischer „Gruß ins Feld“, abgedruckt am 26. August 1914 im Neuen Wiener Journal, erreichen konnte, hatte der verzweifelte Hofmannsthal bereits eine Stelle im Kriegsfürsorgeamt des Innenministeriums ergattert. Dem Einsatz an der Front entkommen, schrieb Hofmannsthal kriegspropagandistische Texte, die er vorwiegend in der „Neuen Freien Presse“, zu dieser Zeit die größte konservative Zeitung Wiens (- Nachfolgerin ist heute „Die Presse“), drucken ließ. Während des Krieges reiste er wiederholt zu Vorträgen in's Ausland und hob Österreich-Ungarn als herausragende KulturNation hervor. Im Kriegsfürsorgeamt betraute man ihn mit kulturpolitischen Aufgaben; er schrieb patriotische Aufsätze und hielt Reden. Während der folgenden 2 Jahre des sich ausweitenden Krieges schickte man ihn auch wiederholt auf Dienstreisen nach Krakau, Brüssel und Berlin. Der Weltkrieg endete 1918 mit dem Fall der

Donaumonarchie. Für den konservativen Patrioten Hofmannsthal war dies ein persönlicher Schlag, von dem er sich nie ganz erholte. Dennoch waren die Jahre nach dem Krieg schriftstellerisch sehr produktiv und setzten fast bruchlos die früheren Arbeiten fort. Aus finanziellen Gründen mußte Hofmannsthal nun aber auch Arbeiten als Herausgeber annehmen. 1919 wurde Hofmannsthal erstmals für den Nobelpreis für Literatur vorgeschlagen. Weitere drei Nominierungen folgten, doch der Preis wurde Hofmannsthal nie verliehen. Jede Nominierung wurde hauptsächlich durch das Votum des schwedischen Schriftstellers Per Hallström zu Fall gebracht, der gegen den Österreicher die „Lüsternheit“ von Stücken wie dem „Rosenkavalier“ vorbrachte, aber auch mit antisemitischen Argumenten Erfolg hatte (Weinzierl 2005, S. 41). In den Jahren 1920-1927 unternahm Hofmannsthal zahlreiche Reisen u.A. nach Berlin, Warschau, Skandinavien, mehrmals nach Italien, in die Schweiz. Im Jahr 1925 reiste er nach Paris, Marokko, London und Oxford, im darauffolgenden Februar nach Sizilien. Italien interessierte ihn besonders, sympathisierte er doch wie viele österreichische Großbürger mit dem Faschismus, der seit 1922 unter Mussolini herrschte. 1925 schrieb er gemeinsam mit Louis Nerz und dem Filmregisseur Robert Wiene das Drehbuch zur ersten Verfilmung von „Der Rosenkavalier“ (1926). Am 13. Juli 1929 erschöß sich Hofmannsthals Sohn Franz im Alter von 26 Jahren. Der künstlerisch unbegabte Sohn hatte im Leben nicht Fuß fassen können und war nach erfolglosen Anstellungen wieder zu seinen Eltern zurückgekehrt. Zwei Tage nach dem Suizid seines Sohnes starb Hofmannsthal an einem Schlaganfall, als er zur Beerdigung seines Sohnes aufbrechen wollte. Hofmannsthal wurde auf dem Kalksburger Friedhof beigesetzt. Er wurde in der Kutte eines Franziskanermönchs beerdigt, was sein eigener Wunsch gewesen sein soll. Bei seinem Begräbnis waren viele Künstler und Politiker sowie Tausende von Wiener Bürgern anwesend. Mit dem „Anschluß“ Österreichs am 12. März 1938 sah sich die Familie gezwungen, in die Emigration zu gehen. Das Vermögen der Hofmannsthals wurde von den Nazis beschlagnahmt. In das „Fuchsschlössl“ zog die regimetreue Heimatdichterin Maria Grengg ein. Gerty von Hofmannsthal lebte ab Juli 1939 in Oxford; 1947 wurde sie britische Staatsbürgerin. In England blieb sie bis zu ihrem Tod am 9. November 1959. Raimund von Hofmannsthal, der den weltläufigen Charme seines Vaters geerbt hatte, war seit 1933 mit der Amerikanerin Ava-Alice Muriel-Astor verheiratet, der einzigen Tochter des vermögenden John-Jacob Astor IV.; 1939 heiratete er seine zweite Frau Lady Elizabeth Paget aus britischem Adel. Raimund starb am 20. März 1974. Seine Schwester Christiane hatte 1928 den Indologen Heinrich Zimmer (1890-1943) geheiratet, mit dem sie in Heidelberg lebte und 1940 nach New York in die Emigration ging, weil er als Ehemann einer nicht-arischen Frau die Lehrbefugnis verloren hatte. Sie studierte Sozialarbeit und wurde später Assistant Professor an der Fordham University. Ihr Haus in New York war über lange Zeit Treffpunkt von amerikanischen und europäischen Künstlern und Intellektuellen. In der Frühzeit orientierte sich Hofmannsthal wie andere Dichter seiner Generation am französischen Symbolismus; seine frühen Arbeiten können dem literarischen Jugendstil oder dem literarischen Impressionismus zugeordnet werden. Der 17jährige Hofmannsthal stilisiert sich selbst als Nostalgiker, dessen wahre Daseinsform die Einsamkeit ist: „Mit acht Jahren fand er den größten Reiz an dem Duft halbvergessener Tage und tat manches nur mit dem dumpfen Instinkt, zukünftige hübsche Erinnerungen auszusäen. So gewöhnte er sich resigniert, den Wert und Reiz der Gegenwart erst von der Vergangenheit gewordenen zu erwarten.“ (Age of Innocence, 1891). Diese Haltung, „den Wert und Reiz der Gegenwart erst von der Vergangenheit gewordenen (Gegenwart) zu erwarten“, beschreibt in gewissem Sinne auch seine frühe Lyrik. Emphatisch beschwört sie die „Einsamkeit“, das „Leben“ und den Tod; der Tod liegt in der Schönheit und Schönheit liegt im Tode, im Verfall. Wo das Leben leer ist, birgt der Verfall ein Versprechen auf Erneuerung, „verklärte Möglichkeiten“, wie die erste Stanze des Gedichts „Leben“ (1892) zeigt: „Die Sonne sinkt den lebenleeren Tagen

Und sinkt der Stadt vergoldend und gewaltig,

So wie sie sank der Zeit, die viel zu sagen
 Und viel zu schenken hatte, vielgestaltig.
 Und Schatten scheint die goldne Luft zu tragen
 Versunkener Tage, blaß und zartgestaltig,
 Und alle Stunden, die vorübergleiten,

Verhüllt ein Hauch verklärter Möglichkeiten.“; das lyrische Ich ist ganz zurückgetreten; die Welt der Eindrücke liegt in den Dingen. Die Dinge sind symbolisch aufgeladen: die Sonne, die Stadt, die Zeit, die Schatten; alle sind von geradezu mythischer Größe. Gefühle müssen nicht geschildert werden, sie liegen nicht im Subjekt, sondern in den Dingen selbst: „In der ärmsten kleinen Geige liegt die Harmonie des Alls verborgen,

Liegt ekstatisch tiefstes Stöhnen, Jauchzen süßen Schalls verborgen;

In dem Stein am Wege liegt der Funke, der die Welt entzündet,

Liegt die Wucht des fürchterlichen, blitzesgleichen Pralls verborgen.

In dem Wort, dem abgegriffnen, liegt was mancher sinnend sucht:

Eine Wahrheit, mit der Klarheit leuchtenden Kristalls verborgen ...

Lockt die Töne, sticht die Wahrheit, werft den Stein mit Riesenkräften!

Unsern Blicken ist Vollkommnes seit dem Tag des Sündenfalls verborgen.“ (Ghasel, 1891). Sein Frühwerk fällt in eine Zeit, da junge literarische Talente im Dutzend als Genies hochgejubelt wurden. Nur wenige konnten diesem Anspruch jedoch genügen; viele verschwanden so schnell wieder von der Bildfläche, wie sie gekommen waren. Hofmannsthal selbst wurde lange am Ruhm seiner frühen Gedichte und Dramenfragmente gemessen. Noch Joseph Gregors Schauspielführer von 1953 nennt *Der Tor und der Tod*, das Hofmannsthal mit 18 Jahren schrieb, „sein populärstes Stück“, es gebe „nicht wenige, die zugleich behaupten, sein bestes“ (S. 274). Er selbst mußte sich lange bemühen, aus diesem Schatten wieder herauszukommen. Hofmannsthals literaturgeschichtliche Relevanz ist auch darin begründet, dass er von früh an in poetologischen Reflexionen zu seiner Dichtung Stellung nahm. Es gibt bei ihm - wie generell der Jahrhundertwende - allerdings keine systematisch ausgearbeitete Literaturtheorie, sondern verstreute Essays und literaturtheoretische Reflexionen in literarischer Form. Seine frühen Auffassungen unterscheiden sich dabei stark von seiner späten Sprachskepsis, wie auch seine Dichtung selbst einen tiefen Wandel durchläuft. Der junge Hofmannsthal ging ganz mit Stefan Georges Ästhetizismus konform: Poetische Sprache soll von der Alltagssprache unterschieden sein; sie soll ein abgeschlossenes „Ganzes“ bilden, eine in sich geschlossene Kunst-Welt mit eigenen Gesetzen. Die Kunst dürfe keinen äußeren Zwecken – etwa der Unterhaltung – dienen (in den Worten Theophile Gautiers: „l'art pour l'art“). „(E)s führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.“ (Poesie und Leben, 1896). Er spielt dabei auf einen Aufsatz von Stefan George an, wo dieser schreibt: „Den wert der dichtung entscheidet nicht der sinn (...) sondern die form d.h. durchaus nichts äusserliches sondern jenes tief erregende in maass und klang wodurch zu allen zeiten die Ursprünglichen die Meister sich von den nachfahren den künstlern zweiter ordnung unterschieden haben. (...) Strengstes maass ist zugleich höchste freiheit.“ (Über Dichtung, 1894). Das „Maß“, der Rhythmus, der Klang, der „eigene Ton“ unterscheiden das Kunstwerk von der Nichtkunst, nicht ihr Inhalt oder die dahinter stehende Absicht. Anders als George betont Hofmannsthal jedoch, dass das Gedicht auf Stimmungen, Phantasien und Erfahrungen bezogen ist; es negiert das „Leben“ nicht vollkommen, sondern führt indirekt wieder zu ihm hin. Poesie und Leben sind paradigmatisch verknüpft in der Metapher und im Symbol (zwei Konzepte, die durchaus ineinander übergehen können). In der Metapher können „ganze Weltzusammenhänge sichtbar werden“, so wie „das Symbol mit Leben und mit dem Erleben dieses Lebens geradezu identisch ist“ (Koopmann 1997; S. 47). Hofmannsthal selbst spricht von dem „seltsam vibrierenden

Zustand(), in welchem die Metapher zu uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm; dieser plötzlichen blitzartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren“ (Philosophie des Metaphorischen', 1894). Ein kurzes Gedicht mit dem Titel „Dichtkunst“ (1898) erfaßt das Problem des Dichtens so: „Fürchterlich ist diese Kunst! Ich spinn' aus dem Leib mir den Faden und dieser Faden zugleich ist auch mein Weg durch die Luft!“; der Dichter ist eine Art Seiltänzer; doch das Seil – eigentlich nur ein dünner Faden – holt er aus sich selbst. Er spinnt ihn nicht aus dem Geiste, sondern aus dem Leib - dort, wo das „Leben“ sitzt und die Räusche der Empfindung sich abspielen. Festgefügte, zum Teil exotische Reimschemata wie die Terzine, das Ghazel, die Stanze sollen dafür sorgen, dass der Balanceakt gelingt. Die Aufgabe der Dichtung ist weder die objektivierende Weltbeschreibung von der sicheren Basis des Betrachters, wie im Bürgerlichen Realismus, noch das Sammeln subjektiver Eindrücke, das der literarische Impressionismus betreibt. Vielmehr ist die Sprache selbst der Faden, auf den der Dichter tritt. Wenige Zeit später reißt dieser aufs äußerste gespannte Faden, den der Dichter aus sich selbst spannt. Am 18. Oktober 1902 erscheint Ein Brief („Chandos-Brief“) in der Berliner Literaturzeitschrift Der Tag. Der Text zeigt, aus welchen Zweifeln heraus Hofmannsthal die Poetologie seiner Jugend ablegt; eingekleidet in einen fiktiven Brief an einen Adressaten, der nie antworten wird, spricht er sehr eloquent von der Unmöglichkeit des Sprechens: „...es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. (...) Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte 'Geist', 'Seele' oder 'Körper' nur auszusprechen (...) die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze...“ (Ein Brief, 1902). Der Chandos-Brief markiert einen Bruch in Hofmannsthals Kunstkonzept. Im Rückblick erscheint das bisherige Leben als bruchlose Einheit von Sprache, „Leben“ und Ich. Nun aber kann das Leben nicht mehr durch Worte repräsentiert werden; es ist vielmehr direkt in den Dingen präsent: „...nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde...“ (ebd.). Die „neue Sprache“ müsste unmittelbar sein, nicht vermittelt durch die Zeichen. Sie ist „Offenbarung“, nicht Rhetorik. Wie diese Forderung konkret erfüllt werden kann, sagt der Brief nicht; er endet mit dem Verstummen des Erzählers. Dennoch emanzipiert sich Hofmannsthal damit endgültig von Stefan George und vom Ästhetizismus. Später findet Hofmannsthal zu einer Position, in der er sich mit der Sprache versöhnt; diese Auffassung ist aber speziell auf das Theater bezogen, zu dem er sich mehr und mehr hinwendet. Im Ungeschriebenen Nachwort zum „Rosenkavalier“ (1911) begreift er die Sprache (und zugleich die Musik) als „Fluidum“, „von dem alles Leben in die Gestalten überströmt“. Die Sprache, schreibt er in einem späteren Geleitwort zum Rosenkavalier sei „wie alles in dem Stück – zugleich echt und erfunden (...), voll Anspielung, voll doppelter Bedeutung“ - eine „imaginäre“ Sprache, die zugleich den sozialen Stand und die Zeit charakterisiert. „Dramatische Gebilde dieser großen simplen Art sind wahrhaftig aus dem Volk hervorgestiegen. Vor wen sollten sie als wiederum vor das Volk? (...) Wie aber, daß wir das Abgestorbene, das Unzeitgemäße vor sie gebracht hätten! Es wird in unserer Zeit gar zu viel Wesens gemacht von unserer Zeit. (...) Das Wohltuende für den Dichter liegt darin, unsäglich gebrochenen Zuständen ein ungebrochenes Weltverhältnis gegenüberzustellen, das doch in der innersten Wesenheit mit jenem identisch ist.“ (Das Spiel vor der Menge, 1911). Dichtung sollte nun zu einer neuen Aufgabe kommen: der „schöpferischen Restauration“ einer halb fiktiven aristokratischen Gesellschaft (Europäische Revue 1, 1925). Das Mysterienspiel entstammt eigentlich dem späten Mittelalter. Wieder aufgenommen wurde es in Goethes Faust; Hoffmann von Fallersleben und Karl Immermann

setzten es im 19. Jahrhundert fort. Hofmannsthal sah diese Form als Möglichkeit, um demonstrativ zu den Wurzeln der deutschen Literatur zurückzukehren und zugleich das Publikum selbst wieder zum „deutschen Volk“ zu machen: „Publikum ist schwankend, kurzsinnig und launisch; das Volk ist alt und weise, ein Riesenleib, der wohl die Nahrung kennt, die ihm bekommt. Es versteht und empfängt in einer großen Weise und teilt das Heiligste seines Besitzes den Einzelnen mit, die rein und bewußt aus ihm hervortreten.“ (Das Spiel vor der Menge, 1911). Die Gegenwart findet also erst in ihrer eigenen Projektion, im eigentlich Unzeitgemäßen, zu sich selbst. Das entscheidende Stilmittel ist dabei die Allegorie, denn sie kann „das zerfließende Weltwesen in solcher Art zu festen Gegensätzen (...) verdichten“ (Das alte Spiel von Jedermann, 1911). Deshalb wird die Allegorie zum zeitgemäßen Mittel, die wirre Welt der Gegenwart überhaupt erst wieder begreifbar zu machen. Hofmannsthals große Mysterienspiele sind der Jedermann (1911) und Das Salzburger Große Welttheater (1922). Das zentrale Werk der letzten Schaffensjahre ist das Trauerspiel Der Turm, um dessen gültige Gestalt und bühngerechte Form der Dichter in immer neuen Anläufen von Sommer 1920 bis Spätherbst 1927 gerungen hat. Mehrere Fassungen wurden zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht. In den beiden zuerst veröffentlichten übergibt Sigismund die Herrschaft an einen - ein Friedensreich begründenden - mythischen Kinderkönig. In der dritten und letzten Fassung obsiegt am Schluss der Rebell Olivier, der Sigismund heimtückisch ermorden lässt und eine Gewaltherrschaft etabliert. Mit dem Trauerspiel unternimmt Hofmannsthal den Versuch, Aspekte der politischen und sozialen Wirklichkeit seiner Zeit dichterisch zu gestalten und zu deuten. Im Mittelpunkt des Werks, dem die Erfahrung des Ersten Weltkriegs zugrunde liegt, stehen der Konflikt von Geist und Macht und das Problem der legitimen Herrschaft. Eingebettet ist die Handlung in ein - zeitlich entrücktes - historisch-mythisches Geschehen. Dadurch gewinnt das Stück jene spezifische Form, die Hofmannsthal selbst vom „Überhistorischen dieses Trauerspiels“ hat sprechen lassen, von dem „zwischen einer Vergangenheit und einer Gegenwart Schwebenden“. Ausgangspunkt der Gestaltung ist Calderons Schauspiel "Das Leben ein Traum", mit dem sich Hofmannsthal seit 1901 immer wieder beschäftigt hat. Die formalästhetische Konzeption des Dramas orientiert sich eher am Trauerspiel des Barock als an der klassischen Tragödie, worauf zuerst Walter Benjamin in einer Rezension hingewiesen hat. Denn der wahre Wert des Theaters liegt in seiner Fähigkeit, jedem Menschen seine Position in der Welt und der Gesellschaft begreiflich zu machen: „Das Theater übt auch am Größten, der mit ihm zu tun haben will, dieselbe unerbittliche und, wie ich glaube, großartig sittliche Zucht wie die Liebe, sie akzeptiert keine Sonderfälle; beide postulieren den Größten wie den Kleinsten vorerst als gesellige Person und dulden keine Würde; beide zeigen dem Individuum und dem Original die Grenze seines Hochmutes und seines Rechtes auf Eigenleben und machen ihn die heilsame Lehre begreifen, daß es gar nichts heißen will, in demjenigen besonders zu sein, worin man sich von der Menschheit unterscheidet, daß das einzige Kriterium der Größe in der Art und Mächtigkeit dessen liegt, was man mit der ganzen Menschheit teilt.“ (Das Spiel vor der Menge, 1911). Die Aufgabe des Theaters ist also, der Ordnung der Gesellschaft darzustellen und sie zugleich herzustellen: Weil das Individuum sich nicht über die Gesellschaft stellen darf, muss ihm das Theater seinen Platz zeigen. „Gibt man sich mit dem Theater ab, es bleibt immer ein Politikum. Man handelt, indem man vor eine Menge tritt, denn man will auf sie wirken.“ (Das Spiel vor der Menge, 1911). Hofmannsthals politische Haltung war von Beginn an monarchistisch und konservativ. Die Donaumonarchie erschien ihm als Erfüllung einer politischen Utopie. Die Haltung zu ihr war allerdings schon vor dem Ersten Weltkriegs ambivalent; zu deutlich waren die Verfallserscheinungen, die politische und moralische Verkommenheit der Führungsschicht. Während des Balkankrieges 1913 schreibt er: „Ich habe das Vertrauen vor dem obersten Stand, dem hohen Adel, das ich hatte, das Zutrauen, er habe, gerade in Österreich, etwas zu geben und zu bedeuten, völlig verloren, und damit meine Achtung vor dem Stand als solchem

(...) Aber ich gewahre nirgends den Stand, ja nicht einmal Elemente des Standes, welche diesen in der Führung ersetzen könnte.“ (an Leopold von Andrian, 24. August 1913). Ab seiner Berufung ins Reichsfürsorgeministerium nach Beginn des Ersten Weltkrieges begann Hofmannsthal offen in Zeitungen politisch zu agitieren, zumeist in der Neuen Freien Presse, dem größten konservativen Blatt Österreichs. Hofmannsthal war bei weitem nicht der einzige Intellektuelle, der für den Krieg eintrat. Handelte es sich um rein politische Propaganda, wäre sie literaturhistorisch eher uninteressant; Hofmannsthal spricht aber immer zugleich auch über die Rolle der Dichtung und des Geistes. Sein erster Leitartikel „Appell an die oberen Stände“ (8. September 1914) ist das Manifest eines Reaktionärs. „Das Ungeheure betäubt jeden Geist, aber es ist in der Gewalt des Geistes, diese Lähmung wieder von sich abzuschütteln. (...) Aber jetzt gilt es weiterzuleben, während dies Ungeheure um uns sich vollzieht. Es gilt, zu leben, als ob ein Tag wie alle Tage wäre.“ Die Pflicht der oberen Schichten sei es, "zu leben und leben zu lassen. (...) Nur sehr bedingt ist jetzt das Verkleinern des Hausstandes anzuempfehlen, nur sehr bedingt der Verzicht auf das Überflüssige. (...) Ostentation, sonst so abstoßend, jetzt wird sie hoher Anstand" Die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung, sonst nur „leeres Getue“, sei nun die höchste Pflicht. Der Krieg war für Hofmannsthal zu Beginn Erneuerung und Belebung der ermatteten Monarchie: „Geist und Sittlichkeit (...) greifen um sich und die Stimmung hinter dieser Armee hat etwas morgendlich Mutiges, etwas nicht völlig nur Europäisches, sondern darüber hinaus, etwas in hohem Sinn Koloniales, mit dem Hauch der Zukunft Trächtiges.“ (Die Bejahung Österreichs, 1. November 1914). Der Krieg erschien ihm als Beginn einer neuen Epoche, einer „gewaltigen geistigen Umwälzung“. Entstehen sollte ein „neues Europa“, in dem eine neue Autorität des Geistes, neue Ehrfurcht vor „Geist und geistiger Leidenschaft“ auferstehen sollten (Krieg und Kultur, 1915). Sein Ideal war eine politische Einheit, die zugleich geistige Einheit sein sollte. Dieses Ideal änderte Hofmannsthal auch nach dem Krieg nicht, aber notgedrungen musste er die Hoffnungen in seine Erfüllung den Umständen anpassen. Für ihn war die Utopie des Ständestaats im Feudalismus der Donaumonarchie bereits erfüllt gewesen; mit deren Ende verlor Hofmannsthal diesen Anker. Eine neue Einheit, eine neue „Nation“ musste gefunden werden. Mit diesen Überlegungen befand er sich mitten in einer breitigen geistigen Strömung seiner Zeit, der so genannten Konservativen Revolution. Im Gegensatz zu anderen Entwürfen war sein politisches Modell jedoch nicht von mythisch-biologistischen Begriffen wie „Blut“, „Rasse“ oder „Volk“ geprägt; der Verehrer des Vielvölkerstaats Österreich-Ungarn hatte auf solche Entwürfe nie Wert gelegt. Sein Ideal war das „Deutsche“, verstanden als „geistiger Raum der Nation“. Dass Hofmannsthal als Österreicher vom „Deutschen“ spricht, muss hier nur oberflächlich irritieren. Gemeint ist die Einheit der Nation nicht als Territorium (Deutschland), sondern durch die Sprache und insbesondere durch die Literatur. Gestiftet werden sollte dieses „Reich“ nämlich durch die Dichter: „alles im äußeren Zerklüftete muß hineingerissen werden ins eigene Innere und dort in eines gedichtet werden, damit außen Einheit werde, denn nur dem in sich Ganzen wird äußere Einheit“ (Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation, 1927). Aus dieser politischen Haltung heraus lässt sich auch begründen, warum so viele seiner Dramen und Komödien die Ehe verteidigen und die soziale Hierarchie - mag sie auch, wie im Unbestechlichen (1923) vorübergehend umgedreht sein - letztlich im Metaphysischen verankern. Das Chaos, das in seinen Komödien gestiftet wird, dient oft dazu, Ausschweifende in die Schranken zu weisen und die Ordnung der Welt wiederherzustellen. Wo diese Haltung nicht im Stück selbst vertreten wird, gibt es doch immer einzelne Figuren, die - so fragwürdig ihre Handlungen sind - auf der Ordnung beharren. Hofmannsthals Begegnung mit dem sechs Jahre älteren Stefan George in Wien im Jahr 1891 blieb für ihn von dauerhafter Bedeutung. George studierte in Wien Romanistik und war eben aus Paris zurückgekehrt; der gerade 18-jährige Hofmannsthal sprach ihn im Wiener Café Griensteidl an, einem der Treffpunkte der literarischen Jugend. Die Begegnung mit dem berühmten George schüchterte ihn ein und nahm ihn emotional gefangen. Unter dem Titel

„Der Prophet (Eine Episode)“ notierte er die Ereignisse der kommenden Wochen in sein Tagebuch. George holte seinen jüngeren Verehrer täglich von der Schule ab und führte mit ihm Gespräche über gelehrte Gegenstände. Hofmannsthal schrieb ihm Gedichte und widmet ihm ein Theaterstück: „Da schreckt mich auf eine leises, leichtes Gehen,

Und aus dem Erker tritt mein Freund, der Dichter.

Und küßt mich seltsam lächelnd auf die Stirn

Und sagt, und beinah ernst ist seine Stimme:

»Schauspieler deiner selbstgeschaffenen Träume,
Ich weiß, mein Freund, daß sie dich Lügner nennen

Und dich verachten, die dich nicht verstehen,

Doch ich versteh dich, o mein Zwillingbruder.«

Und seltsam lächelnd ging er leise fort,

Und später hat er mir sein Stück geschenkt.“ (Der Tod des Tizian, 1892). In Georges Zeitschrift Blätter für die Kunst durfte Hofmannsthal seine Gedichte und literaturkritischen Essays und Rezensionen veröffentlichen. George war von Anfang an fordernd und autoritär; er verlangte von Hofmannsthal bedingungslose Hingabe. Georges erotisches Begehren mag eine Rolle gespielt haben; mehr noch seine Vorstellung von Freundschaft, die „Dienst“ und freiwillige Unterwerfung sein sollte. Hofmannsthal fand sich zwischen Abneigung und Unterwerfung hin und her gerissen. Sein Studienfreund Leopold von Andrian behauptete später, Hofmannsthal selbst sei bisexuell gewesen und habe durch Selbstdisziplin sein homosexuelles Begehren nur unterdrückt. Möglich ist auch, dass George Liebe empfand, Hofmannsthal aber nur Dankbarkeit und ihn deshalb immer wieder zurückweisen mußte. Die wichtigsten Differenzen waren jedoch künstlerischer Natur. George ließ nur formal strenge Lyrik als Kunst gelten, die einem elitären Kreis von ausgesuchten Zuhörern vorbehalten war; Hofmannsthal dagegen suchte das Publikum und begann bald, das populäre Medium des Dramas für sich zu entdecken. Die zunehmende Eigenständigkeit Hofmannsthals empörte George, der im Leben wie in der Dichtung Unterordnung und formale Strenge forderte. George beharrte darauf, dass Dichtung das Leben negiere, dem Leben gegenüber abgeschlossen sein sollte; Hofmannsthal suchte nach Wegen, Dichtung und Leben in einem Wechselverhältnis zu erfassen. Dennoch führten sie bis 1899 einen intensiven Briefwechsel, aneinander gekettet durch die Isolation ihrer avantgardistischen Haltung. Hofmannsthal schreibt an George: „wie vereinsamt wir in Deutschland sind und wie im tiefsten auf einander hingewiesen“. In Hofmannsthals Ein Brief (1902) steckte bereits eine verschlüsselte Absage an George. Die Streitpunkte waren unversöhnlich, so dass ab 1899 ihr Kontakt ganz abbrach. Hofmannsthals dramatischer Entwurf zum Jedermann von 1905 enthält schon eine Abrechnung mit dem Freund: „Nie wieder dein Aug in meinem, deine Antwort auf meine Frage. Nie wieder! (...) Zwischen uns ist Hurerei und Scheißdreck. Es war Narretei, ein ödes Hin- und Herzappeln. Eine Sache wie Leichenschändung.“ Zum Schluss des Dialogs überreicht Jedermann seinem Freund eine durchschnittene Laute. Die Versöhnung nach einem zufälligen Treffen war von kurzer Dauer. Im März 1906, nach heftigem Streit über Hofmannsthals jüngste Dramen, beendete George die Freundschaft; sie trafen sich danach nie wieder. 1899 lernte Hofmannsthal bei einer Gesellschaft im Haus des Berliner Dichters Richard Dehmel den damals 35-jährigen Kapellmeister und Komponisten Richard Strauss kennen. Bei einer erneuten Begegnung in Paris schlug ihm Hofmannsthal vor, gemeinsam ein Ballett zu produzieren; Hofmannsthals Entwurf Der Triumph der Zeit begeisterte Strauss jedoch wenig. Auch Gustav Mahler, dem er es anbot, zweifelte an der theatralischen Qualität des Werkes. Erst der Komponist Alexander Zemlinsky willigte ein, es auf die Bühne zu bringen. Nachdem Strauss aber 1903 die Aufführung von Hofmannsthals Theaterstück Elektra in Berlin gesehen hatte, regte wiederum er eine Zusammenarbeit an. Hofmannsthal schrieb für Strauss zunächst eine vollständige Neufassung des Elektra-Stoffes, das Libretto zur Oper Elektra, die 1909 uraufgeführt wurde (zur Entstehungsgeschichte siehe dort). Es folgten unter

anderem Der Rosenkavalier (1911) und Ariadne auf Naxos (1912). Ihr menschliches Verhältnis war auf Grund der harschen und fordernden Art des Komponisten und künstlerischer Meinungsverschiedenheiten nicht konfliktfrei. Ihre künstlerische Zusammenarbeit war jedoch so fruchtbar und erfolgreich wie nur wenige in der Operngeschichte. Hofmannsthal legte Wert darauf, dass bei der Betrachtung das Werk im Vordergrund stehen sollte: „Ein Werk ist ein Ganzes und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Vieles ist den Gleichzeitig-Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten. Fäden laufen hin und wider, verwandte Elemente laufen zusammen. Wer sondert, wird unrecht tun. (...) Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild.“ (Ungeschriebenes Nachwort zum „Rosenkavalier“, 1911). Hofmannsthal und Strauss bemühten sich zusammen mit dem Theatermacher Max Reinhardt und dem Operndirektor Franz Schalk ab 1917 um die Einrichtung eines jährlichen Theater- und Opernfestspiels. 1920 konnten die Salzburger Festspiele zum ersten Mal stattfinden. Hofmannsthals Jedermann unter Reinhardts Regie eröffnete die ersten Festspiele, wurde dort 1920 sowie 1921 gespielt und wird dort seit 1926 jedes Jahr – allerdings nicht zwischen 1938 und 1945 – gezeigt. 1945 wurde Hofmannsthals Der Tor und der Tod anstelle des Jedermann gezeigt. Libretti (- die Musik stammt bei allen Libretti von Richard Strauss): 1908 Elektra - 1911 Der Rosenkavalier - 1912 Ariadne auf Naxos - 1913 Die Frau ohne Schatten - 1928 Die ägyptische Helena - 1929 Arabella. Neben den literarischen Werk hat Hugo von Hofmannsthal eine umfangreiche Korrespondenz in Form von etwa 9500 Schreiben an fast 1000 verschiedene Adressaten hinterlassen. Etwa die Hälfte davon sind bisher publiziert. - Nun (- endlich... -) zu Richard Strauss: Richard-Georg Strauss wird am 11. Juni 1864 in München geboren und stirbt am 8. September 1949 in Garmisch-Partenkirchen; er war ein deutscher Komponist der Spätbeziehungsweise Nachromantik, der vor allem für seine erzählende Musik und seine Opern bekannt wurde; Strauss war außerdem ein bedeutender Dirigent. 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 von Musik erfülltes Elternhaus, vornehmlich durch seinen Vater, begann Richard Strauss schon mit sechs Jahren selbst zu komponieren. Später erhielt er Kompositionsunterricht durch den Münchner Kapellmeister Friedrich Wilhelm Meyer. Unter dessen Anleitung und Anregung entstanden, nach frühen Stücken für Klavier und Gesang, die ersten größeren Formen: Konzerte bzw. Konzertstücke, eine große Sonate, ein Streichquartett, zwei Symphonien sowie eine Bläusersenade. 1882 begann Strauss ein Studium an der Universität München, brach es freilich bald wieder ab. 1883 begab er sich auf eine Künstlerreise, die ihn unter anderem nach Dresden und Berlin führte, wo er wichtige Kontakte knüpfte, vor allem zu dem berühmten Dirigenten und Leiter der Hofkapelle in Meiningen, Hans von Bülow. 1885 holte Bülow den jungen Strauss als Kapellmeister an den Meininger Hof (hier lernte Strauss unter anderen Johannes Brahms kennen); als Bülow bald darauf seinen Dienst quittierte, wurde Strauss bis zum Ende der Saison 1885/1886 sein Nachfolger. 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 kennenlernte, Geiger und Ehemann einer Nichte von Richard Wagner. Er bestärkte Strauss darin, sich der Musik Wagners zuzuwenden, sich zuvor jedoch durch Anlehnung an die Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt im Orchesterstil Wagners zu üben. 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 einsätzig-programmatischen Orchesterwerken unmittelbar deutlich. Nach anfänglichen Schwierigkeiten (von der ersten Tondichtung, Macbeth, gibt es nicht weniger als drei Fassungen) fand Strauss dann in den Tondichtungen Don Juan (nach Lenau, 1888/89) und vor allem Tod und Verklärung (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. 1972 schuf der Brasilianische Jazzmusiker Eumir Deodato eine eigenwillige Crossover-Version und feierte damit in England und in den USA einen Großfolg. Bereits 1887 beginnt Strauss mit der Arbeit an seiner ersten Oper Guntram, die jedoch 1894 nur wenige Aufführungen erlebt hat. Mehr Erfolg brachte Feuersnot (1901). Aber erst Salome und Elektra (Uraufführung 1909 in Dresden) 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 (1910) 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 sind Erfolge. 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 (Urauff. 1950 durch Kirsten Flagstad unter Wilhelm Furtwängler in London), die sicherlich seine bekanntesten Liedkompositionen sind. Diese Lieder waren von Strauss nicht als Zyklus geplant. Seine letzte vollendete Komposition war ein weiteres Lied, Malven, beendet am 23. November. Die Partitur wurde erst 1982 im Nachlass von Maria Jeritza entdeckt. Malven wurde erstmals 1985 von Kiri Te Kanawa gesungen und 1990 zusammen mit ihrer zweiten Einspielung von Vier letzte Lieder aufgenommen. Die endgültig letzte Komposition, Besinnung, nach Texten von Hermann Hesse, für gemischten Chor und Orchester, blieb ein Fragment. Zu dieser Zeit waren Strauss' Harmonien und Melodien allerdings schon etwas altmodisch, verglichen mit Werken jüngerer Komponisten. Richard Strauss war mit der Sängerin Pauline Strauss-de Ahna (1863-1950) verheiratet, die in seiner ersten Oper Guntram die Partie der Freihild sang. Sie war ferner eine hervorragende Interpretin seiner Lieder, und Strauss gab häufig Konzerte mit seiner Frau. Ihre etwas burschikose Art war bei Freunden des Hauses legendär. Strauss selbst setzte ihr in der Figur der "Christine" in der autobiographischen Oper Intermezzo ein durchaus liebevolles Denkmal. Richard Strauss ist auf dem Friedhof in Garmisch-Partenkirchen beigesetzt. Richard Strauss war nicht nur ein genialer Komponist, er bestimmte auch die Stellung des Musikers in der Gesellschaft neu. Obwohl unter anderem durch seine Herkunft mütterlicherseits finanziell unabhängig, setzte er sich dafür ein, dass Komponisten von ihrer Arbeit leben können. Dies war in seiner Zeit keinesfalls selbstverständlich. Er forderte unter anderem, dass ein Komponist bei jeder Aufführung seiner Musik an den Einnahmen beteiligt werden müsse. Dabei ging er davon aus, dass das Komponieren ein bürgerlicher Beruf sei und dementsprechend die Höhe seiner Entlohnung mit der Arbeit eines Juristen oder Mediziners vergleichbar sein 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. Um seine Ziele zu erreichen, trat er 1898 zusammen mit Hans Sommer und Friedrich Rösch dafür ein, eine Komponistengenossenschaft zu gründen. Dabei sollten auch Werke, die nicht mehr urheberrechtlich geschützt sind, mit Abgaben belegt und die daraus erzielten Einnahmen jungen oder Not leidenden Komponisten zufließen. U. a. aufgrund seines Einsatzes wurde 1903 die GEMA gegründet. Strauss unterstützte (zusammen mit dem Bühnenbildner Alfred Roller und dem Dirigenten Franz Schalk) eine vom Regisseur Max Reinhardt und Hugo von

Hofmannsthal gestartete Initiative zur Gründung von Festspielen in Salzburg. Gegen alle Widerstände und ungeachtet der schlechten wirtschaftlichen Situation in Österreich nach dem verlorenen Krieg gelang es Strauss und seinen Mitstreitern, 1920 die ersten Festspiele zu realisieren. Im ersten Jahr wurde nur das Schauspiel Jedermann aufgeführt, 1921 kamen Konzerte hinzu, bereits 1922 dirigierte Strauss die erste Opernaufführung bei den Festspielen (Don Giovanni). 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 Regime ließ Strauss fallen, 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 instinktos war. Strauss kämpfte wohl lediglich für den Künstler Zweig, nicht gegen das politische System. Zweig kritisierte Strauss vorsichtig, äußerte aber Verständnis dafür, dass dem über 70jährigen Komponisten das eigene Werk und das Wohlergehen seiner Familie und Freunde wichtiger war als offener Widerstand. - Richard Strauss war nicht verwandt mit Johann Strauß Vater oder Sohn aus der Wiener Walzer-Dynastie Strauß, auch nicht mit dem Komponisten Oscar Straus. - Auszeichnungen und Ehrungen: 1934 Adlerschild des Deutschen Reiches. - Werke (Auswahl): Tondichtungen: Macbeth (1888/90) - Don Juan (1889) - Tod und Verklärung (1891) - Till Eulenspiegels lustige Streiche (1895) - Also sprach Zarathustra (1896) - Don Quixote (1898) - Ein Heldenleben (1899) - Sinfonia domestica (1904) - Eine Alpensinfonie (1915) -- Weitere Orchesterkompositionen: Symphonie d-Moll (1880) - Symphonie f-Moll op. 12 (1883) - Aus Italien, op. 16 (1886) - Burleske für Klavier und Orchester, d-Moll (1890) - zwei Klavierkonzerte - festliches Präludium op. 61 für großes Orchester und Orgel zur Eröffnung des Wiener Konzerthauses (1919) - Japanische Festmusik - zwei Hornkonzerte - Konzert für Oboe und kleines Orchester D-Dur (1945) - Duett-Concertino für Klarinette, Fagott und Orchester - Festmusiken, Gelegenheitskompositionen, Fanfaren, Suiten - Orchestersuiten: instrumentale Auskopplungen aus Bühnenwerken - Filmmusik zum Rosenkavalier-Film (Orchesterbearbeitung) (1925) - Festliches Vorspiel zur Eröffnung der Ausstellung "Entartete Musik" in Düsseldorf am 24. Mai 1938 [!!!!!!!] -- Opern: Guntram (1894) - Feuersnot (1901) - Salome (1905) - Elektra (1909) - Der Rosenkavalier (1911) - Ariadne auf Naxos (1912/16) - Die Frau ohne Schatten (1919) -

Intermezzo (1924) - Die ägyptische Helena (1933) - Arabella (1933) - Die schweigsame Frau (1935) - Friedenstag (1938) - Daphne (1938) - Die Liebe der Danae (1940; UA 1952) - Capriccio (1942) - die Musikkomödie „Des Esels Schatten“ nach Christoph-Martin Wielands „Die Abderiten“, komponiert 1947-49, UA 1964, wird üblicherweise (leider) nicht als „Oper“ gezählt -- Ballettmusiken: Josephslegende (1914) - Schlagobers (1924) -- A-cappella-Chöre: Der Abend - An den Baum Daphne - Deutsche Motette - Die Göttin im Putzzimmer - Männerchöre -- Weitere Werke (Auswahl): Klavier- und Orchesterlieder - Kammermusik - Klaviermusik - Metamorphosen für 23 Solostreicher (1945) - Vier Letzte Lieder.

Das Libretto

Der Text zum „Rosenkavalier“:

Erster Akt (- das Schlafzimmer der Feldmarschallin. Links im Alkoven das große zeltförmige Himmelbett. Neben dem Bett ein dreiteiliger chinesischer Wandschirm, hinter dem Kleider liegen. Ferner ein kleines Tischchen und ein paar Sitzmöbel. Auf einem kleinen Sofa links liegt ein Degen in der Scheide. Rechts große Flügeltüren in das Vorzimmer. In der Mitte kaum sichtbare kleine Türe in die Wand eingelassen. Sonst keine Türen. Zwischen dem Alkoven und der kleinen Türe stehen ein Frisiertisch und ein paar Armsessel an der Wand. Die Vorhänge des Bettes sind zurückgeschlagen. Octavian kniet auf einem Schemel vor dem Bett und hält die Feldmarschallin, die im Bett liegt, halb umschlungen. Man sieht ihr Gesicht nicht, sondern nur ihre sehr schöne Hand und den Arm, von dem das Spitzenhemd abfällt...):

- Octavian: „Wie du warst! Wie du bist! Das weiß niemand, das ahnt keiner!“

- Marschallin (richtet sich in den Kissen auf): „Beklagt Er sich über das, Quin-quin? Möcht' Er, daß viele das wüßten?“

- Octavian: „Engel! Nein! Selig bin ich, daß ich der einzige bin, der weiß, wie du bist. Keiner ahnt es! Niemand weiß es. Du, du – was heißt das »du«? Was »du und ich«? Hat denn das einen Sinn? Das sind Wörter, bloße Wörter, nicht? Du sag'! Aber dennoch: Es ist etwas in ihnen: ein Schwindeln, ein Ziehen, ein Sehnen, ein Drängen! Wie jetzt meine Hand zu deiner Hand kommt, das Zudirwollen, das Dichumklammern, das bin ich, das will zu dir, aber das Ich vergeht in dem Du, ich bin dein Bub – aber wenn mir dann Hören und Sehen vergeht – wo ist dann dein Bub?“

- Marschallin (leise): „Du bist mein Bub, du bist mein Schatz! Ich hab' Dich lieb!“

- Octavian: „Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag! Für was ist der Tag! Da haben dich alle!“ (die Feldmarschallin lacht leise...) „Lachst du mich aus?“

- Marschallin (zärtlich): „Lach' ich dich aus?“

- Octavian: „Engel!“

- Marschallin: „Schatz du, mein junger Schatz!“ (ein feines Klingeln) „Horch!“

- Octavian: „Ich will nicht.“

- Marschallin: „Still, paß auf.“

- Octavian: „Ich will nichts hören! Was wird's denn sein?“ (das Klingeln näher) „Sind's leicht Lauffer mit Briefen und Komplimenten? Vom Saurau, vom Hartig, vom portugieser Envoyé? Hier kommt mir keiner herein! Hier bin ich der Herr!“ (die kleine Tür in der Mitte geht auf und ein kleiner Neger in Gelb, behängt mit silbernen Schellen, ein Präsentierbrett mit der Schokolade tragend, trippelt über die Schwelle)

- Marschallin: „Schnell, da versteck Er sich, das Frühstück ist's.“ (Octavian gleitet hinter den Schirm; die Tür hinter dem Neger wird von unsichtbaren Händen geschlossen.) „Schmeiß Er doch Seinen Degen hinters Bett!“ (Octavian fährt nach dem Degen und versteckt ihn; die Marschallin legt sich zurück, nachdem sie die Vorhänge zugezogen hat. Der kleine Neger stellt das Servierbrett auf das kleine Tischchen, schiebt dieses nach vorne, rückt das Sofa hinzu, verneigt sich dann tief gegen das Bett, die kleinen Arme über die Brust gekreuzt. Dann

tanzt er zierlich nach rückwärts, immer das Gesicht dem Bette zugewandt. An der Tür verneigt er sich nochmals und verschwindet. Die Marschallin tritt zwischen den Bettvorhängen hervor. Sie hat einen leichten mit Pelz verbrämten Mantel umgeschlagen. Octavian kommt zwischen der Mauer und dem Wandschirm hervor.) „Er Katzenkopf, Er unvorsichtiger! Läßt man in einer Dame Schlafzimmer seinen Degen herumliegen? Hat Er keine besseren Gepflogenheiten?“

- Octavian: „Wenn Ihr zu dumm ist, wie ich mich benehm', und wenn Ihr abgeht, daß ich kein Geübter nicht in solchen Sachen bin, dann weiß ich nicht, was Sie überhaupt an mir hat!“

- Marschallin (zärtlich, auf dem Sofa): „Philosophier' Er nicht, Herr Schatz, und komm' Er her. Jetzt wird gefrühstückt. Jedes Ding hat seine Zeit.“

- Octavian (setzt sich dicht neben sie. Sie frühstücken sehr zärtlich. Octavian legt sein Gesicht auf ihr Knie. Sie streichelt sein Haar. Er blickt zu ihr auf. Leise:): „Marie Theres!“

- Marschallin: „Octavian!“

- Octavian: „Bichette!“

Marschallin: „Quin-quin!“

- Octavian: „Mein Schatz!“

- Marschallin: „Mein Bub!“ (sie frühstücken)

- Octavian (lustig): „Der Feldmarschall sitzt im crowatischen Wald und jagt auf Bären und Luchsen – und ich sitz hier, ich junges Blut, und jag' auf was? Ich hab ein Glück, ich hab ein Glück!“

- Marschallin (indem ein Schatten über ihr Gesicht fliegt): „Laß Er den Feldmarschall mit Ruh! Mir hat von ihm geträumt.“

- Octavian: „Heut' Nacht hat dir von ihm geträumt? Heut' Nacht?“

- Marschallin: „Ich schaff' mir meine Träum' nicht an!“

- Octavian: „Heute Nacht hat dir von deinem Mann geträumt?“

- Marschallin: „Mach' Er nicht solche Augen. Ich kann nichts dafür. Er war auf einmal wiederum zuhaus.“

- Octavian: „Der Feldmarschall?“

- Marschallin: „Es war ein Lärm im Hof von Pferd' und Leut' und er war da. Vor Schreck war ich auf einmal wach, nein schau nur, schau nur, wie kindisch ich bin: ich hör' noch immer den Rumor im Hof. Ich brings nicht aus dem Ohr. Hörst du leicht auch was?“

- Octavian: „Ja, freilich hör' ich was, aber muß es denn dein Mann sein! Denk' dir doch, wo der ist: im Raitzenland, noch hinterwärts von Esseg.“

- Marschallin: „Ist das sicher sehr weit? Na dann wird's halt was anders sein. Dann is ja gut.“

- Octavian: „Du schaust so ängstlich drein, Theres!“

- Marschallin: „Weiß Er, Quin-quin – wenn es auch weit ist – der Herr Feldmarschall is halt sehr geschwind. Einmal –“

- Octavian (eifersüchtig): „Was war einmal?“ (die Marschallin ist zerstreut, horcht...) „Was war einmal? Bichette! Bichette, was war einmal?“

- Marschallin: „Ach sei Er gut, Er muß nicht alles wissen!“

- Octavian (wirft sich auf das Sofa): „So spielt sie sich mit mir! Ich bin ein unglücklicher Mensch!“

- Marschallin (horcht): „Jetzt trotz Er nicht. Jetzt gilts. Es is der Feldmarschall. Wenn es ein Fremder wär', so wär' der Lärm da drüben in meinem Vorzimmer! Es muß mein Mann sein, der durch die Garderob' herein will und mit die Lakaian disputiert! Quin-quin, es is mein Mann!“ (Octavian fährt nach seinem Degen und läuft gegen rechts) „Nicht dort. Dort ist das Vorzimmer. Da sitzen meine Lieferanten und ein halbes Dutzend Lakaian. Da!“ (Octavian läuft hinüber zur kleinen Türe) „Zu spät! Sie sind schon in der Garderob'! Jetzt bleibt nur eins! Versteck' dich! dort!“

- Octavian: „Ich spring' ihm in den Weg! Ich bleib' bei dir!“

- Marschallin: „Dort hinters Bett! Dort in die Vorhäng'. Und rühr' dich nicht!“

- Octavian (zögernd): „Wenn er mich dort erwischt, was wird aus dir, Theres'!“
- Marschallin (flehend): „Versteck' Er sich, mein Schatz!“
- Octavian (beim Wandschirm): „Theres!“
- Marschallin (ungeduldig aufstampfend): „Sei Er ganz still. Mit blitzenden Augen. Das möcht' ich seh'n, ob einer sich dort hinüber traut, wenn ich hier steh'. Ich bin kein napolitanischer General: Wo ich steh', steh' ich!“ (sie geht energisch gegen die kleine Türe los, horcht) „Sind brave Kerl'n, meine Lakaien. Wollen ihn nicht herein lassen, sagen, daß ich schlaf'. Sehr brave Kerl'n! Die Stimm'? Das is ja gar nicht die Stimm' vom Feldmarschall! Sie sagen »Herr Baron« zu ihm! Das ist ein Fremder. Quin-quin, es ist ein Besuch!“ (sie lacht) „Fahr' Er schnell in seine Kleider, aber bleib' Er versteckt, daß die Lakaien Ihn nicht sehen. Die blöde, große Stimm' müßt' ich doch kennen. Wer ist denn das? Herrgott, das ist der Ochs. Das ist mein Vetter, der Lerchenau, der Ochs auf Lerchenau. Was will denn der? Jesus Maria!“ (sie muß lachen) „Quin-quin, hört Er, Quin-quin, erinnert Er sich nicht?“ (sie geht ein paar Schritte nach links hinüber) „Vor fünf, sechs Tagen den Brief – Wir sind im Wagen gesessen, und einen Brief haben sie mir an den Wagenschlag gebracht. Das war der Brief vom Ochs. Und ich hab' keine Ahnung, was drin gestanden ist.“ (sie lacht) „Daran ist Er alleinig schuld, Quin-quin.“
- Stimme des Haushofmeisters (draußen): „Belieben Euer Gnaden in der Galerie zu warten!“
- Stimme des Barons (draußen): „Wo hat Er Seine Manieren gelernt? Der Baron Lerchenau antichambrieret nicht!“
- Marschallin: „Quin-quin, was treibt Er denn? Wo steckt Er denn?“
- Octavian (in einem Frauenrock und Jäckchen, das Haar mit einem Schnupftuch und einem Bande, wie in einem Häubchen, tritt hervor, knixt): „Befehl'n fürstli' Gnad'n, i' bin halt' noch nit recht lang in fürstli'n Dienst...“
- Marschallin: „Du, Schatz! Und nicht einmal mehr als ein Buss'l kann ich dir geben!“ (sie küßt ihn schnell) „Er bricht mir ja die Tür' ein, der Herr Vetter. Mach Er, daß Er hinauskomm'. Schließ' Er frech durch die Lakaien durch. Er ist ein blitzgescheiter Lump! Und komm' Er wieder, Schatz. Aber in Mannskleidern und durch die vordre Tür, wenn's Ihm beliebt.“ (sie setzt sich, den Rücken gegen die Türe, und beginnt ihre Schokolade zu trinken. Octavian geht schnell gegen die kleine Türe und will hinaus. Im gleichen Augenblicke wird die Türe aufgerissen und Baron Ochs, den die Lakaien vergeblich abzuhalten suchen, tritt ein. Octavian, der mit gesenktem Kopf rasch entwischen wollte, stößt mit ihm zusammen. Octavian drückt sich verlegen an die Wand links von der Türe. Drei Lakaien sind gleichzeitig mit dem Baron eingetreten, stehen ratlos)
- Der Baron (mit Grandezza zu den Lakaien): „Selbstverständlich empfängt mich Ihre Gnaden.“ (er geht nach vorne, die Lakaien zu seiner Linken suchen ihm den Weg zu vertreten; der Baron zu Octavian mit Interesse:): „Pardon, mein hübsches Kind!“ (Octavian dreht sich verlegen gegen die Wand; der Baron mit Grazie und Herablassung:) „Ich sag': Pardon, mein hübsches Kind.“ (die Marschallin sieht über die Schulter, steht dann auf, kommt dem Baron entgegen; der Baron galant zu Octavian:) „Ich hab' Ihr doch nicht ernstlich weh getan?“
- die Lakaien (zupfen den Baron): „Ihre fürstliche Gnaden!“ (der Baron macht die französische Reverenz mit zwei Wiederholungen)
- Marschallin: „Euer Liebden sehen vortrefflich aus.“
- der Baron verneigt sich nochmals, dann zu den Lakaien: „Sieht Er jetzt wohl, daß Ihre Gnaden entzückt ist, mich zu sehen?“ (auf die Marschallin zu, mit weltmännischer Leichtigkeit, indem er ihr die Hand reicht und sie vorführt) „Und wie sollte Euer Gnaden nicht. Was tut die frühe Stunde unter Personen von Stand? Hab' ich nicht seinerzeit wahrhaftig Tag für Tag unserer Fürstin Brioche meine Aufwartung gemacht, da sie im Bad gesessen ist, mit nichts als einem kleinen Wandschirm zwischen ihr und mir. Ich muß mich wundern...“ (zornig umschauend) „...wenn Euer Gnaden Livree –“

- Marschallin: „Verzeihen Sie: man hat sich betragen, wie es befohlen, ich hatte diesen Morgen die Migräne.“ (auf einen Wink der Marschallin haben die Lakaien ein kleines Sofa und einen Armstuhl nach vorne gebracht und sind dann abgegangen. Der Baron sieht öfters nach rückwärts. Octavian ist an der Wand gegen den Alkoven hingeschlichen, macht sich möglichst unsichtbar beim Bett zu schaffen. Die Marschallin setzt sich auf das Sofa, nachdem sie dem Baron den Platz auf dem Armstuhl angeboten hat)

- Baron (versucht sich zu setzen, äußerst okkupiert von der Anwesenheit der hübschen Kammerzofe. Für sich:): „Ein hübsches Kind! Ein gutes, sauberes Kinder!“

- Marschallin (aufstehend, ihm zeremoniös aufs Neue seinen Platz anbietend): „Ich bitte, Euer Liebden.“ (der Baron setzt sich zögernd und bemüht sich, der hübschen Zofe nicht völlig den Rücken zu kehren...) „Ich bin auch jetzt noch nicht ganz wohl. Der Vetter wird darum vielleicht die Gnade haben –“

- Baron: „Natürlich.“ (er dreht sich um, um Octavian zu sehen)

- Marschallin: „Meine Kammerzofe, ein junges Kind vom Lande. Ich muß fürchten, sie inkommodiert Euer Liebden.“

- Baron: „Ganz allerliebste! Wie? Nicht im Geringsten! Mich? Im Gegenteil!“ (er winkt Octavian mit der Hand, dreht sich dann zur Marschallin) „Euer Gnaden werden vielleicht verwundert sein, daß ich als Bräutigam...“ (er sieht sich um...) „...indes – inzwischen –“

- Marschallin: „Als Bräutigam?“

- Baron: „Ja, wie Euer Gnaden denn doch wohl aus meinem Brief genugsam – ein Grasaff, appetitlich, keine fünfzehn Jahr!“

- Marschallin: „Der Brief, natürlich, ja, der Brief, wer ist denn nur die Glückliche, ich habe den Namen auf der Zunge.“

- Baron: „Wie?“ (nach rückwärts) „Pudeljung! Gesund! Gewaschen! Allerliebste!“

- Marschallin: „Wer ist nur schnell die Braut?“

- Baron: „Das Fräulein Faninal. Ich hab' Euer Gnaden den Namen nicht verheimlicht.“

- Marschallin: „Natürlich! Wo habe ich meinen Kopf. Bloß die Famili. Sinds keine Hiesigen?“ (Octavian macht sich mit dem Servierbrett zu tun, wodurch er noch mehr hinter den Rücken des Barons kommt)

- Baron: „Jawohl, Euer Gnaden, es sind Hiesige. Ein durch die Gnade Ihrer Majestät Geadelter. Er hat die Lieferung für die Armee, die in den Niederlanden steht.“ (die Marschallin bedeutet Octavian ungeduldig mit den Augen: er soll sich fortmachen! Der Baron mißversteht ihre Miene völlig...) „Ich seh', Euer Gnaden runzeln Dero schöne Stirn ob der Mesalliance. Allein, daß ich es sag', das Mädchen ist für einen Engel hübsch genug. Kommt frischwegs aus dem Kloster. Ist das einzige Kind. Dem Mann gehören zwölf Häuser auf der Wied'n, nebst dem Palais am Hof, und seine Gesundheit soll nicht die beste sein...“

- Marschallin: „Mein lieber Vetter, ich kapier' schon, wie viel's geschlagen hat.“ (sie winkt Octavian, den Rückzug zu nehmen)

- Baron: „Und mit Verlaub von Euer fürstlichen Gnaden: ich dünke mir gut's adeliges Blut genug im Leib zu haben für ihrer Zwei. Man bleibt doch schließlich, was man ist, corpo di Bacco! Den Vortritt, wo er ihr gebührt, wird man der Frau Gemahlin noch zu verschaffen wissen, und was die Kinder anlangt, wenn sie denen den goldnen Schlüssel nicht konzederen werden – Va bene! Werden sich mit den zwölf eisernen Schlüsseln zu den zwölf Häusern auf der Wied'n zu getrösten wissen.“

- Marschallin: „Gewiß! O sicherlich, dem Vetter seine Kinder, die werden keine Don Quixotten sein!“ (Octavian rennt mit dem Servierbrett rückwärts vorbei zur Tür hin)

- Baron: „Warum hinaus die Schokolad'! Geruhen nur! Da! Pst, wieso denn!“ (Octavian steht unschlüssig, das Gesicht abgewendet)

- Marschallin: „Fort, geh' Sie nur!“

- Baron: „Wenn ich Euer Gnaden gesteh', daß ich noch so gut wie nüchtern bin.“

- Marschallin (resigniert): „Mariandl, komm Sie her. Servier Sie Seiner Liebden.“ (Octavian kommt, serviert)
- Baron (nimmt eine Tasse, bedient sich): „So gut wie nüchtern, Euer Gnaden. Sitz' im Reisewagen seit fünf Uhr früh.“ (leise:) „Recht ein gestelltes Ding! Bleib' Sie dahier, mein Herz. Ich hab' Ihr was zu sagen. Meine ganze Livree, Stallpagen, Jäger, alles – “ (er frißt) „alles unten im Hof zusamt meinem Almosenier.“
- Marschallin (zu Octavian): „Geh Sie nur.“
- Baron: „Hat Sie noch ein Biskoterl? Bleib' Sie doch!“ (leise) „Sie ist ein süßer Engelsschatz, ein sauberer.“ (zur Marschallin:) „Sind auf dem Wege zum »Weißen Ross«, wo wir logieren, heißt bis übermorgen – “ (halblaut) „Ich gäb' was Schönes drum, mit Ihr – “ (zur Marschallin, sehr laut) „bis übermorgen – “ (schnell zu Octavian) „...unter vier Augen zu scharmutzieren, wie?“ (Marschallin muß lachen über Octavians freches Komödienspiel) „Dann ziehen wir ins Palais von Faninal. Natürlich muß ich vorher den Bräutigamsaufführer – “ (nach rückwärts, wütend) „will Sie denn nicht warten? – an die wohlgebor'ne Jungfer Braut deputieren, der die silberne Rose überbringt nach der hochadeligen Gepflogenheit.“
- Marschallin: „Und wen von der Verwandtschaft haben Euer Liebden für dieses Ehrenamt sich ausersehen?“
- Baron: „Die Begierde, darüber Euer Gnaden Ratschlag einzuholen, hat mich so kühn gemacht, in Reisekleidern bei Dero heutigem Lever – “
- Marschallin: „Von mir?“
- Baron: „Gemäß brieflich in aller Devotion getaner Bitte. Ich bin doch nicht so unglücklich mit dieser devotesten Supplik Dero Mißfallen – “ (er lehnt sich zurück) „Sie könnte aus mir machen, was Sie wollte. Sie hat das Zeug dazu!“
- Marschallin: „Wie denn, natürlich! Einen Aufführer für Euer Liebden ersten Bräutigamsbesuch, aus der Verwandtschaft – wen denn nur? Ich werde – den Vetter Jörger? Wie? Den Vetter Lamberg?“
- Baron: „Dies liegt in Euer Gnaden allerschönsten Händen.“
- Marschallin: „Ganz gut. Will Er mit mir zu Abend essen, Vetter? Sagen wir morgen, will Er? Dann proponier' ich Ihm einen.“
- Baron: „Euer Gnaden sind die Herablassung selber.“
- Marschallin (will aufstehen): „Indes – “
- Baron (halblaut): „Daß Sie nur wiederkommt! Ich geh' nicht eher fort!“
- die Marschallin (für sich): „Oho!“ (laut:) „Bleib Sie nur da! Kann ich dem Vetter für jetzt noch dienlich sein?“
- Baron: „Ich schäme mich bereits. An Euer Gnaden Notari eine Rekommandation wär' mir lieb. Es handelt sich um den Ehevertrag...“
- die Feld-Marschallin: „Mein Notari kommt öfters des Morgens. Schau' Sie doch, Mariandel, ob er nicht in der Antichambre ist und wartet.“
- Baron: „Wozu das Kammerzofel? Euer Gnaden beraubt sich der Bedienung um meinewillen!“ (hält sie auf)
- Feldmarschallin: „Laß Er doch, Vetter, sie mag ruhig gehen.“
- Baron: „Das geb' ich nicht zu. Bleib' Sie dahier zu Ihrer Gnaden Wink. Es kommt gleich wer von der Livree herein, ich ließ ein solches Goldkind, meiner Seel', nicht unter das infame Lakaienvolk!“ (streichelt sie)
- Marschallin: „Euer Liebden sind allzu besorgt...“ (der Haushofmeister tritt ein)
- Baron: „Da, hab' ich's nicht gesagt? Er wird Euer Liebden zu melden haben.“
- Marschallin (zum Haushofmeister): „Struhan, hab' ich meinen Notari in der Vorkammer warten?“
- Haushofmeister: „Fürstliche Gnaden haben den Notari, dann den Verwalter, dann den Kuchelchef, dann, von Exzellenz Silva hergeschickt, ein Sänger mit einem Flötisten. Ansonsten das gewöhnliche Bagagi.“

- Baron (hat seinen Stuhl hinter den breiten Rücken des Haushofmeisters geschoben, ergreift zärtlich die Hand der vermeintlichen Zofe): „Hat Sie schon einmal mit einem Kavalier im Tête-à-tête zu Abend 'gessen?“ (Octavian tut sehr verlegen) „Nein? Da wird Sie Augen machen.“

- Octavian (leise, verschämt): „I' weiß halt nit, ob i dös derf.“ (Marschallin, dem Haushofmeister unaufmerksam zuhörend, beobachtet die beiden, muß leise lachen. Haushofmeister verneigt sich, tritt zurück, wodurch die Gruppe für den Blick der Marschallin frei wird)

- Marschallin (zum Haushofmeister): „Warten lassen.“ (Haushofmeister ab. Baron setzt sich möglichst unbefangen zurecht und nimmt eine gravitatische Miene an. Marschallin lachend:) „Der Vetter ist, ich seh, kein Kostverächter.“

- Baron (erleichtert): „Mt Euer Gnaden ist man frei daran. Da gibt's keine Flausen, keine Etikette! keine spanische Tuerei!“ (er küßt der Marschallin die Hand)

Marschallin (amüsiert): „Aber wo Er doch ein Bräutigam ist?“

- Baron (halb aufstehend, ihr genähert): „Macht das einen lahmen Esel aus mir? Bin ich da nicht wie ein guter Hund auf einer guten Fährte? Und doppelt scharf auf jedes Wild nach links, nach rechts!“

- Marschallin: „Ich seh', Euer Liebden betreiben es als Profession.“

- Baron (stehend): „Das will ich meinen. Wüßte nicht, welche mir besser behagen könnte. Ich muß Euer Gnaden sehr bedauern, daß Euer Gnaden nur – wie drück' ich mich aus – nur die verteidigenden Erfahrungen besitzen! Parole d'honneur! Es geht nichts über die von der anderen Seite!“

- Marschallin (lacht): „Ich glaub Ihm schon, daß die sehr mannigfaltig sind.“

- Baron: „Soviel Zeiten das Jahr, soviel Stunden der Tag, da ist keine –“

- Marschallin: „Keine?“

- Baron: „Wo nicht –“

- Marschallin: „Wo nicht?“

- Baron: „Wo nicht dem Knaben Cupido ein Geschenkerl abzulisten wäre. Dafür ist man kein Auerhahn und kein Hirsch, sondern ist man der Herr der Schöpfung, daß man nicht nach dem Kalender forciert ist, halten zu Gnaden! Zum Exempel der Mai ist recht lieb für verliebte Geschäft', das weiß jedes Kind, aber ich sage: Schöner ist Juni, Juli, August. Da hat's Nächte! Da ist bei uns da droben so ein Zuzug von jungen Mägden aus dem Böhmischem herüber: Zur Ernte kommen sie und sind ansonsten anständig und gut – Ihrer zwei, dreie halt' ich oft bis im November mir im Haus, dann erst schick' ich sie heim. Und wie sich das mischt, das junge runde böhmische Völkel, süß und schwer, mit denen von uns, dem deutschen Schlag, der scharf ist und herb wie ein Retzer Wein. Wie sich das miteinander mischen tut! Und überall steht was und lauert und rutscht durch den Gattern und schließt zueinander und liegt beieinander und überall singt was und schupft was die Hüften und melkt was und mäht was und planscht und plätschert was im Bach und in der Pferdeschwemm.“

- Marschallin: „Und Er ist überall dahinter her?“

- Baron: „Wollt', ich könnt' sein wie Jupiter selig in tausend Gestalten, wär' Verwendung für jede.“

- Marschallin: „Wie, auch für den Stier? So grob will Er sein?“

- Baron: „Je nachdem! alls je nachdem! Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten, wie es will genommen sein. Da kenn' ich mich aus, halten zu Gnaden! Da ist das arme Waserl', steht da, als könnt sie nicht bis fünf zählen, und ist, halten zu Gnaden, schon die Rechte, wenns drauf ankommt. Und da ist, die kichernd und schluchzend den Kopf verliert. Die hab' ich gern! Und die herentgegen, der sitzt im Aug' ein kalter, harter Satan, aber trifft sich schon ein Stündl, wo so ein Aug' ins Schwimmen kommt. Und wenn derselbige innerliche Satan läßt erkennen, daß jetzt bei ihm Matthäi am letzten ist, gleich einem abgeschlagenen Karpfen, das ist schon, mit Verlaub, ein feines Stück. Kann nicht genug dran kriegen!“

- Marschallin: „Er selber ist ein Satan, meiner Seel!“

- Baron: „Und wäre eine, haben die Gnad, die keiner anschaut im schmutzigen Kittel, haben die Gnad, schlumpt sie daher, hockt in der Aschen hinterm Herd, die wo einer zur richtigen Stund' sie angeht, die hat's in sich! Die hat's in sich! Ein solches Staunen! gar nicht Begreifenkönnen! und Angst! und auf die letzt so eine rasende Seligkeit, daß sich der Herr, der gnädige Herr! herabgelassen gar zu ihrer Niedrigkeit.“

Marschallin: „Er weiß mehr als das ABC!“

- Baron: „Da gibt es, die wollen beschlichen sein, sanft wie der Wind das frisch gemähte Heu beschleicht. Und welche – da gilts, wie ein Luchs hinterm Rücken heran und den Melkstuhl gepackt, daß sie taumelt und hinschlägt! Muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein.“

- Marschallin: „Nein! Er agiert mir gar zu gut! Laß Er mir doch das Kind!“

- Baron (nimmt wieder würdevolle Haltung an): „Geben mir Euer Gnaden den Grasaff da zu meiner künftgen Frau Gemahlin Bedienung?“

- Marschallin: „Wie, meine Kleine da? Was sollte die? Die Fräulein Braut wird schon versehen sein und nicht anstehn auf Euer Liebden Auswahl.“

- Baron: „Das ist ein feines Ding! Kreuzsakerlott! Da ist ein Tropf gutes Blut dabei!“

- Marschallin: „Euer Liebden haben ein scharfes Auge!“

- Baron: „Geziemt sich.“ (vertraulich) „Find' in der Ordnung, daß Personen von Stand in solcher Weise von adeligem Blut bedient werden, fahre selbst ein Kind meiner Laune mit mir.“

- Marschallin: „Wie? Gar ein Mädcl? Das will ich nicht hoffen!“

- Baron: „Nein, einen Sohn: trägt Lerchenausches Gepräge im Gesicht. Halt ihn als Leiblakai. Wenn Euer Gnaden dann werden befehlen, daß ich die silberne Rosen darf Dero Händen übergeben, wird er es sein, der sie heraufbringt.“

- Marschallin: „Soll mich recht freuen. Aber wart' Er einmal. Mariandel!“

- Baron: „Geben mir Euer Gnaden das Zofel! Ich laß nicht locker.“

- Marschallin: „Ei! Geh Sie und bring Sie doch das Medaillon her.“

- Octavian (leise): „Theres! Theres, gib acht!“

- Marschallin (ebenso leise): „Bring's nur schnell! Ich weiß schon, was ich tu.“

- Baron (Octavian nachsehend): „Könnt' eine junge Fürstin sein. Hab' vor, meiner Braut eine getreue Kopie meines Stammbaumes zu spendieren nebst einer Locke vom Ahnherrn Lerchenau, der ein großer Klosterstifter war und Oberst-Erblandhofmeister in Kärnten und in der windischen Mark.“ (Octavian bringt das Medaillon)

- Marschallin: „Wollen Euer Gnaden leicht den jungen Herrn da als Bräutigamsaufführer haben?“

- Baron: „Bin ungeschauter einverstanden.“

Marschallin: „Mein junger Vetter, der Graf Octavian.“

- Baron: „Octavian –“

- Marschallin: „Rofrano, des Herrn Marchese zweiter Bruder.“

- Baron: „Wüßte keinen vornehmeren zu wünschen! Wär' in Devotion dem jungen Herrn sehr verbunden!“

- Marschallin: „Seh' Er ihn an!“ (hält ihm das Medaillon hin)

- Baron (sieht bald auf das Medaillon, bald auf die Zofe...): „Die Ähnlichkeit!“

- Marschallin: „Ja, ja.“

- Baron: „Aus dem Gesicht geschnitten!“

- Marschallin: „Hab mir auch schon Gedanken gemacht...“

- Baron: „Rofrano! Da ist man wer, wenn man aus solchem Haus! und wär's auch bei der Domestikentür.“

Marschallin: „Darum halt' ich sie auch wie was Besonderes.“

- Baron: „Geziemt sich.“

- Marschallin: „Immer um meine Person.“

- Baron: „Sehr wohl.“
- Marschallin: „Jetzt aber geh' Sie, Mariandel, mach' Sie fort.“
- Baron: „Wie denn? Sie kommt doch wieder?“

Marschallin (überhört ihn absichtlich): „Und laß Sie die Antichambre herein.“ (Octavian geht gegen die Flügeltür rechts)

- Baron (ihm/„ihr“ nach): „Mein schönstes Kind!“
- Octavian/„Mariandl“ (an der Tür rechts): „Derfts eina gehn!“ (läuft nach der anderen Tür)
- Baron (ihm nach): „Ich bin Ihr Serviteur! Geb' Sie doch einen Augenblick Audienz.“
- Octavian (schlägt ihm die kleine Tür vor der Nase zu): „I komm glei.“ (im gleichen Augenblick tritt eine alte Kammerfrau durch die gleiche Türe ein. Baron dreht sich enttäuscht zurück. Zwei Lakaien kommen von rechts herein, bringen einen Wandschirm aus dem Alkoven. Die Marschallin tritt hinter den Wandschirm, die alte Kammerfrau mit ihr. Der Frisiertisch wird vorgeschoben in die Mitte. Lakaien öffnen die Flügeltüren rechts. Es treten ein: der Notar, der Küchenchef, hinter diesen ein Küchenjunge, der das Menübuch trägt. Dann die „Marchande de modes“, ein Gelehrter mit einem Folianten und der Tierhändler mit winzig kleinen Hunden und einem Äffchen. Valzacchi und Annina, hinter diesen rasch gleitend, nehmen den vordersten Platz links ein. Die adelige Mutter mit ihren drei Töchtern, alle in Trauer, stellen sich an den rechten Flügel. Der Haushofmeister führt den Tenor und den Flötisten nach vorne. Baron, rückwärts, winkt einen Lakaien zu sich, gibt ihm einen Auftrag, zeigt: Hier durch die Hintertür!)

- die drei adeligen Töchter(, indem sie niederknien): „Drei arme adelige Waisen erleben Dero hohen Schutz!“

- Marchande de modes: „Le chapeau Paméla! La poudre à la reine de Golconde!“

- der Tierhändler: „Schöne Affen, wenn Durchlaucht schaffen, auch Vögel hab' ich da, aus Afrika.“

- die drei Waisen: „Der Vater ist jung auf dem Felde der Ehre gefallen, ihm dieses nachzutun, ist unser Herzensziel.“

- Marchande des Modes: „Le chapeau Paméla! C'est la merveille du monde!“
- Tierhändler: „Papageien hätt' ich da aus Indien und Afrika. Hunderln so klein und schon zimmerrein.“

- Marschallin (tritt hervor, alles verneigt sich tief. Baron ist links vorgekommen): „Ich präsentier' Euer Liebden hier den Notar.“ (Notar tritt mit Verneigung gegen den Frisiertisch, wo sich die Marschallin niedergelassen, zum Baron links. Marschallin winkt die Jüngste der drei Waisen zu sich, läßt sich vom Haushofmeister einen Geldbeutel reichen, gibt ihn dem Mädchen, indem sie es auf die Stirne küßt. Gelehrter will vortreten, seinen Folianten überreichen)

- Valzacchi (springt vor, drängt ihn zur Seite, ein schwarzgerändertes Zeitungsblatt hervorziehend): „Die swarze Seitung! Fürstlike Gnade! alles 'ier geeim gesrieben! nur für 'ohe Persönlikeite! eine Leikname in 'Interkammer von eine gräflike Palais! ein Bürgersfrau mit der amante vergiften der Hehemann! diese Nackt um dreie Huhr!“

- Marschallin: „Laß Er mich mit dem Tratsch in Ruh!“
- Valzacchi: „In Gnaden! tutte quante Vertraulikeite aus die große Welt!“
- Marschallin: „Ich will nix wissen!“ (Valzacchi, mit bedauernder Verbeugung, springt zurück)

- die drei Waisen (zuletzt auch ihre Mutter - alle haben der Marschallin die Hand geküßt - zum Abgehen rangiert): „Glück und Segen allerwegen Euer Gnaden hohem Sinn! Eingegraben steht erhaben er in unsern Herzen drin!“ (sie gehen ab samt der Mutter. Der Friseur tritt hastig auf; sein Gehilfe stürzt ihm mit fliegenden Rockschoßen nach. Der Friseur faßt die Marschallin in's Auge; verdüstert sich, tritt zurück; er studiert ihr heutiges Aussehen. Der Gehilfe indessen packt aus, am Frisiertisch. Der Friseur schiebt einige Personen zurück, sich Spielraum zu schaffen. Nach einer kurzen Überlegung ist sein Plan gefaßt, er eilt mit

Entschlossenheit auf die Marschallin zu, beginnt zu frisieren. Ein Lauffer in Rosa, Schwarz und Silber traf auf, überbringt ein Billet. Haushofmeister mit Silbertablett ist schnell zur Hand, präsentiert es der Marschallin. Friseur hält inne, sie lesen zu lassen. Gehilfe reicht ihm ein neues Eisen. Friseur schwenkt es: es ist zu heiß. Gehilfe reicht ihm, nach fragendem Blick auf die Marschallin, die nickt, das Billet, das er lächelnd verwendet, um das Eisen zu kühlen. Gleichzeitig hat sich der Sänger in Position gestellt, hält das Notenblatt. Flötist sieht ihm, begleitend, über die Schultern. Drei Lakaien haben rechts ganz vorne Stellung genommen, andere stehen im Hintergrund)

- der Sänger (Tenor): „Di rigori armato il seno contro amor mi ribellai ma fui vinto in un baleno in mirar due vaghi rai. Ahi! che resiste puoco cor di gelo a stral di fuoco.“ (der Friseur übergibt dem Gehilfen das Eisen und applaudiert dem Sänger. Dann fährt er im Arrangement des Lockenbaues fort. Ein Bedienter hat indessen bei der kleinen Tür den Kammerdiener des Barons, den Almosenier und den Jäger eingelassen: es sind drei bedenkliche Gestalten. Der Kammerdiener ist ein junger, großer Lümmel, der dumm und frech aussieht. Er trägt unter dem Arm ein Futteral aus rotem Saffian. Der Almosenier ist ein verwilderter Dorfkooperator, ein vier Schuh hoher, aber stark und verwegen aussehender Gnom. Der Leibjäger mag, bevor er in die schlecht sitzende Livree gesteckt wurde, Mist geführt haben. Der Almosenier und der Kammerdiener scheinen sich um den Vortritt zu streiten und steigen einander auf die Füße. Sie steuern längs der linken Seite auf ihren Herrn zu, in dessen Nähe sie Halt machen)

- Baron (sitzend zum Notar, der vor ihm steht, seine Weisungen entgegennimmt): „Als Morgengabe – ganz separatim jedoch und vor der Mitgift – bin ich verstanden, Herr Notar? – kehrt Schloß und Herrschaft Gaunersdorf an mich zurück! Von Lasten frei und ungemindert an Privilegien, so wie mein Vater selig sie besessen hat.“

- Notar (kurzatmig): „Gestatten Hochfreiherrliche Gnaden die submisseste Belehrung, daß eine Morgengabe wohl vom Gatten an die Gattin, nicht aber von der Gattin an den Gatten bestellt oder stipuliert zu werden fähig ist.“

- Baron: „Das mag wohl sein.“

- Notar: „Dem ist so –“

- Baron: „Aber im besondren Fall –“

- Notar: „Die Formen und die Präskriptionen kennen keinen Unterschied.“

- Baron (schreit): „Haben ihn aber zu kennen!“

- Notar (erschrocken): „In Gnaden!“

- Baron (wieder leise, aber eindringlich und voll hohen Selbstgefühls): „Wo eines hochadeligen Hauses blühender Sproß sich herabläßt, im Ehebett einer so gut als bürgerlichen Mamsel Faninal – bin ich verstanden? – „acte de présence“ zu machen vor GOTT und der Welt und sozusagen angesichts kaiserlicher Majestät – da wird, corpo di Bacco! von Morgengabe als geziemendem Geschenk dankbarer Devotion für die Hingab' so hohen Blutes sehr wohl die Rede sein.“ (der Sänger macht Miene, wieder anzufangen, wartet noch, bis der Baron still wird)

- Notar (zum Baron leise): „Vielleicht, daß man die Sache separatim –“

- Baron (leise): „Er ist ein schmähhlicher Pedant: als Morgengabe will ich das Gütel!“

- Notar (ebenso): „Als einen wohl verklausulierten Teil der Mitgift –“

- Baron (halblaut): „Als Morgengabe! geht das nicht in seinen Schädel!“

- Notar (ebenso): „Als eine Schenkung inter vivos oder –“

- Baron (schreiend): „Als Morgengabe!“

- der Sänger (während des Gesprächs der beiden): „Ma sì caro è, 'l mio tormento dolce è sì la piaga mia ch' il penare è mio contento e 'l sanarmi è tirannia - Ahi! - che resiste puoco –“ (hier erhebt der Baron seine Stimme so, daß der Sänger jäh abbricht, desgleichen die Flöte. Notar zieht sich erschrocken in die Ecke zurück. Marschallin winkt den Sänger zu sich, reicht ihm die Hand zum Kuß. Sänger nebst Flöte ziehen sich unter tiefen Verbeugungen zurück. Baron tut, als ob nichts geschehen wäre, winkt dem Sänger leutselig zu, tritt dann zu seiner

Dienerschaft; streicht dem Leiblakai die bäurisch in die Stirn gekämmten Haare hinaus; geht dann, als suchte er jemand, zur kleinen Tür, öffnet sie, spioniert hinaus, ärgert sich, daß die Zofe nicht zurückkommt, schnüffelt gegen's Bett, schüttelt den Kopf, kommt wieder vor)

- Marschallin (sieht sich in dem Handspiegel, halblaut): „Mein lieber Hippolyte: heut' haben Sie ein altes Weib aus mir gemacht!“ (der Friseur, mit Bestürzung, wirft sich fieberhaft auf den Lockenbau der Marschallin und verändert ihn aufs neue; das Gesicht der Marschallin bleibt traurig: über die Schulter zum Haushofmeister:) „Abtreten die Leut!“ (vier Lakaien, eine Kette bildend, schieben die aufwartenden Personen zur Tür hinaus, die sie dann verschließen)

- Valzacchi(, hinter ihm Annina, haben sich im Rücken aller rings um die Bühne zum Baron hinübergeschlichen und präsentieren sich ihm mit übertriebener Devotion. Baron tritt zurück): „Ihre Gnade sukt etwas. Ik seh'. Ihre Gnade at ein Bedürfnis. Ik kann dienen. Ik kann besorgen...“

- Baron: „Wer ist Er, was weiß Er?“

- Valzacchi: „Ihre Gnade Gesicht sprikt ohne Sunge. Wie ein Hantike: come statua di Giove!“

- Baron: „Das ist ein besserer Mensch.“

- Valzacchi: „Erlaukte Gnade, attachieren uns an sein Gefolge!“ (er fällt auf die Knie, desgleichen Annina)

- Baron: „Euch?“

- Valzacchi: „Onkel und Nickte. Su sweien maken alles besser. Per esempio: Ihre Gnade at eine junge Frau –“

- Baron: „Woher weiß Er denn das, Er Teufel Er?“

- Valzacchi (eifrig): „Ihr Gnad' ist in Eifersukt: dico per dire! Eut oder morgen könnte sein. Affare nostro! Jede Sritt die Dame sie tut, jede Wagen die Dame sie steigt, jede Brief die Dame bekommt – wir sind da! an die Ecke, in die Kamin, unter die Bette – wir sind da!“

- Annina: „Ihre Gnaden wird nicht bedauern!“ (sie halten ihm die Hände hin, Geld erheischend; er tut, als bemerke er es nicht)

- Baron (halblaut): „Hm! Was es alles gibt in diesem Wien! Zur Probe nur. Kennt Sie die Jungfer Mariandel?“

- Annina (ebenso): „Mariandel?“

- Baron (ebenso): „Das Zofel hier im Haus bei ihrer Gnaden.“

- Valzacchi (leise zu Annina): „Sai tu, cosa vuole?“

- Annina (ebenso): „Niente!“

- Valzacchi (zum Baron): „Sicker! Sicker! Mein Nickte wird besorgen! Seien sicker, Ihre Gnade.“ (hält abermals die Hand hin; Baron tut, als sähe er es nicht. Marschallin ist aufgestanden. Friseur nach tiefer Verneigung eilt ab, Gehilfe hinter ihm)

- Baron (die beiden Italiener stehen lassend, auf die Marschallin zu): „Darf ich das Gegenstück...“ (streng vertraulich) „...zu Dero sauberen Kammerzofel präsentieren? Die Ähnlichkeit soll, hör' ich, unverkennbar sein.“ (Marschallin nickt) „Leupold, das Futteral!“ (der junge Kammerlakai präsentiert linkisch das Futteral)

- Marschallin (ein bißchen lachend): „Ich gratuliere Euer Liebden sehr.“

- Baron (nimmt dem Burschen das Futteral aus der Hand und winkt ihm zurückzutreten): „Und da ist nun die silberne Rose!“ (will's aufmachen)

- Marschallin: „Lassen nur drinnen. Haben die Gnad' und stellen's dorthin.“

- Baron: „Vielleicht das Zofel soll's übernehmen? Ruft man ihr?“

- Marschallin: „Nein, lassen nur. Die hat jetzt keine Zeit. Doch sei Er sicher: den Grafen Octavian bitt' ich Ihm auf und er wird's mir zulieb schon tun und als Euer Liebden Kavalier vorfahren mit der Rosen bei der Jungfer Braut. Stellen indes nur hin. Und jetzt, Herr Vetter, sag' ich Ihm Adieu. Man retiriert sich jetzt von hier: Ich werd' jetzt in die Kirchen gehn.“ (Lakaien öffnen die Flügeltür)

- Baron: „Euer Gnaden haben heut' durch unversiegte Huld mich tiefst beschämt.“ (macht die Reverenz; entfernt sich unter Zeremoniell. Der Notar hinter ihm, auf seinen Wink. Seine drei Leute hinter diesem, in mangelhafter Haltung. Die beiden Italiener, lautlos und geschmeidig schließen sich unbemerkt an. Lakaien schließen die Tür. Haushofmeister tritt ab)

- Marschallin (allein): „Da geht er hin, der aufgeblasene, schlechte Kerl, und kriegt das hübsche, junge Ding und einen Binkel Geld dazu, als müßt's so sein. Und bildet sich noch ein, daß er's ist, der sich was vergibt. Was erzürn' ich mich denn? ist doch der Lauf der Welt. Kann noch auch an ein Mäd'el erinnern, die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen Ehestand kommandiert word'n.“ (nimmt den Handspiegel) „Wo ist die jetzt? Ja, such dir den Schnee vom vergangenen Jahr. Das sag' ich so: Aber wie kann das wirklich sein, daß ich die kleine Resi war und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd! Die alte Frau, die alte Marschallin! »Siegst es, da geht's, die alte Fürstin Resi!« - Wie kann denn das geschehen? Wie macht denn das der liebe Gott? Wo ich doch immer die gleiche bin. Und wenn er's schon so machen muß, warum laßt er mich denn zuschau'n dabei, mit gar so klarem Sinn? Warum versteckt er's nicht vor mir? Das alles ist geheim, so viel geheim. Und man ist dazu da, daß man's erträgt. Und, in dem »Wie« da liegt der ganze Unterschied – “ (Octavian tritt von rechts ein, in einem Morgenanzug mit Reitstiefeln. Marschallin mit halbem Lächeln:) „Ach, du bist wieder da!“

- Octavian: „Und du bist traurig!“

- Marschallin: „Es ist ja schon vorbei. Du weißt ja, wie ich bin. Ein halbes Mal lustig, ein halbes Mal traurig. Ich kann halt meine Gedanken nicht kommandieren.“

- Octavian: „Ich weiß, warum du traurig bist, du Schatz. Weil du erschrocken bist und Angst gehabt hast. Hab' ich nicht recht? Gesteh' mir nur: Du hast Angst gehabt, du Süße, du Liebe. Um mich, um mich!“

- Marschallin: „Ein bißl vielleicht. Aber ich hab' mich erfangen und hab' nur vorgesagt: Es wird schon nicht dafür stehn. Und wär's dafür gestanden?“

- Octavian: „Und es war kein Feldmarschall. Nur ein spaßiger Herr Vetter und du gehörst mir. Du gehörst mir!“

- Marschallin: „Taverl, umarm' Er nicht zu viel: Wer allzuviel umarmt, der hält nichts fest.“

- Octavian: „Sag', daß du mir gehörst! Sag', daß du mir gehörst!“

- Marschallin: „Oh, sei Er jetzt sanft, sei Er gescheit und sanft und gut. Nein, bitt' schön, sei Er nicht wie alle Männer sind.“

- Octavian: „Wie alle Männer?“

- Marschallin: „Wie der Feldmarschall und der Vetter Ochs. Sei Er nur nicht, wie alle Männer sind.“

- Octavian (zornig): „Ich weiß nicht, wie alle Männer sind.“ (sanft:) „Weiß nur, daß ich dich lieb hab'; Bichette, sie haben mir dich ausgetauscht. Bichette, wo ist Sie denn?“

- Marschallin (ruhig): „Sie ist wohl da, Herr Schatz.“

- Octavian: „Ja, ist Sie da? Dann will ich Sie halten und Sie pressen, daß Sie mir nicht wieder entkommt!“

- Marschallin (sich ihm entwindend): „Oh sei Er gut, Quin-quin. Mir ist zu Mut, daß ich die Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren muß, bis in mein Herz hinein: wie man nichts halten soll, wie man nichts packen kann, wie alles zerläuft zwischen den Fingern, alles sich auflöst, wonach wir greifen, alles zergeht, wie Dunst und Traum.“

- Octavian: „Wo Sie mich da hat, wo ich meine Finger in Ihre Finger schlinge, wo ich mit meinen Augen Ihre Augen suche, gerade da ist Ihr so zu Mut?“

- Marschallin (sehr ernst): „Quin-quin, heut oder morgen geht Er hin und gibt mich auf um einer andern willen,...“ (Octavian will ihr den Mund zuhalten) „...die schöner oder jünger ist als ich.“

- Octavian: „Willst du mit Worten mich von dir stoßen, weil dir die Hände den Dienst nicht tun?“

- Marschallin: „Der Tag kommt ganz von selber. Wer bist denn du? Ein junger Herr, ein jüngerer Sohn. Dein Bruder, der Chef von deinem Haus. Wie wird er nicht eine Braut für dich suchen? Als ob nicht alles auf der Welt sein' Zeit und sein Gesetzl hätt'. Heut' oder morgen kommt der Tag, Octavian.“

- Octavian: „Nicht heut', nicht morgen: ich hab' dich lieb. Nicht heut', nicht morgen!“

- Marschallin: „Heut' oder morgen oder den übernächsten Tag. Nicht quälen will ich dich, mein Schatz. Ich sag', was wahr ist, sag's zu mir so gut wie zu dir. Leicht will ich's machen dir und mir. Leicht muß man sein: mit leichtem Herz und leichten Händen, halten und nehmen, halten und lassen ... Die nicht so sind, die straft das Leben und Gott erbarmt sich ihrer nicht.“

- Octavian: „Mein Gott, wie Sie das sagt, Sie will mir doch nur zeigen, daß Sie nicht an mir hängt.“ (er weint)

- Marschallin: „Sei Er doch gut, Quin-quin.“ (er weint stärker) „Sei Er doch gut. Jetzt muß ich noch den Buben dafür trösten, daß er mich über kurz oder lang wird sitzen lassen.“ (sie streichelt ihn)

- Octavian: „Über kurz oder lang! Wer legt Ihr heut' die Wörter in den Mund, Bichette?“ (er hält sich die Ohren zu)

- Marschallin: „Über kurz oder lang! Daß Ihn das Wort so kränkt. Die Zeit im Grund, Quin-quin, die Zeit, die ändert doch nichts an den Sachen. Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding. Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts. Aber dann auf einmal, da spürt man nichts als sie: sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen. In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie, in meinen Schläfen fließt sie. Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder. Lautlos, wie eine Sanduhr. Oh Quin-quin! Manchmal hör' ich sie fließen unaufhaltsam. Manchmal steh' ich auf, mitten in der Nacht und lass' die Uhren alle stehen.“

- Octavian: „Mein schöner Schatz, will Sie sich traurig machen mit Gewalt?“

- Marschallin: „Allein: man muß sich auch vor ihr nicht fürchten. Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters, der uns alle geschaffen hat.“

- Octavian: „Sie spricht ja heute wie ein Pater.“ (eine befangene Stille) „Soll das heißen, daß ich Sie nie mehr werd' küssen dürfen, bis Ihr der Atem ausgeht?“

- Marschallin (sanft): „Quin-quin, Er soll jetzt geh'n, Er soll mich lassen. Ich werd' jetzt in die Kirch'n geh'n und später fahr' ich zum Onkel Greifenklau, der alt und gelähmt ist, und ess' mit ihm; das freut den alten Mann. Und Nachmittag werd' ich Ihm einen Laufer schicken, Quin-quin, und sagen lassen, ob ich in Prater fahr'. Und wenn ich fahr' und Er hat Lust, so wird Er auch in Prater kommen und neben meinem Wagen reiten. Sei Er jetzt gut und folg' Er mir.“

- Octavian: „Wie Sie befiehlt, Bichette.“ (Er geht. Eine Pause.)

- Marschallin (allein): „Ich hab' ihn nicht einmal geküßt.“ (Sie klingelt heftig. Lakaien kommen herein von rechts.) „Lauft's dem Herrn Grafen nach und bittet's ihn noch auf ein Wort herauf!“ (Pause) „Ich hab' ihn fortgeh'n lassen und ihn nicht einmal geküßt!“ (die Lakaien kommen zurück außer Atem)

- Erster Lakai: „Der Herr Graf sind auf und davon.“

- Zweiter Lakai: „Gleich beim Tor sind aufgesessen.“

- Dritter Lakai: „Reitknecht hat gewartet.“

- Vierter Lakai: „Gleich beim Tor sind aufgesessen wie der Wind.“

- Erster Lakai: „Waren um die Ecken wie der Wind.“

- Zweiter Lakai: „Sind wir nachgelaufen.“

- Dritter Lakai: „Wie haben wir geschrien.“

- Vierter Lakai: „War umsonst.“

- Erster Lakai: „Waren um die Ecken wie der Wind.“

- Marschallin: „Es ist gut, geht's nur wieder.“ (die Lakaien ziehen sich zurück; Marschallin ruft nach:) „Den Mohammed!“ (der kleine Neger herein, klingelnd, verneigt sich) „Das da trag' –“ (Neger nimmt eifrig das Saffianfutteral) „...weiß ja nicht wohin: zum Grafen Octavian! Gib's ab und sag': „Da drinn ist die silberne Ros'n!“ . Der Herr Graf weiß

ohnehin...“ (der kleine Neger läuft ab; die Marschallin stützt den Kopf auf die Hand; Vorhang)

Zweiter Akt: Saal bei Herrn von Faninal. Mitteltüre nach dem Vorsaal. Türen links und rechts. Rechts auch ein großes Fenster. Zu beiden Seiten der Mitteltüre Stühle an der Wand. In den Ecken jederseits ein großer Kamin.

- Herr von Faninal (im Begriffe, von Sophie Abschied zu nehmen): „Ein ernster Tag, ein großer Tag! Ein Ehrentag, ein heiliger Tag!“ (Sophie küßt ihm die Hand)

- Marianne Leitzmetzerin, die Duenna: „Der Josef fährt vor, mit der neuen Kaross', hat himmelblaue Vorhäng', vier Apfelschimmel sind dran.“

- Haushofmeister (nicht ohne Vertraulichkeit): „Ist höchste Zeit, daß Euer Gnaden fahren. Der hochadelige Bräutigamsvater, sagt die Schicklichkeit, muß ausgefahren sein, bevor der silberne Rosenkavalier vorfährt. Wär' nicht geziemend, daß sie sich vor der Tür begegneten.“ (Lakaien öffnen die Tür)

- Faninal: „In Gottesnamen. Wenn ich wiederkomm', so führ' ich deinen Herrn Zukünftigen bei der Hand.“

- Marianne: „Den edlen und gestrengen Herrn auf Lerchenau, kaiserlicher Majestät Kämmerer und Landrechts-Beisitzer in Unter-Österreich!“ (Faninal geht; Sophie vorgehend, allein, indessen Marianne am Fenster)

- Marianne: „Jetzt steigt er ein. Der Xaver und der Anton springen hinten auf. Der Stallpag' reicht dem Josef seine Peitschn. Alle Fenster sind voller Leut'.“

- Sophie (vorne allein): „In dieser feierlichen Stunde der Prüfung, da du mich, o mein Schöpfer, über mein Verdienst erhöhen und in den heiligen Ehestand führen willst,“ (sie hat große Mühe, gesammelt zu bleiben) „opfere ich dir in Demut – in Demut – mein Herz auf. Die Demut in mir zu erwecken, muß ich mich demütigen.“

- Marianne (sehr aufgeregt): „Die halbe Stadt ist auf die Füß. Aus 'm Seminari schaue die Hochwürdigen von die Balkoner. Ein alter Mann sitzt oben auf der Latern'.“

- Sophie (sammelt sich mühsam): „Demütigen und recht bedenken: die Sünde, die Schuld, die Niedrigkeit, die Verlassenheit, die Anfechtung! Die Mutter ist tot und ich bin ganz allein. Für mich selber steh' ich ein. Aber die Ehe ist ein heiliger Stand.“

- Marianne (wie oben): „Er kommt, er kommt in zwei Karossen. Die erste ist vierspännig, die ist leer. In der zweiten, sechsspännigen, sitzt er selber, der Herr Rosenkavalier.“

- Sophie (wie oben): „Ich will mich niemals meines neuen Standes überheben – “

- die Stimmen der Lauffer (zu dreien vor Octavians Wagen unten auf der Gasse): „Rofrano! Rofrano!“

- Sophie: „– mich überheben.“ (Sie hält es nicht aus.) „Was rufen denn die?“

- Marianne: „Den Namen vom Rosenkavalier und alle Namen von deiner neuen, fürstlich'n und gräflich'n Verwandtschaft rufens aus. Jetzt rangieren sich die Bedienten. Die Lakaien springen rückwärts ab!“

- Stimmen der Lauffer (zu dreien, näher): „Rofrano! Rofrano!“

- Sophie: „Werden sie mein' Bräutigam sein' Namen auch so ausrufen, wenn er angefahren kommt!?“

- Die Stimmen der Lauffer dicht unter dem Fenster: „Rofrano! Rofrano! Rofrano!“

- Marianne: „Sie reißen den Schlag auf! Er steigt aus! Ganz in Silberstück' ist er ang'legt, von Kopf zu Fuß. Wie ein heiliger Erzengel schaut er aus.“ (Sie schließt eilig das Fenster)

- Sophie: „Herrgott im Himmel, ja, ich weiß, der Stolz ist eine schwere Sünd', aber jetzt kann ich mich nicht demütigen. Jetzt geht's halt nicht! Denn das ist ja so schön, so schön!“

(Lakaien haben schnell die Mitteltüre aufgetan. Herein tritt Octavian, ganz in Weiß und Silber, mit bloßem Kopf, die silberne Rose in der Hand. Hinter ihm seine Dienerschaft in seinen Farben: Weiß mit Blaßgrün. Die Lakaien, die Haiducken, mit krummen, ungarischen Säbeln an der Seite, die Lauffer in weißem, sämischem Leder mit grünen Straußenfedern.

Dicht hinter Octavian ein Neger, der Octavians Hut, und ein anderer Lakai, der das Saffianfutteral für die silberne Rose in beiden Händen trägt. Dahinter die Faninalsche Livree. Octavian, die Rose in der Rechten, geht mit adeligem Anstand auf sie zu, aber sein Knabengesicht ist von seiner Schüchternheit gespannt und gerötet. Sophie ist vor Aufregung über seine Erscheinung und die Zeremonie leichenblaß. Sie stehen einander gegenüber)

- Octavian (nach einem kleinen Stocken, indem sie einander wechselweise durch ihre Verlegenheit und Schönheit noch verwirrter machen): „Mir ist die Ehre widerfahren, daß ich der hoch- und wohlgeborenen Jungfer Braut, in meines Herrn Veters, dessen zu Lerchenau Namen, die Rose seiner Liebe überreichen darf.“

- Sophie (nimmt die Rose): „Ich bin Euer Liebden sehr verbunden. Ich bin Euer Liebden in aller Ewigkeit verbunden. – “ (Eine Pause der Verwirrung)

- Sophie (indem sie an der Rose riecht): „Hat einen starken Geruch. Wie Rosen, wie lebendige.“

- Octavian: „Ja, ist ein Tropfen persischen Rosenöls darein getan.“

- Sophie: „Wie himmlische, nicht irdische, wie Rosen vom hochheiligen Paradies. Ist Ihm nicht auch?“ (Octavian neigt sich über die Rose, die sie ihm hält; dann richtet er sich wie betäubt auf und sieht auf ihren Mund.)

- Sophie: „Ist wie ein Gruß vom Himmel. Ist bereits zu stark, als daß man's ertragen kann! Zieht einen nach, als lägen Stricke um das Herz. Wo war ich schon einmal und war so selig!“

- Octavian (zugleich mit ihr, wie unbewußt, und leiser als sie): „Wo war ich schon einmal und war so selig?“

- Sophie: „Dahin muß ich zurück! und wär's mein Tod. Wo soll ich hin, daß ich so selig werd'? Dort muß ich hin und müßt' ich sterben auf dem Weg!“

- Octavian (die ersten Worte zugleich mit ihren letzten, dann allein): „Ich war ein Bub, war's gestern oder war's vor einer Ewigkeit. Da hab' ich die noch nicht gekannt. Die hab' ich nicht gekannt? Wer ist denn die? Wie kommt sie denn zu mir? Wer bin denn ich? Wie komm' ich denn zu ihr? Wär' ich kein Mann, die Sinne möchten mir vergeh'n. Aber ich halt' sie fest, ich halt' sie fest. Das ist ein seliger, seliger Augenblick, den will ich nie vergessen bis an meinen Tod.“ (indessen hat sich die Livree Octavians links rückwärts rangiert, die Faninalschen Bedienten mit dem Haushofmeister rechts. Der Lakai Octavians übergibt das Futteral an Marianne. Sophie schüttelt ihre Versunkenheit ab und reicht die Rose der Marianne, die sie ins Futteral schließt. Der Lakai mit dem Hut tritt von rückwärts an Octavian heran und reicht ihm den Hut. Die Livree Octavians tritt ab, während gleichzeitig die Faninalschen Bediensteten drei Stühle in die Mitte tragen, zwei für Octavian und Sophie, einen rück- und seitwärts für die Duenna. Zugleich trägt der Faninalsche Haushofmeister das Futteral mit der Rose durch die Mitteltüre ab. Sophie und Octavian stehen einander gegenüber, einigermaßen zur gemeinen Welt zurückgekehrt, aber befangen. Auf eine Handbewegung Sophies nehmen sie beide Platz, desgleichen die Duenna)

- Sophie: „Ich kenn' Ihn schon recht wohl.“

- Octavian: „Sie kennt mich, ma cousine?“

- Sophie: „Ja, aus dem Buch, wo die Stammbäumer drin sind, mon cousin: dem Ehrenspiegel Österreichs. Das nehm' ich immer abends mit ins Bett und such' mir meine künftige Verwandtschaft d'rin zusammen.“

- Octavian: „Tut Sie das, ma cousine?“

- Sophie: „Ich weiß, wie alt Euer Liebden sind: Siebzehn Jahr' und zwei Monat'. Ich weiß alle Ihre Taufnamen: Octavian Maria Ehrenreich Bonaventura Fernand Hyazinth.“

- Octavian: „So gut weiß ich sie selber nicht einmal.“

- Sophie: „Ich weiß noch was.“ (errötet)

- Octavian: „Was weiß Sie noch, sag' Sie mir's, ma cousine.“

- Sophie (ohne ihn anzusehen): „Quin-quin.“

- Octavian (lacht): „Weiß Sie den Namen auch?“

- Sophie: „So nennen ihn halt Seine guten Freund' und schöne Damen, denk' ich mir, mit denen Er recht gut ist...“ (kleine Pause; Sophie mit Naivität:) „Ich freu' mich aufs Heiraten! Freut Er sich auch darauf? Oder hat Er leicht noch gar nicht drauf gedacht, mon cousin? Denk' Er: Ist doch was anders als der ledige Stand.“
- Octavian (leise, während sie spricht): „Wie schön sie ist.“
- Sophie: „Freilich, Er ist ein Mann, da ist Er, was Er bleibt. Ich aber brauch' erst einen Mann, daß ich was bin. Dafür bin ich dem Mann dann auch gar sehr verschuldet.“
- Octavian (wie oben): „Mein Gott, wie schön und gut sie ist. Sie macht mich ganz verwirrt.“
- Sophie: „Und werd' ihm keine Schand' nicht machen – und meinem Rang und Vortritt. Tät eine, die sich besser dünkt als ich, ihn mir bestreiten bei einer Kindstau' oder Leich', so will ich, meiner Seel, ihr schon beweisen, daß ich die vornehmere bin und lieber alles hinnehmen wie Kränkung oder Ungebühr.“
- Octavian (lebhaft): „Wie kann Sie denn nur denken, daß man Ihr mit Ungebühr begegnen wird, da Sie doch immerdar die Schönste sein wird, daß es keinen Vergleich wird leiden.“
- Sophie: „Lacht Er mich aus, mon cousin?“
- Octavian: „Wie, glaubt Sie das von mir?“
- Sophie: „Er darf mich auch auslachen, wenn Er will. Von Ihm will ich mir alles gerne geschehen lassen, weil mir noch nie ein junger Kavalier... - Jetzt aber kommt mein Herr Zukünftiger!“ (die Tür rückwärts geht auf. Alle drei stehen auf und treten nach rechts. Faninal führt den Baron zeremoniös über die Schwelle und auf Sophie zu, indem er ihm den Vortritt läßt. Die Lerchenausche Livree folgt auf Schritt und Tritt: zuerst der Almosenier mit dem Sohn und Leibkammerdiener. Dann folgt der Leibjäger mit einem ähnlichen Lümmel, der ein Pflaster über der eingeschlagenen Nase trägt, und noch zwei von der gleichen Sorte, vom Rübenacker her in die Livree gesteckt. Alle tragen, wie ihr Herr, Myrtensträußchen. Die Faninalschen Bedienten bleiben im Hintergrund)
- Faninal: „Ich präsentier' Euer Gnaden Dero Zukünftige.“
- Baron (macht die Reverenz, dann zu Faninal): „Deliziös! Mach' Ihm mein Kompliment.“ (er küßt Sophie die Hand, langsam, gleichsam prüfend) „Ein feines Handgelenk. Darauf halt' ich gar viel. Ist unter Bürgerlichen eine seltene Distinktion.“
- Octavian (halblaut): „Es wird mir heiß und kalt.“
- Faninal: „Gestatten, daß ich die getreue Jungfer Marianne Leitmetzerin – “ (Mariannen präsentierend, die dreimal tief knixt)
- Baron (indem er unwillig abwinkt): „Laß' Er das weg. Begrüß' Er jetzt mit mir meinen Herrn Rosenkavalier.“ (Er tritt mit Faninal auf Octavian zu, unter Reverenz, die Octavian erwidert. Das Lerchenausche Gefolge kommt endlich zum Stillstand, nachdem es Sophie fast umgestoßen, und retiriert sich um ein paar Schritte.)
- Sophie (mit Marianne rechts stehend, halblaut): „Was sind das für Manieren? Ist das leicht ein Roßtäuscher und kommt ihm vor, er hätt' mich eingekauft?“
- Marianne (ebenso): „Ein Kavalier hat halt ein ungezwungenes, leutseliges Betragen. Sag' dir vor, wer er ist und zu was er dich macht, so werden dir die Faxen gleich vergeh'n.“
- Baron (während des Aufführens zu Faninal): „Ist gar zum Staunen, wie der junge Herr jemand Gewissem ähnlich sieht. Hat ein Bastardl, recht ein sauberes zur Schwester.“ (plump vertraulich) „Ist kein Geheimnis unter Personen von Stand. Hab's aus der Fürstin eigenem Mund und da der Faninal gehört ja sozusagen jetzo zu der Verwandtschaft. Macht dir doch kein Dépit, Cousin Rofrano, daß dein Herr Vater ein Streichmacher war? Befindet sich dabei in guter Kompagnie, der selige Herr Marchese. Ich selber exkludier' mich nicht. Seh' Liebden, schau dir dort den Langen an, den blonden, hinten dort. Ich wie ihn nicht mit Fingern weisen, aber er sticht wohl hervor, durch eine adelige Contenance. Ist auch ein ganz besonderer Kerl, sags nicht, weil ich der Vater bin, hat's aber faustdick hinter den Ohren.“
- Sophie (währenddessen): „Jetzt laßt er mich so steh'n, der grobe Ding! Und das ist mein Zukünftiger. Und blattersteppig ist er auch, mein Gott!“

- Marianne: „Na, wenn er dir von vorn nicht g'fällt, du Jungfer Hochmut, so schau ihn dir von rückwärts an, da wirst was seh'n, was dir schon g'fallen wird.“
- Sophie: „Möcht' wissen, was ich da schon sehen werd'.“
- Marianne (ihr nachspottend): „Möcht' wissen, was sie da schon sehen wird. Daß es ein kaiserlicher Kämmerer ist, den dir dein Schutzpatron als Herrn Gemahl spendiert hat. Das kannst sehn mit einem Blick.“ (der Haushofmeister tritt verbindlich auf die Lerchenauschen Leute zu und führt sie ab. Desgleichen tritt die Faninalsche Livree ab, bis auf zwei, welche Wein und Süßigkeiten servieren)
- Faninal (zum Baron): „Belieben jetzt vielleicht? – ist ein alter Tokaier.“ (Octavian und Baron bedienen sich)
- Baron: „Brav Faninal, Er weiß was sich gehört. Serviert einen alten Tokaier zu einem jungen Mädcl. Ich bin mit Ihm zufrieden.“ (zu Octavian:) „Mußt denen Bagatelladeligen immer zeigen, daß nicht für unseresgleichen sich ansehen dürfen, muß immer was von Herablassung dabei sein!“
- Octavian: „Ich muß Deine Liebden sehr bewundern. Hast wahrhaft große Weltmanieren. Könnst' einen Ambassadeur vorstellen heut wie morgen.“
- Baron: „Ich hol' mir jetzt das Mädcl her. Soll uns Konversation vormachen, daß ich seh', wie sie beschlagen ist.“ (geht hinüber, nimmt Sophie bei der Hand, führt sie mit sich) „Eh bien! nun plauder Sie uns eins, mir und dem Vetter Taverl! Sag' Sie heraus, auf was Sie sich halt in der Eh' am meisten g'freut!“ (setzt sich, will sie auf seinen Schoß ziehen)
- Sophie (entzieht sich ihm): „Wo denkt Er hin?“
- Baron (behaglich): „Seh, wo ich hindenk! Komm Sie da ganz nah zu mir, dann will ich Ihr erzählen, wo ich hindenk.“ (gleiches Spiel, Sophie entzieht sich ihm heftiger)
- Baron (behaglich): „Wär Ihr leicht präferabel, daß man gegen Ihrer den Zeremonienmeister sollt hervortun? Mit »mill pardon« und »Devotion« und »Geh da weg« und »hab Respeck«?“
- Sophie: „Wahrhaftig und ja gefiele mir das besser!“
- Baron (lachend): „Mir auch nicht! Da sieht Sie! Mir auch ganz und gar nicht! Bin einer biedern offenherzigen Galanterie recht zugetan.“ (Er macht Anstalt, sie zu küssen, sie wehrt sich energisch.)
- Faninal (nachdem er Octavian den zweiten Stuhl zum Sitzen angeboten hat, den dieser ablehnt): „Wie ist mir denn, da sitzt ein Lerchenau und karessiert in Ehrbarkeit mein Sopherl, als wär' sie ihm schon angetraut. Und da steht ein Rofrano, grad' als müßt's so sein, wie ist mir denn? Ein Graf Rofrano, sonst nix, der Bruder vom Marchese Oberstruchseß.“
- Octavian (zornig): „Das ist ein Kerl, dem möcht' ich wo begegnen mit meinem Degen da, wo ihn kein Wächter schrei'n hört. Ja, das ist alles, was ich möcht'.“
- Sophie (zum Baron): „Ei laß Er doch, wir sind nicht so vertraut!“
- Baron (zu Sophie): „Geniert Sie sich leicht vor dem Vetter Taverl? Da hat Sie Unrecht. Hör' Sie, in Paris, wo doch die Hohe Schul' ist für Manieren, hab' ich mir sagen lassen, gibt's frei nichts was unter jungen Eheleuten geschieht wozu man nicht Einladungen ließ' ergeh'n zum Zuschau'n, ja gar an den König selber.“ (Er wird immer zärtlicher, sie weiß sich kaum zu helfen.)
- Faninal: „Wär nur die Mauer da von Glas, daß alle bürgerlichen Neidhummeln von Wien uns könnten so en famille beisammen sitzen seh'n! Dafür wollt ich mein Lerchenfelder Eckhaus geben, meiner Seel!“
- Octavian (wütend): „Ich büß' all' meine Sünden ab! Könnst' ich hinaus und fort von hier!“
- Baron (zu Sophie): „Laß Sie die Flausen nur: gehört doch jetzo mir! Geht all's gut! Sei Sie gut. Geht all's so wie am Schnürl!“ (halb für sich, sie kajolierend) „Ganz meine Maßen! Schultern wie ein Henderl! Hundsmager noch – das macht nichts, aber weiß und einen Schimmer drauf, wie ich ihn ästimier! Ich hab' halt ja ein Lerchenauisch Glück!“ (Sophie reißt sich los und stampft auf; der Baron ist vergnügt...) „Ist Sie ein rechter

Kaprizenschädel?“ (auf und ihr nach, die ein paar Schritte zurückgewichen ist) „Steigt Ihr das Blut gar in die Wangen, daß man sich die Händ' verbrennt?“

- Sophie (rot und blaß vor Zorn): „Laß' Er die Händ' davon!“ (Octavian, vor stummer Wut, zerdrückt das Glas, das er in der Hand hält, und schmeißt die Scherben zu Boden)

- die Duenna (läuft mit Grazie zu Octavian hinüber, hebt die Scherben auf und raunt ihm mit Entzücken zu): „Ist recht ein familiärer Mann, der Herr Baron! Man delectiert sich, was er all's für Einfäll' hat!“

- Baron (dicht bei Sophie): „Geht mir nichts drüber! Könn't mich mit Schmachterei und Zärtlichkeit nicht halb so glücklich machen, meiner Seel!“

- Sophie (scharf, ihm ins Gesicht): „Ich denk nicht d'ran, daß ich Ihn glücklich machen wollt!“

- Baron (gemütlich): „Sie wird es tun, ob Sie daran wird denken oder nicht.“

- Octavian (vor sich, blaß vor Zorn): „Hinaus! Hinaus! und kein Adieu, sonst steh' ich nicht dafür, daß ich nicht was Verwirrtes tu!“ (indessen ist der Notar mit dem Schreiber eingetreten, eingeführt durch Faninals Haushofmeister. Dieser meldet ihn dem Herrn von Faninal leise; Faninal geht zum Notar nach rückwärts hin, spricht mit ihm und sieht einen vom Schreiber vorgehaltenen Aktenfaszikel durch)

- Sophie (zwischen den Zähnen): „Hat nie kein Mann dergleichen Reden nicht zu mir geführt! Möcht wissen, was Ihm dünkt von mir und Ihm? Was ist denn Er zu mir!“

- Baron (gemütlich): „Wird kommen über Nacht, daß Sie ganz sanft wird wissen, was ich bin zu Ihr. Ganz wie's im Liedl heißt – kennt Sie das Liedl? »Lalalalala – wie ich dein Alles werde sein! Mit mir, mit mir keine Kammer dir zu klein, ohne mich, ohne mich jeder Tag dir so bang, mit mir, mit mir keine Nacht dir zu lang!«...“ (Sophie, da er sie fester an sich drückt, reißt sich los und stößt ihn heftig zurück)

- Duenna (zu ihr eilend): „Ist recht ein familiärer Mann, der Herr Baron! Man delectiert sich, was er all's für Einfäll' hat!“

- Octavian (ohne hinzusehen; und doch sieht er auf alles, was vorgeht): „Ich steh auf glühenden Kohlen! Ich fahr' aus meiner Haut! Ich büß' in dieser einen Stund all meine Sünden ab!“

- Baron (für sich, sehr vergnügt): „Wahrhaftig und ja, ich hab' ein Lerchenausich Glück! Gibt gar nichts auf der Welt, was mich so enflammt und also vehement verjüngt als wie ein rechter Trotz!“ (Faninal und der Notar, hinter ihnen der Schreiber, sind an der linken Seite nach vorne gekommen. Baron, sowie er den Notar erblickt, eifrig zu Sophie, ohne zu ahnen, was in ihr vorgeht:) „Da gibt's Geschäfte jetzt, muß mich dispensieren, bin dort von Wichtigkeit. Indessen der Vetter Taverl leistet Ihr Gesellschaft!“

- Faninal: „Wenn's jetzt belieben tät, Herr Schwiegersohn!“

- Baron (eifrig): „Natürlich wird's belieben.“ (im Vorbeigehen zu Octavian, den er vertraulich umfaßt:) „Hab nichts dawider, wenn du ihr möchtest Augerln machen, Vetter, jetzt oder künftighin. Ist noch ein rechter Rühr-nicht-an. Betrachts als förderlich, je mehr sie degourdiert wird. Ist wie bei einem jungen ungerittenen Pferd. Kommt alls dem Angetrauten letzterdings zu Gute, wofern er sich sein ehelich Privilegium zu Nutz zu machen weiß.“ (er geht nach links. Der Diener, der den Notar einließ, hat indessen die Türe links geöffnet. Faninal und der Notar schicken sich an, hineinzugehen. Der Baron mißt Faninal mit dem Blick und bedeutet ihm, drei Schritte Distanz zu nehmen. Faninal tritt devot zurück. Der Baron nimmt den Vortritt, vergewissert sich, daß Faninal drei Schritte Abstand hat, und geht gravitatisch durch die Tür links ab. Faninal hinter ihm, dann der Notar, dann der Schreiber. Der Bediente schließt die Tür links und geht ab, läßt aber die Flügeltüre nach dem Vorsaal offen. Der servierende Diener ist schon früher abgegangen. Sophie, rechts, steht verwirrt und beschämt. Die Duenna neben ihr, knixt nach der Türe hin, bis sie sich schließt)

- Octavian (mit einem Blick hinter sich, gewiß zu sein, daß die anderen abgegangen sind, tritt schnell zu Sophie hinüber; bebend vor Aufregung): „Wird Sie das Mannsbild da heiraten, ma cousine?“

- Sophie (einen Schritt auf ihn zu, leise): „Nicht um die Welt!“ (mit einem Blick auf die Duenna:) „Mein Gott, wär ich allein mit Ihm, daß ich Ihn bitten könnt! daß ich Ihn bitten könnt!“

- Octavian (halblaut, schnell): „Was ist's, das Sie mich bitten möcht'? Sag' Sie mir's schnell!“

- Sophie (noch einen Schritt näher zu ihm): „O mein Gott, daß Er mir halt hilft! Und Er wird mir nicht helfen wollen, weil es halt Sein Vetter ist!“

- Octavian (heftig): „Nenn ihn Vetter aus Höflichkeit, ist nicht weit her mit der Verwandtschaft, Gott sei Lob und Dank! Hab' ihn im Leben vor dem gestrig'n Tage nie gesehen!“ (quer durch den Saal flüchten einige von den Mägden des Hauses, denen die Lerchenauischen Bedienten auf den Fersen sind. Der Leiblakai und der mit dem Pflaster auf der Nase jagen einem hübschen jungen Mädchen nach und bringen sie hart an der Schwelle zum Salon bedenklich in die Enge)

- der Faninalsche Haushofmeister (kommt verstört hereingelaufen, die Duenna zu Hilfe holen): „Die Lerchenauischen sind voller Branntwein gesoffen und gehn aufs Gesinde los, zwanzigmal ärger als Türken und Crowaten!“

- die Duenna: „Hol Er unsere Leut', wo sind denn die?“ (läuft ab mit dem Haushofmeister, sie entreißen den beiden Zudringlichen ihre Beute und führen das Mädchen ab; alles verliert sich, der Vorsaal bleibt leer)

- Sophie (nun da sie sich unbeachtet weiß, mit freier Stimme): „Und jetzt geht Er noch fort von hier und ich – was wird denn jetzt aus mir?“

- Octavian: „Ich darf ja nicht bleiben – Wie gern blieb ich bei Ihr!“

- Sophie (seufzend): „Er darf ja nicht bleiben –“

- Octavian: „Jetzt muß Sie ganz alleinig für uns zwei einstehen!“

- Sophie: „Wie? Für uns zwei? Das kann ich nicht verstehen.“

- Octavian: „Ja, für uns zwei! Sie wird mich wohl verstehn...“

- Sophie: „Ja! Für uns zwei! Sag' Er das noch einmal! Ich hab' mein Leben so was Schönes nicht gehört. O, sag Er's noch einmal!“

- Octavian: „Für sich und mich muß Sie das tun, sich wehren, sich retten und bleiben, was Sie ist!“

- Sophie: „Bleib' Er bei mir, dann kann ich alles, was Er will –“

- Octavian: „Mein Herz und Sinn...“

- Sophie: „Bleib' Er bei mir!“

- Octavian: „...wird bei Ihr bleiben, wo Sie geht und steht!“

- Sophie: „Bleib' Er bei mir, o bleib' Er nur bei mir!“ (aus den geheimen Türen in den rückwärtigen Ecken sind links Valzacchi, rechts Annina lautlos spähend herausgeglitten. Lautlos schleichen sie, langsam, auf den Zehen, näher. Octavian zieht Sophie an sich, küßt sie auf den Mund. In diesem Augenblick sind die Italiener dicht hinter ihnen, ducken sich hinter den Lehnssesseln; jetzt springen sie vor, Annina packt Sophie, Valzacchi faßt Octavian)

- Valzacchi & Annina (zu zweien schreiend): „Herr Baron von Lerchenau! – Herr Baron von Lerchenau! –“ (Octavian springt zur Seite nach rechts)

- Valzacchi (der Mühe hat, ihn zu halten, atemlos zu Annina): „Lauf und 'ole Seine Gnade! Snell, nur snell. Ick muß alten diese 'erre!“

- Annina: „Laß ich die Fräulein aus, lauft sie mir weg!“

- V.&A. zu zweien: „Herr Baron von Lerchenau! Herr Baron von Lerchenau! Komm' zu seh'n die Fräulein Braut! Mit ein junge Kavalier! Kommen eilig, kommen hier!“ (Baron tritt aus der Tür links. Die Italiener lassen ihre Opfer los, springen zur Seite, verneigen sich vor dem Baron mit vielsagender Gebärde. Sophie schmiegt sich ängstlich an Octavian)

- Baron(, die Arme über die Brust gekreuzt, betrachtet sich die Gruppe. Unheilschwangere Pause. Endlich:): „Eh bien, Mamsell, was hat Sie mir zu sagen?“ (Sophie schweigt; der Baron ist durchaus nicht außer Fassung) „Nun, resolvier Sie sich!“
- Sophie: „Mein Gott, was soll ich sagen: Er wird mich nicht verstehen!“
- Baron (gemütlich): „Das werden wir ja sehen!“
- Octavian (einen Schritt auf den Baron zu): „Eu'r Liebden muß ich halt vermelden, daß sich in Seiner Angelegenheit was Wichtiges verändert hat.“
- Baron (gemütlich): „Verändert? Ei, nicht daß ich wüßt!“
- Octavian: „Darum soll Er es jetzt erfahren! Die Fräulein – “
- Baron: „Er ist nicht faul! Er weiß zu profitieren, mit Seine siebzehn Jahr'! Ich muß Ihm gratulieren!“
- Octavian: „Die Fräulein – “
- Baron (halb zu sich): „Ist mir ordentlich, ich seh' mich selber! Muß lachen über den Filou, den pudeljungen.“
- Octavian: „Die Fräulein – “
- Baron: „Seh! Sie ist wohl stumm und hat Ihn angestellt für ihren Advokaten!“
- Octavian: „Die Fräulein – “ (Er hält abermals inne, wie um Sophie sprechen zu lassen)
- Sophie (angstvoll): „Nein! Nein! Ich bring' den Mund nicht auf, sprech Er für mich!“
- Octavian: „Die Fräulein – “
- Baron (ihm nachstotternd): „Die Fräulein, die Fräulein! Die Fräulein! Die Fräulein! ist eine Kreuzerkomödi wahrhaftig! jetzt echappier Er sich, sonst reißt mir die Geduld.“
- Octavian (sehr bestimmt): „Die Fräulein, kurz und gut, die Fräulein mag Ihn nicht!“
- Baron (gemütlich): „Sei Er da außer Sorg'. Wird schon lernen mich mögen.“ (auf Sophie zu:) „Komm' Sie jetzt da hinein: wird gleich an Ihrer sein, die Unterschrift zu geben.“
- Sophie (zurücktretend): „Um keinen Preis geh' ich an Seiner Hand hinein! Wie kann ein Kavalier so ohne Zartheit sein!“
- Octavian (der jetzt zwischen den beiden anderen und der Türe links steht, sehr scharf): „Versteht Er Deutsch? Die Fräulein hat sich resolvirt; Sie will Eu'r Gnaden ungeheirat' lassen in Zeit und Ewigkeit!“
- Baron (mit der Miene eines Mannes, der es eilig hat): „Mancari! Jungferned' ist nicht gehau'n und nicht gestochen! Verlaub Sie jetzt!“ (nimmt sie bei der Hand)
- Octavian (sich vor die Tür stellend): „Wenn nur so viel an Ihm ist von einem Kavalier, so wird Ihm wohl genügen, was Er g'hört hat von mir!“
- Baron (tut, als hörte er ihn nicht, zu Sophie): „Gratulier' Sie sich nur, daß ich ein Aug' zudruck'! Daran mag Sie erkennen, was ein Kavalier ist!“ (er macht Miene, mit ihr an Octavian vorbeizukommen)
- Octavian (schlägt an seinen Degen): „Wird doch wohl ein Mittel geben, Seinesgleichen zu bedeuten.“
- Baron (der Sophie nicht losläßt, sie jetzt vorschiebt gegen die Tür): „Ei, schwerlich, wüßte nicht!“
- Octavian: „Will Ihn denn vor diesen Leuten – “
- Baron (gleiches Spiel): „Haben Zeit nicht zu verlieren.“
- Octavian: „auch nicht länger menagieren.“
- Baron: „Ein andermal erzähl' Er mir Geschichten wo anders oder hier.“
- Octavian (losbrechend): „Ich acht' Ihn mit nichten für einen Kavalier! Auch für keinen Mann seh' ich Ihn an!“
- Baron: „Wahrhaftig, wüßt' ich nicht, daß Er mich respektiert, und wär' Er nicht verwandt, es wär mir jetzo schwer, daß ich mit Ihm nicht übereinander käm'! Er macht Miene, Sophie mit scheinbarer Unbefangenheit gegen die Mitteltür zu führen, nachdem ihm die Italiener lebhaft Zeichen gegeben haben, diesen Weg zu nehmen. Komm' Sie! Geh'n zum Herrn Vater dort hinüber! Ist bereits der nähere Weg!“

- Octavian (ihm nach, dicht an ihr): „Ich hoff', Er kommt vielmehr jetzt mit mir hinters Haus, ist dort recht ein bequemer Garten.“

- Baron (setzt seinen Weg fort, mit gespielter Unbefangenheit Sophie an der Hand nach jener Richtung zu führen bestrebt, über die Schulter zurück): „Bewahre. Wär mir jetzo nicht genehm. Laß um alls den Notari nicht warten. Wär' gar ein affront für die Jungfer Braut!“

- Octavian (faßt ihn am Ärmel): „Beim Satan, Er hat eine dicke Haut! Auch dort die Tür passiert Er mir nicht! Ich schrei's Ihm jetzt in Sein Gesicht: Ich acht, Ihn für einen Filou, einen Mitgiftjäger, einen durchtriebenen Lumpen und schmutzigen Bauer, einen Kerl ohne Anstand und Ehr'! Und wens sein muß, geb' ich Ihm auf dem Fleck die Lehr!“ (Sophie hat sich vom Baron losgerissen und ist hinter Octavian zurückgesprungen. Sie stehen links, ziemlich vor der Tür)

- Baron (steckt zwei Finger in den Mund und tut einen gellenden Pfiff, dann...): „Was so ein Bub in Wien mit siebzehn Jahr schon für ein vorlaut Mundwerk hat!“ (Er sieht sich nach der Mitteltür um) „Doch Gott sei Lob, man kennt in hiesiger Stadt den Mann, der vor Ihm steht, halt bis hinauf zur kaiserlichen Majestät! Man ist halt, was man ist, und braucht's nicht zu beweisen. Das laß Er sich gesagt sein und geb mir den Weg da frei.“ (die Lerchenauische Livree ist vollzählig in der Mitteltür aufmarschiert; er vergewissert sich dessen durch einen Blick nach rückwärts Er rückt jetzt gegen die beiden vor, entschlossen, sich Sophiens und des Ausganges zu bemächtigen) „Wär' mir wahrhaftig leid, wenn meine Leut, dahinten – “

- Octavian (wütend): „Ah, untersteht Er sich, seine Bedienten hineinzumischen in unsern Streit! Jetzt zieh' Er oder gnad' Ihm Gott!“ (Er zieht. Die Lerchenauischen, die schon einige Schritte vorgerückt waren, werden durch diesen Anblick einigermaßen unschlüssig und stellen ihren Vormarsch ein. Baron tut einen Schritt, sich Sophiens zu bemächtigen. Octavian schreit ihn an) „Zum Satan, zieh' Er oder ich stech' Ihn nieder!“

- Sophie: „O Gott, was wird denn jetzt geschehn!“

- Baron (retiriert etwas): „Vor einer Dame! pfui, so sei Er doch gescheit!“ (Octavian fährt wütend auf ihn los. Baron zieht, fällt ungeschickt aus und hat schon die Spitze von Octavians Degen im rechten Oberarm. Die Lerchenauischen stürzen vor. Der Baron läßt den Degen fallen) „Mord! Mord! mein Blut! zu Hilfe! Mörder! Mörder! Mörder!“ (die Diener stürzen alle zugleich auf Octavian los. Dieser springt nach rechts hinüber und hält sie sich vom Leib, indem er seinen Degen blitzschnell um sich kreisen läßt. Der Almosenier, Valzacchi und Annina eilen auf den Baron zu, den sie stützen und auf einen der Stühle in der Mitte niederlassen. Der Baron ist von ihnen umgeben und dem Publikum verstellt) „Ich hab ein hitzig Blut! Einen Arzt, eine Leinwand! Verband her! Ich verblut mich auf eins zwei! Aufhalten den! Um Polizei, um Polizei!“

- die Lerchenauischen(, indem sie mit mehr Ostentation als Entschlossenheit auf Octavian eindringen): „Den haut's z'samm! Den haut's z'samm! Spinnweb her! Feuerschwamm! Reißt's ihm den Spadi weg! Schlagt's ihn tot auf'n Fleck!“ (die sämtliche Faninalsche Dienerschaft, auch das weibliche Hausgesinde, Küchenpersonal, Stallpagen sind zur Mitteltür hereingeströmt)

- Annina (auf sie zu): „Der junge Kavalier und die Fräul'n Braut, versteht's? waren im geheimen schon recht vertraut, versteht's?“ (Valzacchi und der Almosenier ziehen dem Baron, der stöhnt, seinen Rock aus)

- die Faninalsche Dienerschaft: „G'stochen is einer? Wer? Der dort? Der fremde Herr? Welcher? Der Bräutigam? Packt's den Duellanten z'samm! Welcher is der Duellant? Der dort im weißen Gwand! Was, der Rosenkavalier? Wegen was denn? Wegen ihr? Angepackt! Niederg'haut! Wegen der Braut? Wegen der Liebschaft! Wütender Haß is'! Schaut's nur die Fräul'n an, schaut's wie sie blaß is!“

- Duenna (bahnt sich den Weg, auf den Baron zu; sie umgeben den Baron in dichter Gruppe, aus welcher zugleich mit allen übrigen die Stimme der Duenna klagend hervortönt): „So ein fescher Herr! So ein guter Herr! So ein schwerer Schlag! So ein groß' Malheur!“

- Octavian (indem er sich seine Angreifer vom Leib hält): „Wer mir zu nah kommt, der lernt beten! Was da passiert ist, kann ich vertreten!“

- Sophie (links vorne): „Alles geht durcheinand! Furchtbar war's, wie ein Blitz, wie er's erzwungen hat, ich spür' nur seine Hand, die mich umschlungen hat! Ich spür' nichts von Angst, ich spür' nichts von Schmerz, nur das Feu'r, seinen Blick, durch und durch, bis ins Herz!“

- die Lerchenauischen (lassen von Octavian ab und gehen auf die ihnen zunächst stehenden Mägde handgreiflich los): „Leinwand her! Verband machen! Fetzen aus'n Gwand machen! Vorwärts, keine Spanponaden, Leinwand für Seine Gnaden!“ (sie machen Miene, sich zu diesem Zweck der Hemden der jüngeren und hübscheren Mägde zu bemächtigen. In diesem Augenblick kommt die Duenna, die fortgestürzt war, zurück, atemlos, beladen mit Leinwand, hinter ihr zwei Mägde mit Schwamm und Wasserbecken. Sie umgeben den Baron mit eifriger Hilfeleistung. Faninal kommt zur Türe links hereingestürzt, hinter ihm der Notar und der Schreiber, die in der Türe ängstlich stehen bleiben)

- Baron (man hört seine Stimme, ohne viel von ihm zu sehen): „Ich kann ein jedes Blut mit Ruhe fließen sehen, nur bloß das meinig nicht! Oh! Oh! So tu Sie doch was G'scheidt's, so rett' Sie doch mein Leben! Oh! Oh!“ (Sophie ist, wie sie ihres Vaters ansichtig wird, nach rechts vorne hingelaufen, steht neben Octavian, der nun seinen Degen einsteckt)

- Annina (knixend und eifrig zu Faninal links vorne): „Der junge Kavalier und die Fräul'n Braut, Gnaden, waren im geheimen schon recht vertraut, Gnaden! Wir voller Eifer für'n Herrn Baron, Gnaden, haben sie betreten in aller Devotion, Gnaden!“

- Duenna (um den Baron beschäftigt): „So ein fescher Herr! So ein groß' Malheur! so ein schwerer Schlag, so ein Unglückstag!“

- Faninal (schlägt die Hände überm Kopf zusammen): „Herr Schwiegersohn! Wie ist Ihm denn? Mein Herr und Heiland! Daß Ihm in mein' Palais hat das passieren müssen! Gelaufen um den Medicus! Geflogen! Meine zehn teuern Pferd zu Tod gehetzt! Ja hat denn niemand von meiner Livree dazwischen springen mögen! Fütter' ich dafür ein Schock baumlange Lackeln, daß mir solche Schand passieren muß in meinem neu(ch)en Stadtpalais!“ (auf Octavian zu) „Hätt' wohl von Euer Liebden eines andern Anstands mich versehn!“

- Baron: „Oh! Oh!“

- Faninal (abermals zu ihm hin): „Oh! Um das schöne freiherrliche Blut, was auf'n Boden rinnt!“ (gegen Octavian hin) „O pfui! So eine ordinäre Metzgerei!“

- Baron: „Hab' halt ein jung und hitzig Blut, das ist ein Kreuz, ist nicht zum Stillen! Oh!“

- Faninal (auf Octavian losgehend): „War mir von Euer Liebden hochgräflicher Gegenwart allhier wahrhaftig einer andern Freud' gewärtig!“

- Octavian (höflich): „Er muß mich pardonieren. Bin außer Maßen sehr betrübt über den Vorfall. Bin aber ohne Schuld. Zu einer mehr gelegnen Zeit erfahren Euer Liebden wohl den Hergang aus Ihrer Fräulein Tochter Mund.“

- Faninal (sich mühsam beherrschend): „Da möcht ich recht sehr bitten!“

- Sophie (entschlossen): „Wie Sie befehlen, Vater. Werd' Ihnen alles sagen. Der Herr dort hat sich nicht so wie er sollt betragen.“

- Faninal (zornig): „Ei, von wem red't Sie da? Von Ihrem Herrn Zukünftigen? Ich will nicht hoffen! Wär mir keine Manier.“

- Sophie (ruhig): „Ist nicht der Fall. Seh' ihn mit nichten an dafür.“ (der Arzt kommt, wird gleich zum Baron geführt)

- Faninal (immer zorniger): „Sieht ihn nicht an?“

- Sophie: „Nicht mehr. Bitt' Sie dafür um gnädigen Pardon.“

- Faninal (zuerst dumpf vor sich hin, dann in helle Wut ausbrechend): „Sieht ihn nicht an. Nicht mehr. Mich um Pardon. Liegt dort gestochen. Steht bei ihr. Der Junge. Blamage. Mir auseinander meine Eh'. Alle Neidhammeln von der Wieden und der Leimgrub'n auf! In der Höh! Der Medikus. Stirbt mir womöglich!“ (auf Sophie zu, in höchster Wut) „Sie heirat' ihn!“

(auf Octavian, indem der Respekt vor dem Grafen Rofrano seine Grobheit zu einer knirschenden Höflichkeit herabdämpft...) „Möcht' Euer Liebden recht in aller Devotion gebeten haben, schleunig sich von hier zu retirieren und nimmer wieder zu erscheinen!“ (zu Sophie) „Hör' Sie mich! Sie heirat' ihn! Und wenn er sich verbluten tät, so heirat' Sie ihn als Toter!“ (der Arzt zeigt durch eine beruhigende Gebärde, daß der Verwundete sich in keiner Gefahr befindet; Octavian sucht nach seinem Hut, der unter die Füße der Dienerschaft geraten war. Eine Magd überreicht ihm den Hut. Faninal macht Octavian eine Verbeugung, übertrieben höflich, aber unzweideutig. Octavian muß wohl gehen, möchte aber gar zu gerne Sophie noch ein Wort sagen. Er erwidert zunächst Faninals Verbeugung durch ein gleich tiefes Kompliment)

- Sophie (beeilt sich, das Folgende noch zu sagen, solange Octavian es hören kann. Mit einer Reverenz): „Heirat' den Herrn dort nicht lebendig und nicht tot! Sperr' mich zuvor in meine Kammer ein!“

- Faninal (in Wut, nachdem er abermals eine wütende Verbeugung gegen Octavian gemacht hat, die Octavian prompt erwidert): „Ah! Sperrst dich ein. Sind Leut' genug im Haus, die dich in Wagen tragen werden.“

- Sophie (mit einem neuen Knix): „Spring' aus dem Wagen noch, der mich zur Kirch'n führt!“

- Faninal (mit dem gleichen Spiel zwischen ihr und Octavian, der immer einen Schritt gegen den Ausgang tut, aber von Sophie in diesem Augenblick nicht los kann): „Ah! Springst noch aus dem Wagen! Na, ich sitz' neben dir, werd' dich schon halten!“

- Sophie (mit einem neuen Knix): „Geb' halt dem Pfarrer am Altar „Nein!“ anstatt „Ja!“ zur Antwort!“ (der Haushofmeister macht indessen die Leute abtreten. Die Bühne leert sich. Nur die Lerchenauschen bleiben bei ihrem Herrn zurück)

- Faninal (mit gleichem Spiel): „Ah! Gibst „Nein!“ anstatt „Ja!“ zur Antwort! Ich steck dich in ein Kloster stante pede! Marsch! Mir aus meine Augen! Lieber heut als morgen! Auf Lebenszeit!“

- Sophie (erschrocken): „Ich bitt' Sie um Pardon! Bin doch kein schlechtes Kind! Vergeben Sie mir nur dies eine Mal!“

- Faninal (hält sich in Wut die Ohren zu): „Auf Lebenszeit! Auf Lebenszeit!“

- Octavian (schnell halblaut): „Sei Sie nur ruhig, Liebste, um Alles! Sie hört von mir!“ (Duenna stößt Octavian, sich zu entfernen)

- Faninal: „Auf Lebenszeit!“

- Duenna (zieht Sophie mit sich nach rechts): „So geh doch nur dem Vater aus die Augen!“ (zieht sie zur Türe rechts hinaus, schließt die Tür. Octavian ist zur Mitteltür abgegangen.

Baron, umgeben von seiner Dienerschaft, der Duenna, zwei Mägden, den Italienern und dem Arzt, wird auf einem aus Sitzmöbeln improvisierten Ruhebett jetzt in ganzer Gestalt sichtbar)

- Faninal (schreit nochmals durch die Türe rechts, durch die Sophie abgegangen ist): „Auf Lebenszeit!“ (eilt dann dem Baron entgegen) „Bin überglücklich! Muß Euer Liebden embrassieren!“

- Baron (dem er bei der Umarmung am Arm wehgetan): „Oh! Oh!“

- Faninal: „Jesus Maria!“ (nach rechts hin in innerer Wut) „Luderei! Ein Kloster!“ (nach der Mitteltür) „Ein Gefängnis! Auf Lebenszeit!“

- Baron: „Is gut! Is gut! Ein Schluck von was zu trinken!“

- Faninal: „Ein Wein? Ein Bier? Ein Hippokras mit Ingwer?“ (der Arzt macht eine ängstlich abwehrende Bewegung) „So einen Herrn zurichten miserabel, in meinem Stadtpalais! Sie heirat' Ihn um desto früher! Bin Manns genug!“

- Baron: „Is gut, all's gut!“

- Faninal (nach der Türe rechts, in aufflammender Wut): „Bin Manns genug!“ (zum Baron zurück:) „Küß Ihm die Hand für seine Güt' und Nachsicht. Gehört alls Ihm im Haus. Ich lauf – ich bring' Ihm – “ (nach rechts) „Ein Kloster ist zu gut! Sei Er nur außer Sorg'. Weiß was

ich Satisfaktion Ihm schuldig bin.“ (stürzt ab. Desgleichen gehen Duenna und Mägde ab. Die beiden Italiener sind inzwischen schon fortgeschlichen)

- Baron (halb aufgerichtet): „Da lieg' ich! Was ei'm Kavalier nicht all's passieren kann in dieser Wienerstadt! Wär' nicht mein Gusto, – ist eins allzusehr in Gottes Hand, wär' lieber schon daheim!“ (ein Diener ist aufgetreten, eine Kanne Wein zu servieren; Baron macht eine Bewegung, wodurch sich ihm der Schmerz im Arm erneuert) „Oh! Oh! Der Satan! Oh! Oh! Sakramentsverfluchter Bub, nit trocken hinter'n Ohr und fuchtel mit'n Spadi! Wällischer Hundsbub' das! Wart', wenn ich dich erwisch! In Hundezwinger sperr' ich dich, bei meiner Seel', in Hühnerstall! In Schweinekofen! Tät dich kuranzen! Solltest alle Engel singen hören!“ (der Arzt schenkt ihm ein Glas Wein ein, präsentiert es ihm. Der Baron trinkt es aus) „Und doch, muß lachen, wie sich so ein Bub mit seine siebzehn Jahr die Welt imaginiert: meint Gott weiß, wie er mich contrecarriert! Hoho! um'kehrt ist auch g'fahren – möcht' um alles nicht, daß ich dem Mäd'el ihr rebellisch Aufbegehren nicht verspüret hätt'. Gibt auf der Welt nichts, was mich entflammt und also vehement verjüngt, als wie ein rechter Trotz! (zum Arzt gewandt) „Bin willens, jetzt mich in mein Kabinettl zu verfügen und eins zu ruhn. Herr Medicus, begeb' Er sich indes voraus! Mach Er das Bett aus lauter Federbetten. Ich komm'. Erst aber trink' ich noch. Marschier' Er nur indessen.“ (der Arzt geht ab mit dem Leiblakai. Annina ist durch den Vorsaal hereingekommen und schleicht sich verstohlen heran, einen Brief in der Hand. Der Baron leert den zweiten Becher) „Ein Federbett. Zwei Stunden bis zu Tisch. Werd' Zeitlang haben. »Ohne mich, ohne mich, jeder Tag dir so bang« »mit mir, mit mir, keine Nacht dir zu lang.«...“ (Annina stellt sich so, daß der Baron sie sehen muß, und winkt ihm geheimnisvoll mit dem Brief) „Für mich?“

- Annina (näher): „Von der Bewußten.“

- Baron: „Wer soll da gemeint sein?“

- Annina (ganz nahe): „Nur eigenhändig, insgeheim, zu übergeben.“

- Baron: „Luft da!“ (die Diener treten zurück, nehmen den Faninalschen ohne weitere die Weinkanne ab und trinken sie leer) „Zeig Sie den Wisch!“ (reißt mit der Linken den Brief auf. Versucht ihn zu lesen, indem er ihn sehr weit von sich weghält) „Such' Sie in meiner Taschen meine Brillen.“ (mißtrauisch, da sie sich dazu anschickt...) „Nein: Such' Sie nicht! Kann Sie Geschrieb'nes lesen? Da.“

- Annina (nimmt und liest): „...»Herr Kavalier! Den Sonntag Abend hätt' i frei. Sie ham mir schon gefallen, nur geschamt hab i mi vor die Fürstli'n Gnad'n weil i noch gar so jung bin. Das bewußte Mariandel, Kammerzofel und Verliebte. Wenn der Herr Kavalier den Nam' nit schon vergessen hat. I wart' auf Antwort.«...“

- Baron: „Sie wart' auf Antwort. Geht alles recht am Schnürl, so wie zu Haus' und hat noch einen andern Schick dazu. Ich hab' halt schon einmal ein Lerchenauisch Glück. Komm' Sie nach Tisch, geb' Ihr die Antwort nachher schriftlich.“

- Annina: „Ganz zu Befehl, Herr Kavalier. Vergessen nicht der Botin?“

- Baron (vor sich): „...»Ohne mich, ohne mich, jeder Tag dir so bang.«...“

- Annina (dringlicher): „Vergessen nicht der Botin, Euer Gnad'n?“

- Baron: „Schon gut. »Mit mir, mit mir, keine Nacht dir zu lang.«; das später. Alls auf einmal. Dann zum Schluß. Sie wart' auf Antwort! Tret' Sie ab indessen. Schaff' Sie ein Schreibzeug in mein Zimmer. Hier dort drüben, daß ich die Antwort dann diktier'.“ (Annina ab; der Baron nimmt noch einen letzten Schluck, im Abgehen, von seinen Leuten begleitet, behaglich...) „...»Mit mir, mit mir, keine Nacht dir zu lang!«...“ (Vorhang)

Dritter Akt: ein Extrazimmer in einem Gasthaus. Im Hintergrunde links ein Alkoven, darin ein Bett. Der Alkoven durch einen Vorhang verschließbar, der sich auf- und zuziehen läßt. Vorne rechts Türe ins Nebenzimmer. Rechts steht ein für zwei Personen gedeckter Tisch, auf diesem ein großer, vielarmiger Leuchter. In der Mitte rückwärts Türe auf den Korridor. Daneben links ein Büfett. Rechts rückwärts ein blindes Fenster, vorne links ein Fenster auf

die Gasse. Armleuchter mit Kerzen auf den Seitentischen sowie an den Wänden. Es brennt nur je eine Kerze in den Leuchtern auf den Seitentischen. Das Zimmer halbdunkel. Annina steht da, als Dame in Trauer gekleidet. Valzacchi richtet Annina den Schleier, zupft da und dort das Kleid zurecht, tritt zurück, mustert sie, zieht einen Crayon aus der Tasche, untermalt ihr die Augen. Die Türe rechts wird vorsichtig geöffnet, ein Kopf erscheint, verschwindet wieder, dann kommt eine nicht ganz unbedenklich aussehende, aber ehrbar gekleidete Alte durch die rückwärtige Tür hereingeschlüpft, öffnet lautlos die Tür und läßt respektvoll Octavian eintreten, in Frauenkleidern, mit einem Häubchen, wie es die Bürgerstöchter tragen. Octavian, hinter ihm die Alte, gehen auf die beiden anderen zu, werden sogleich von Valzacchi bemerkt, der in seiner Arbeit innehält und sich vor Octavian verneigt. Annina erkennt nicht sofort den Verkleideten, sie kann sich vor Staunen nicht fassen, knixt dann tief. Octavian greift in die Tasche (nicht wie eine Dame, sondern wie ein Herr, und man sieht, daß er unter dem Reifrock Männerkleider und Reitstiefel an hat, aber ohne Sporen) und wirft Valzacchi eine Börse zu. Valzacchi und Annina küssen ihm die Hände, Annina richtet noch an Octavians Brusttuch. Indessen sind fünf verdächtige Herren unter Vorsichtsmaßregeln von rechts eingetreten. Valzacchi bedeutet sie mit einem Wink, zu warten. Sie stehen rechts nahe der Türe. Valzacchi zieht seine Uhr, zeigt Octavian: es ist hohe Zeit. Octavian geht eilig durch die Mitteltüre ab, gefolgt von der Alten, die als seine Begleiterin figuriert. Annina geht zum Spiegel (alles mit Vorsicht, jedes Geräusch vermeidend), arrangiert sich noch, zieht dann einen Zettel hervor, woraus sie ihre Rolle zu lernen scheint. Valzacchi nimmt die Verdächtigen nach vorne, indem er mit jeder Gebärde die Notwendigkeit höchster Vorsicht andeutet. Die Verdächtigen folgen ihm auf den Zehen nach der Mitte. Er bedeutet ihrer einen, ihm zu folgen: lautlos, ganz lautlos. Führt ihn an die Wand rechts, öffnet lautlos eine Falltür unfern des gedeckten Tisches, läßt den Mann hinabsteigen, schließt wieder die Falltür. Dann winkt er zwei zu sich, schleicht ihnen voran bis an die Eingangstüre, steckt den Kopf heraus, vergewissert sich, daß niemand zusieht, winkt die zwei zu sich, läßt sie dort hinaus. Dann schließt er die Türe, führt die beiden letzten leise an die Tür zum Nebenzimmer vorne, schiebt sie hinaus. Winkt Annina zu sich, geht mit ihr leise rechts ab, die Türe lautlos hinter sich schließend. Nach einem Augenblick kommt er wieder herein: klatscht in die Hände. Der eine Versteckte hebt sich mit halbem Leib aus dem Boden hervor. Zugleich erscheinen ober dem Bett und an anderen Stellen Köpfe und verschwinden sogleich wieder, die geheimen Schiebtüren schließen sich ohne Geräusch. Valzacchi sieht abermals nach der Uhr, geht nach rückwärts, öffnet die Eingangstür, dann zieht er ein Feuerzeug hervor, beginnt eifrig die Kerzen auf dem Tisch anzuzünden. Ein Kellner und ein Kellnerjunge kommen durch die Mitteltüre gelaufen mit zwei Stöcken zum Kerzenanzünden und einer kleinen Leiter. Entzünden die Leuchter auf den Seitentischen, dann die zahlreichen Wandarme. Sie haben die Türe hinter sich offengelassen, man hört aus einem anderen Zimmer Tanzmusik spielen. Valzacchi eilt zur Mitteltür, öffnet dienstbeflissen auch den zweiten Flügel, springt unter Verneigung zur Seite. Baron Ochs erscheint, den Arm in der Schlinge, Octavian mit der Linken führend, hinter ihm der Leiblakai. Baron mustert den Raum. Octavian sieht herum, nimmt den Spiegel, richtet sein Haar. Baron bemerkt den Kellner und Kellnerjungen, die noch mehr Kerzen anzünden wollen, winkt ihnen, sie sollten es sein lassen. In ihrem Eifer bemerken sie es nicht. Baron: ungeduldig, reißt den Kellnerjungen von der Leiter, löscht einige ihm zunächst brennende Kerzen mit der Hand aus. Valzacchi zeigt dem Baron diskret den Alkoven und durch eine Spalte des Vorhanges das Bett.

- der Wirt (mit noch mehreren Kellnern eilt herbei, den vornehmen Gast zu begrüßen): „Haben Euer Gnaden weitere Befehle?“
- die Kellner: „Befehlen mehr Lichter? Ein größeres Zimmer? Befehlen noch mehr Silber auf den Tisch?“

- Baron (eifrig beschäftigt mit einer Serviette, die er vom Tisch genommen und entfaltet hat, alle ihm erreichbaren Kerzen auszulöschen): „Verschwind'ts! Macht mir das Madel nicht verrückt! Was will die Musik? Hab' sie nicht bestellt.“
- der Wirt: „Schaffen vielleicht, daß man sie näher hört? Im Vorsaal da, als Tafelmusik.“
- Baron: „Laß Er die Musik wo sie ist.“ (bemerkt das Fenster rechts rückwärts im Rücken des gedeckten Tisches...) „Was is das für ein Fenster da?“ (probiert, ob es hereinzieht)
- Wirt: „Ein blindes Fenster nur.“ (verneigt sich) „Darf aufgetragen werd'n?“ (alle fünf Kellner wollen abeilen)
- Baron: „Halt, was wollen die Maikäfer da?“
- die Kellner (an der Tür): „Servier'n, Euer Gnaden!“
- Baron (winkt ab): „Brauch' niemand nicht. Servieren wird mein Kammerdiener da, einschenken tu' ich selber. Versteht Er?“ (Valzacchi bedeutet sie, den Willen Seiner Gnaden wortlos zu respektieren. Schiebt sie zur Tür hinaus. Baron zu Valzacchi, indem er aufs neue eine Anzahl von Kerzen auslöscht, darunter mit einiger Mühe die hoch an der Wand brennenden) „Er ist ein braver Kerl. Wenn Er mir hilft, die Rechnung runter drucken, dann fällt was ab für Ihn. Kost' sicher hier ein Martergeld.“ (Valzacchi unter Verneigung ab. Octavian ist nun fertig. Baron führt ihn zu Tisch, sie setzen sich. Der Lakai am Bufett sieht mit unverschämter Neugierde der Entwicklung des Tête-à-tête entgegen, stellt Karaffen mit Wein vom Büfett auf den Eßtisch. Baron schenkt ein. Octavian nippt. Baron küßt Octavian die Hand. Octavian entzieht ihm die Hand. Baron winkt dem Lakaien abzugehen, muß es mehrmals wiederholen, bis der Lakai endlich geht...)
- Octavian (schiebt sein Glas zurück): „Nein, nein, nein, nein! I trink' kein Wein.“
- Baron: „Geh', Herzerl, was denn? Mach' doch keine Faxen.“
- Octavian: „Nein, nein, i bleib' net da. Springt auf, tut, als wenn er fort wollte.“
- Baron (packt ihn mit seiner Linken): „Sie macht mich deschparat.“
- Octavian: „Ich weiß schon, was Sie glauben! O Sie schlimmer Herr!“
- Baron (sehr laut): „Saperdipix! Ich schwör' bei meinem Schutzpatron!“
- Octavian (tut sehr erschrocken, läuft, als ob er sich irrte, statt zur Ausgangstür gegen den Alkoven, reißt den Vorhang auseinander, erblickt das Bett. Gerät in übermäßiges Staunen, kommt ganz betroffen auf den Zehen zurück): „Jesus Maria, steht a Bett drin, a mordsmäßig großes. Ja mei, wer schläft denn da?“
- Baron (führt ihn(/„sie“) zurück an den Tisch): „Das wird Sie schon sehen. Jetzt komm' Sie, setz' Sie sich schön. Kommt gleich der mit'n Essen. Hat Sie denn kein Hunger nicht?“ (legt ihm die Linke um die Taille)
- Octavian: „Au weh, wo Sie ja doch ein Bräutigam tun sein.“ (wehrt ihn ab)
- Baron: „Ah laß Sie schon einmal das fade Wort! Sie hat doch einen Kavalier vor sich und keinen Seifensieder: Ein Kavalier läßt alles, was ihm nicht konveniert, da draußen vor der Tür. Hier sitzt kein Bräutigam und keine Kammerjungfer nicht. Hier sitzt mit seiner Allerschönsten ein Verliebter beim Souper.“ (zieht ihn zu sich; Octavian lehnt sich kokett in den Sessel zurück, mit halbgeschlossenen Augen. Baron erhebt sich, der Moment für den ersten Kuß scheint ihm gekommen. Wie sein Gesicht dem der Partnerin ganz nahe ist, durchzuckt ihn jäh die Ähnlichkeit mit Octavian. Er fährt zurück und greift unwillkürlich nach dem verwundeten Arm...) „Is ein Gesicht! Verfluchter Bub! Verfolgt mich als a Wacher und im Traum!“ (Octavian öffnet die Augen, blickt ihn frech und kokett an. Baron, nun wieder versichert, daß es die Zofe ist, zwingt sich zu einem Lächeln. Aber der Schreck ist ihm nicht ganz aus den Gliedern. Er muß Luft schöpfen, und der Kuß bleibt aufgeschoben. Der Mann unter der Falltür öffnet zu früh und kommt zum Vorschein. Octavian, der ihm gegenüber sitzt, winkt ihm eifrig zu verschwinden. Der Mann verschwindet sofort. Baron, der, um den unangenehmen Eindruck von sich abzuschütteln, ein paar Schritte getan hat und sie von rückwärts umschlingen und küssen will, sieht gerade noch den Mann. Er erschrickt heftig, zeigt hin)

- Octavian (als verstände er nicht): „Was ist mit Ihm?“
- Baron (auf die Stelle deutend, wo die Erscheinung verschwunden ist): „Was war denn das? Hat Sie den nicht geseh'n?“
- Octavian: „Da is ja nix!“
- Baron: „Da is nix?“ (nun wieder ihr Gesicht angstvoll musternd) „So? Und da is auch nix?“ (fährt mit der Hand über ihr Gesicht)
- Octavian: „Da is mei G'sicht.“
- Baron (atmet schwer, schenkt sich ein Glas Wasser ein): „Da is Ihr G'sicht – und da is nix – mir scheint, ich hab' die Kongestion.“ (setzt sich schwer, es ist ihm ängstlich zumute. Der Lakai kommt, serviert. Die Musik von draußen stärker)
- Octavian: „Die schöne Musi!“
- Baron (wieder sehr laut): „Is mei Leiblied, weiß Sie das?“ (winkt dem Lakaien abzugehen, Lakai geht)
- Octavian (horcht auf die Musik): „Da muß ma weinen.“
- Baron: „Was?“
- Octavian: „Weil's gar so schön is.“
- Baron: „Was, weinen? Wär' nicht schlecht. Kreuzlustig muß Sie sein, die Musik geht ins Blut. G'spürt Sie's jetzt. Auf die letzt, g'spürt Sie's dahier, daß Sie aus mir kann machen alles frei, was Sie nur will?“
- Octavian (zurckgelehnt, wie zu sich selbst sprechend, mit unmäßiger Traurigkeit): „Es is ja eh alls eins, es is ja eh alls eins, was ein Herz auch noch so gach begehrt.“ (indeß' der Baron ihre Hand fasst...) „Na was willst denn halt, so mit aller G'walt. Menschen sin'mr halt, richtens nit mit G'walt; geh', es is ja all's net drumi wert.“
- Baron: „Was hat Sie? Is sehr wohl der Müh' wert!“
- Octavian (immer gleich melancholisch): „Wie die Stund' hingehet, wie der Wind verweht, so sind wir bald alle zwei dahin. Menschen sein ma halt, richt'ns nicht mit G'walt, weint uns niemand nach, net dir net und net mir.“
- Baron: „Macht Sie der Wein leicht immer so? Is ganz gewiß Ihr Mieder, das aufs Herzl Ihr druckt.“ (Octavian mit geschlossenen Augen gibt keine Antwort. Baron steht auf und will ihr aufschnuren) „Jetzt wird's frei mir ein bisschen heiß.“ (schnell entschlossen nimmt er seine Perücke ab und sucht sich einen Platz, sie abzulegen. Indem erblickt er ein Gesicht, das sich über dem Alkoven zeigt und ihn anstarrt. Das Gesicht verschwindet gleich wieder. Er sagt sich: „Kongestionen!“ und verscheucht sich den Schrecken, muß sich aber doch die Stirne abwischen. Sieht nun wieder die Zofe willenlos, wie mit gelösten Gliedern, dasitzen. Das ist stärker als alles, und er nähert sich ihr zärtlich. Da meint er wieder das Gesicht Octavians ganz nahe dem seinigen zu erkennen, und er fährt abermals zurück. „Mariandl“ rührt sich kaum. Abermals verscheucht der Baron sich den Schreck, er zwingt Munterkeit in sein Gesicht zurück, da fällt sein Auge von neuem auf einen fremden Kopf, welcher aus der Wand hervorstarrt. Nun ist er maßlos geängstigt, er schreit dumpf auf, ergreift die Tischglocke und schwingt sie wie rasend) „Da, da, da, da!“ (plötzlich springt das angeblich blinde Fenster auf, Annina in schwarzer Trauerkleidung erscheint und zeigt mit ausgestreckten Armen auf den Baron; der ist außer sich vor Angst) „Da, da, da, da!“ (er sucht sich den Rücken zu decken)
- Annina: „Er ist's! Es ist mein Mann! Er ist es!“ (verschwindet)
- Baron (angstvoll): „Was ist denn das?“
- Octavian: „Das Zimmer ist verhext!“ (schlägt ein Kreuz)
- Annina (gefolgt von dem Intriganten, der sie scheinbar abzuhalten sucht, vom Wirt und von drei Kellnern, stürzt zur Mitteltür herein; sie bedient sich des böhmisch-deutschen Akzents, aber gebildeter Sprechweise): „Es ist mein Mann, ich leg' Beschlag auf ihn! Gott ist mein Zeuge, Sie sind meine Zeugen! Gerichte! Hohe Obrigkeit! Die Kaiserin muß ihn mir wiedergeben!“

- Baron (zum Wirt): „Was will das Weibsbild da von mir, Herr Wirt? Was will der dort und der und der?“ (zeigt nach allen Richtungen) „Der Teufel frequentier' Sein gottverfluchtes Extrazimmer.“
- Annina: „Er wagt mich zu verleugnen, ah! Er tut, als ob er mich nicht täte kennen.“
- Baron (hat sich eine kalte Kompresse auf den Kopf gelegt, hält sie mit der Linken fest, geht dann dicht auf die Kellner, den Wirt, zuletzt auf Annina zu, mustert sie ganz scharf, um sich über ihre Realität klar werden. Vor Annina:): „Is auch lebendig!“ (wirft die Kompresse weg. Sehr bestimmt:): „Ich hab' wahrhaftigen Gott das Möbel nie geseh'n!“
- Annina (klagenden Tons): „Aah!“
- Baron (zum Wirt): „Debarassier' Er mich und laß Er fortservieren. Ich hab' Sein Beisl heut' zum letztenmal betreten.“
- Annina (als entdeckte sie jetzt erst die Gegenwart Octavians): „Aah! Es ist wahr, was mir berichtet wurde, er will ein zweites Mal heiraten, der Infame, ein zweites unschuldiges Mädchen, so wie ich es war.“
- der Wirt, die Kellner: „Oh, Euer Gnaden!“
- Baron: „Bin ich in einem Narrnturm? Kreuzelement!“ (schüttelt kräftig mit der Linken Valzacchi, der ihm zunächst steht) „Bin ich der Baron Lerchenau oder bin ich es nicht?“ (fährt mit dem Finger ins Licht) „Is das ein Kerz'l, is das ein Serviettl?“ (schlägt mit der Serviette durch die Luft) „Bin ich bei mir?“
- Annina: „Ja, ja, du bist es, und so wahr als du es bist, bin ich es auch, und du erkennst mich wohl, Leupold Anton von Lerchenau, bedenk', dort oben ist ein Höherer, der deine Schlechtigkeit durchschaut und richten wird.“
- Baron (staunt sie fassungslos an. Für sich): „Kommt mir bekannt vor.“ (sieht wieder auf Octavian) „Hab'n doppelte Gesichter, alle miteinander.“ (sieht angstvoll nach den Stellen in der Wand und im Fußboden) „Is was los mit mir, was Fürchterliches!“ (geht wie verloren ganz nach vorne an die Rampe)
- die Kellner (dumpf): „Die arme Frau, die arme Frau Baronin!“
- Annina: „Kinder! herein! und hebt's die Hände auf zu ihm!“ (4 Kinder zwischen vier und zehn Jahren stürzen herein und auf Anninas Wink auf den Baron zu)
- die Kinder (durchdringend): „Papa! Papa! Papa!“
- Annina: „Hörst du die Stimme deines Bluts!?“
- Baron (schlägt wütend mit einer Serviette, die er vom Tisch reißt, nach ihnen): „Debarassier Er mich von denen da, von der, von dem, von dem, von dem!“ (zeigt nach allen Richtungen)
- Wirt (im Rücken des Barons leise): „Halten zu Gnaden, gehen nicht zu weit, könnten recht bitter-böse Folgen von der Sach' gespüren.“
- Baron: „Was? Ich was g'spüren? Von dem Möbel da? Hab's nie nicht angerührt, nicht mit der Feuerzang'!“
- Annina (schreit klagend auf): „Aah!“
- Wirt (wie oben): „Die Bigamie ist halt kein G'spaß – ist – haben schon die Gnad', ein Kapitalverbrechen!“
- Valzacchi (sich ebenfalls an den Baron heranschleichend): „Ik rat' Euer Gnad'n, seien vorsichtig! Die Sittenpolizei sein gar nit tolerant!“
- Baron (in Wut): „Die Bigamie? Nit tolerant? Papa, Papa, Papa?“ (greift sich an den Kopf) „Schmeiss' Er hinaus das Trauerpferd! Wer? Was? Er will nicht? Was? Polizei! Die Lackln woll'n nicht? Spielt das Gelichter leicht alles unter einem Leder gegen meiner? Sein wir in Frankreich? Sein wir unter die Kurutzen? Oder in kaiserlicher Hauptstadt? Polizei!“ (reißt das Gassenfenster auf) „Herauf da, Polizei! Gilt Ordnung herzustellen und einer Stand'sperson zu Hilf' zu eilen.“
- Wirt: „Mein renommiertes Haus! Das muß mein Haus erleben!“
- die Kinder: „Papa! Papa! Papa!“ (Valzacchi indessen leise zu Octavian)
- Octavian (leise): „Ist gleich wer fort, den Faninal zu holen?“

- Valzacchi: „Sogleich in Anfang. Wird sogleich zur Stelle sein.“
- Stimmen von außen (dumpf): „Die Polizei, die Polizei!“ (Kommissarius und zwei Wächter treten auf. Alles rangiert sich, ihnen Platz zu machen)
- Valzacchi (zu Octavian leise): „O weh, was macken wir?“
- Octavian: „Verlass' Er sich auf mich und lass' Er's geh'n wie's geht.“
- Valzacchi: „Zu Euer Exzellenz Befehl!“
- Kommissarius (scharf): „Halt! Keiner rührt sich! Was ist los? Wer hat um Hilf' geschrie'n? Wer hat Skandal gemacht?“
- Baron (auf ihn zu, mit der Sicherheit des großen Herrn): „Is alls in Ordnung jetzt. Bin mit Ihm wohl zufrieden. Hab' gleich verhofft, daß in der Wienerstadt alls wie am Schnürl geht. Schaff' Er mir da das Pack vom Hals; ich will in Ruh' soupieren.“
- Kommissarius: „Wer ist der Herr? Was gibt dem Herrn Befugnis? Ist Er der Wirt?“ (Baron sperrt den Mund auf...; der Polizeikommissarius wird scharf...) „Dann halt Er sich gefällig still und wart' Er, bis man Ihn vernehmen wird.“ (Baron retiriert sich etwas perplex, beginnt nach seiner Perücke zu suchen, die in dem Tumult abhanden gekommen ist und unauffindbar bleibt. Der Kommissarius nimmt Platz, die zwei Wächter nehmen hinter ihm Stellung) „Wo ist der Wirt?“
- Wirt (devot): „Mich dem Herrn Oberkommissarius schönstens zu rekommandieren.“
- Kommissarius: „Die Wirtschaft da rekommandiert Ihn schlecht! Bericht' Er jetzt.“
- Wirt: „Herr Oberkommissar!“
- Kommissarius: „Ich will nicht hoffen, daß Er mir mit Laugnen kommt.“
- Wirt: „Herr Kommissarius!“
- Kommissarius: „Vom Anfang!“
- Wirt: „Dahier, der Herr Baron!“
- Kommissarius: „Der große Dicke da? Wo hat Er Sein Paruckl?“
- Baron (der die ganze Zeit gesucht hat): „Das frag' ich Ihn!“
- Wirt: „Das ist der Herr Baron von Lerchenau!“
- Kommissarius: „Genügt nicht.“
- Baron: „Was?“
- Kommissarius: „Hat Er Personen nahebei, die für Ihn Zeugnis geben?“
- Baron: „Gleich bei der Hand! Da, hier mein Sekretär, ein Italiener.“
- Valzacchi (wechselt mit Octavian einen Blick des Einverständnisses): „Ick excusier mick. Ick weiß nix. Die Herr kann sein Baron, kann sein auch nit. Ick weiß von nix.“
- Baron (außer sich): „Das ist doch stark, wällischer Bruder, falscher!“ (geht mit erhobener Linken auf ihn los)
- Kommissarius (zum Baron, scharf): „Für's erste moderier' Er sich.“ (Wächter springt vor, hält den Baron zurück)
- Octavian (, der bisher ruhig rechts gestanden, tut nun, als ob er, in Verzweiflung hin- und herirrend, den Ausweg nicht fände und das Fenster für eine Ausgangstür hält): „O mein Gott, in die Erd'n möcht' ich sinken! Heilige Mutter von Maria Taferl!“
- Kommissarius: „Wer ist dort die junge Person?“
- Baron: „Die? Niemand. Sie steht unter meiner Protektion!“
- Kommissarius: „Er selber wird bald eine Protektion sehr nötig haben. Wer ist das junge Ding, was macht sie hier?“ (blickt um sich) „Ich will nicht hoffen, daß Er ein gottverdammter Deboschierer und Verführer ist. Da könnt's Ihm schlecht ergeh'n. Wie kommt Er zu dem Mädcl? Antwort will ich.“
- Octavian: „Ich geh' ins Wasser!“ (rennt gegen den Alkoven, wie um zu flüchten, und reißt den Vorhang auf, so daß man das Bett friedlich beleuchtet dastehen sieht...)
- Kommissarius (erhebt sich): „Herr Wirt, was seh' ich da? Was für ein Handwerk treibt denn Er?“
- Wirt (verlegen): „Wenn ich Personen von Stand zum Speisen oder Nachtmahl hab' –“

- Kommissarius: „Halt Er den Mund. Ich nehm' Ihn später vor.“ (zum Baron) „Jetzt zähl' ich noch bis drei, dann will ich wissen, wie Er da zu dem jungen Bürgermädchen kommt. Ich will nicht hoffen, daß Er sich einer falschen Aussag' wird unterfangen.“ (Wirt und Valzacchi deuten dem Baron durch Gebärden die Gefährlichkeit der Situation und die Wichtigkeit seiner Aussage an)

- Baron (winkt ihnen mit großer Sicherheit, sich auf ihn zu verlassen, er sei kein heuriger Has'...): „Wird wohl kein Anstand sein bei Ihm, Herr Kommissär, wenn eine Standsperson mit seiner ihm verlobten Braut um neune abends ein Souper einnehmen tut.“ (blickt um sich, die Wirkung seiner schlaun Aussage abzuwarten)

- Kommissarius: „Das wäre Seine Braut? Geb' Er den Namen an vom Vater und's Logis; wenn Seine Angab' stimmt, mag Er sich mit der Jungfer retirieren.“

- Baron: „Ich bin wahrhaftig nicht gewöhnt, in dieser Weise –“

- Kommissarius (scharf): „Mach' Er die Aussag' oder ich zieh' andre Saiten auf.“

- Baron: „Werd' nicht manquieren. Ist die Jungfer Faninal Sophia, Anna Barbara, eheliche Tochter des wohlgeborenen Herrn von Faninal, wohnhaft am Hof im eigenen Palais.“ (an der Tür haben sich Gasthofpersonal, andere Gäste, auch einige der Musiker aus dem anderen Zimmer neugierig angesammelt)

- Herr von Faninal (drängt sich durch sie durch, eilig, aufgeregt in Hut und Mantel): „Zur Stell! Was wird von mir gewünscht?“ (auf den Baron zu) „Wie sieht Er aus? War mir vermutend nicht, zu dieser Stunde in ein gemeines Beisl depeschiert zu werd'n!“

- Baron (sehr erstaunt und unangenehm berührt): „Wer hat Ihn hierher depeschiert? In des Dreiteufels Namen?“

- Faninal (halblaut zu ihm): „Was soll mir die saudumme Frag', Herr Schwiegersohn? Wo Er mir schier die Tür einrennen läßt mit Botschaft, ich soll sehr schnell herbei und Ihn in einer üblen Lage soutenieren, in die Er unverschuldter Weis' gerat'n ist!“ (Baron greift sich an den Kopf)

- Kommissarius: „Wer ist der Herr? Was schafft der Herr mit Ihm?“

- Baron: „Nichts von Bedeutung. Is bloß ein Bekannter, hält sich per Zufall hier im Gasthaus auf.“

- Kommissarius: „Der Herr geb' Seinen Namen an!“

- Faninal: „Ich bin der Edle von Faninal.“

- Kommissarius: „Somit ist dies der Vater –“

- Baron (stellt sich dazwischen, deckt Octavian vor Faninals Blick, eifrig): „Beileib' gar nicht die Spur. Ist ein Verwandter, ein Bruder, ein Neveu! Der wirkliche ist noch einmal so dick!“

- Faninal: „Was geht hier vor? Wie sieht Er aus? Ich bin der Vater, freilich!“

- Baron (will ihn fort haben): „Das Weitere findet sich, verzieh' Er sich.“

- Faninal: „Ich muß schon bitten –“

- Baron: „Fahr' Er heim in Teufels Namen.“

- Faninal: „Mein Nam' und Ehr in einem solchen Händel zu melieren, Herr Schwiegersohn!“

- Baron (versucht ihm den Mund zuzuhalten, zum Kommissarius): „Ist eine idée fixe! Benennt mich also nur im G'spaß!“

- Kommissarius: „Ja, ja, genügt schon. Er erkennt demnach“ (zu Faninal) „in diesem Herren hier Seinen Schwiegersohn?“

- Faninal: „Sehr wohl! Wieso sollt' ich ihn nicht erkennen? Leicht weil er keine Haar nicht hat?“

- Kommissarius (zum Baron): „Und Er erkennt nunmehr wohl auch in diesem Herrn wohl oder übel Seinen Schwiegervater?“

- Baron (nimmt den Leuchter vom Tisch, beleuchtet sich Faninal genau): „Soso, lala! Ja, ja, wird schon derselbe sein. War heut' den ganzen Abend gar nicht recht beinand'. Kann meinen Augen heut' nicht trau'n. Muß Ihm sagen, liegt hier was in der Luft, man kriegt die Kongestion davon.“

- Kommissarius (zu Faninal): „Dagegen wird von Ihm die Vaterschaft zu dieser Ihm verbatim zugeschobenen Tochter geleugnet?“
- Faninal (bemerkt jetzt erst Octavian): „Meine Tochter? Da der Fetzen gibt sich für meine Tochter aus?“
- Baron (gezwungen lächelnd): „Ein G'spaß! Ein purer Mißverstand! Der Wirt hat dem Herrn Kommissarius da was vorerzählt von meiner Brautschaft mit der Faninalischen.“
- Wirt (aufgeregt): „Kein Wort! Kein Wort, Herr Kommissarius! Laut eig'ner Aussag' – “
- Faninal (außer sich): „Das Weibsbild arretieren! Kommt an Pranger! Wird ausgepeitscht! Wird eingekastelt in ein Kloster! Ich – ich – “
- Baron: „Fahr' Er nach Haus', – auf morgen in der Früh! Ich klär' Ihm alles auf. Er weiß, was Er mir schuldig ist.“
- Faninal (außer sich vor Wut): „Laut eig'ner Aussag'! Meine Tochter soll herauf! Sitzt unten in der Tragchaise! Im Galopp herauf! Einige rückwärts gehen. Das zahlt Er teuer! Bring Ihn vor's Gericht!“
- Baron: „Jetzt macht Er einen rechten Palawatsch für nichts und wieder nichts! G'hört ein' Roßgeduld dazu für einen Kavalier, Sein Schwiegersohn zu sein.“ (schüttelt den Wirt) „Meine Perückn will ich seh'n!“ (im wilden Herumfahren, um die Perücke zu suchen, faßt er einige der Kinder an und stößt sie zur Seite)
- die Kinder (automatisch): „Papa! Papa! Papa!“
- Faninal (fährt zurück): „Was ist denn das?“
- Baron (findet im Suchen wenigstens seinen Hut, schlägt mit dem Hut nach den Kindern): „Gar nix, ein Schwindel! Kenn' nit das Bagagi! Sie sagt, daß sie verheirat' war mit mir. Käm' zu der Schand' so wie der Pontius ins Credo!“ (Sophie kommt im Mantel, man macht ihr Platz. An der Tür sieht man die Faninalschen Bedienten, die linke Tragstange der Sänfte haltend. Baron sucht die Kahlheit seines Kopfes vor Sophie mit dem Hut zu beschatten)
- viele Stimmen (indes Sophie auf ihren Vater zugeht): „Da ist die Braut! Oh, was für ein Skandal!“
- Faninal (zu Sophie): „Da schau' dich um! Da hast du den Herrn Bräutigam! Da die Famili von dem saubern Herrn. Die Frau mitsamt die Kinder! Da das Weibsbild g'hört linker Hand dazu. Nein, das bist du, laut eig'ner Aussag'. Möcht'st in die Erd'n sinken, was? Ich auch!“
- Sophie: „Bin herzensfroh, seh' ihn mit nichten an dafür.“
- Faninal: „Sieht ihn nicht an dafür! Sieht ihn nicht an dafür! Mein schöner Nam'! Die ganze Wienerstadt! Die schwarze Zeitung! Zerreißen sich die Mäuler bis hinauf zu kaiserlicher Antecamera! I trau' mi nimmer über'n Grab'n! Kein Hund nimmt mehr ein Stück'l Brot von mir.“ (Er ist dem Weinen nahe)
- die Köpfe in der Wand und aus dem Erdboden auftauchend, dumpf: „Der Skandal! Der Skandal! Für den Herrn von Faninal!“ (verschwinden wieder, man hört noch dumpf aus der Erde und den Wänden klingen) „Der Skandal! Der Skandal!“
- Faninal: „Da! Aus dem Keller! Aus der Luft! Die ganze Wienerstadt!“ (auf den Baron zu, mit geballter Faust) „O, Er Filou! Mir wird nicht gut! Ein' Sessel!“ (Bediente springen hinzu, fangen ihn auf. Sophie ist angstvoll um ihn bemüht. Wirt springt gleichfalls hinzu. Sie nehmen ihn auf und tragen ihn ins Nebenzimmer. Mehrere Kellner, den Wegweisend, die Tür öffnend, voran. Baron wird in diesem Augenblick seiner Perücke ansichtig, die wie durch Zauberhand wieder zum Vorschein gekommen ist; stürzt darauf los, stülpt sie sich auf und gibt ihr den richtigen Sitz. Mit dieser Veränderung gewinnt er seine Haltung so ziemlich wieder, begnügt sich aber, Annina und den Kindern, deren Gegenwart ihm trotz allem nicht geheuer ist, den Rücken zu kehren. Hinter Herrn von Faninal und seiner Begleitung hat sich die Tür rechts geschlossen. Wirt und Kellner kommen bald darauf leise wieder heraus, holen Medikamente, Karaffen mit Wasser und anderes, das in die Tür getragen und von Sophie in der Türspalte übernommen wird)

- Baron (nunmehr mit dem alten Selbstgefühl auf den Kommissarius zu): „Sind nunmehr wohl im klaren. Ich zahl', ich geh'!“ (zu Octavian) „Ich führ' Sie jetzt nach Haus'.“
- Kommissarius: „Da irrt Er sich. Mit Ihm jetzt weiter im Verhör!“ (auf den Wink des Kommissarius entfernen die beiden Wächter alle übrigen Personen aus dem Zimmer, nur Annina mit den Kindern bleibt an der linken Wand stehen)
- Baron: „Lass' Er's jetzt gut sein. War ein G'spaß. Ich sag' Ihm später, wer das Mäd'el ist! Geb' Ihm mein Wort, i heirat' sie wahrscheinlich noch einmal. Da hinten, dort, das Klumpert is schon stad. Da sieht Er, wer ich bin und wer ich nicht bin!“ (macht Miene, Octavian abzuführen)
- Octavian (macht sich los): „I geh' nit mit dem Herrn!“
- Baron (halblaut): „I heirat' Sie, verhalt Sie sich mit mir. Sie wird noch Frau Baronin, so gut g'fällt Sie mir!“
- Octavian: „Herr Kommissari, i gib was zu Protokoll! Aber der Herr Baron darf nicht zuhör'n dabei.“ (auf den Wink des Kommissarius drängen die beiden Wächter den Baron nach vorne rechts. Octavian scheint dem Kommissarius etwas zu melden, was ihn sehr überrascht)
- Baron (zu den Wächtern, familiär, halblaut auf Annina hindeutend): „Kenn' nicht das Weibsbild dort, auf Ehr'. War grad beim Essen! Hab' keine Ahnung, was sie will. Hätt' sonst nicht selber um die Polizei geschrien!“ (der Kommissarius begleitet Octavian bis an den Alkoven. Octavian verschwindet hinter dem Vorhang. Der Kommissarius scheint sich zu amüsieren und ist den Spalten des Vorhangs in ungenierter Weise nahe. Der Baron ist sehr aufgeregt über den unerklärlichen Vorfall) „Was g'schieht denn dort? Ist wohl nicht möglich das! Der Lack! Das heißt's ihr Sittenpolizei?“ (er ist schwer zu halten) „Ist eine Jungfer! Steht unter meiner Protektion. Beschwer' mich! Hab' da ein Wörtel dreinzureden!“ (reißt sich los, will gegen das Bett hin. Sie fangen und halten ihn wieder. Aus dem Alkoven erscheinen Stück für Stück die Kleider der Mariandel. Der Kommissarius macht ein Bündel daraus. Der Baron ist immer aufgeregter, ringt, seine beiden Wächter loszuwerden) „Muß jetzt partout zu ihr!“ (sie halten ihn mühsam, während Octavians Kopf aus einer Spalte des Vorhangs hervorsieht)
- Wirt (herein): „Ihre hochfürstliche Gnaden, die Frau Fürstin Feldmarschallin!“ (Kellner herein, reißen die Tür auf. Zuerst werden einige Menschen in der Marschallin Livree sichtbar, rangieren sich. Marschallin tritt ein, der kleine Neger trägt ihre Schleppe)
- Baron (hat sich von den Wächtern losgerissen, wischt sich den Schweiß von der Stirne, eilt auf die Marschallin zu): „Bin glücklich über Maßen, hab' die Gnad kaum meritiert. Schätz' Dero Gegenwart hier als ein Freundstück ohnegleichen.“
- Octavian (steckt den Kopf zwischen den Vorhängen hervor): „Marie Theres', wie kommt Sie her?“ (die Marschallin ist regungslos, antwortet nicht, sieht sich fragend um)
- Kommissarius (auf die Fürstin zu): „Fürstliche Gnaden, melde mich gehorsamst als vorstädtischer Unterkommissarius.“
- Baron (gleichzeitig): „Er sieht, Herr Kommissar, die Durchlaucht haben selber sich bemüht. Ich denk', Er weiß, woran Er ist.“
- Marschallin (zum Kommissar; ohne den Baron zu beachten): „Er kennt mich? Kenn' ich Ihn nicht auch? Mir scheint beinah'...“
- Kommissarius: „Sehr wohl!“
- Marschallin: „Dem Herrn Feldmarschall seine brave Ordonnanz gewest?“
- Kommissarius: „Fürstliche Gnaden, zu Befehl!“ (Octavian steckt abermals den Kopf zwischen den Vorhängen hervor)
- Baron (winkt ihm heftig, zu verschwinden, zugleich ängstlich bemüht, daß die Marschallin nichts merke. Halblaut): „Bleib Sie, zum Sakra, hinten dort!“ (dann hört er, wie sich Schritte der Türe rechts vorne nähern; stürzt hin, stellt sich mit dem Rücken gegen die Türe, ist zugleich, durch verbindliche Gebärden gegen die Marschallin, bestrebt, seinem Gebahren den Schein völliger Unbefangenheit zu geben. Marschallin kommt gegen rechts, mit zuwartender

Miene den Baron anblickend. Die Türe rechts wird mit Kraft geöffnet, so daß der Baron wütend zurückzutreten genötigt ist)

- Octavian (nun wieder als Mann, halb angekleidet, tritt zwischen den Vorhängen hervor, sobald der Baron ihm den Rücken kehrt; halblaut): „War anders abgemacht! Marie Theres', ich wunder' mich.“ (Marschallin, als hörte sie ihn nicht; den verbindlich erwartungsvollen Blick auf den Baron geheftet, der in äußerster Verlegenheit zwischen der Tür und der Marschallin seine Aufmerksamkeit teilt. Die 2 Faninalschen Diener haben mit einiger Gewalt die Türe aufgedrückt, lassen jetzt Sophie eintreten. Baron tritt zurück, auf dem Gipfel der Verlegenheit)

- Sophie (ohne die Marschallin zu sehen, die ihr durch den Baron verdeckt ist): „Hab' Ihn von mei'm Herrn Vater zu vermelden!“

- Baron (ihr ins Wort, halblaut): „Ist jetzo nicht die Zeit, Kreuzelement! Kann Sie nicht warten, bis daß man Ihr rufen wird? Meint Sie, daß ich Sie hier im Beisl präsentieren werd'?“ (will sie hinausschieben)

- Octavian (tritt zugleich leise hervor, zur Marschallin, halblaut): „Das ist die Fräulein – die – um derentwillen –“

- Marschallin (über die Schulter zu Octavian, halblaut): „Find' Ihn ein bißl empresiiert, Rofrano. Kann mir wohl denken, wer sie ist. Find' sie charmant.“ (Octavian schlüpft zwischen die Vorhänge zurück)

- Sophie (den Rücken an der Tür, so scharf, daß der Baron unwillkürlich einen Schritt zurückweicht): „Er wird mich keinem Menschen auf der Welt nicht präsentieren, dieweilen ich mit Ihm auch nicht so viel zu schaffen hab. Und mein Herr Vater laßt Ihn sagen: wenn Er allsoweit die Frechheit sollte treiben, daß man Seine Nasen nur erblicken tät' auf hundert Schritt von unserm Stadtpalais, so hätt' Er sich die bösen Folgen selber zuzuschreiben, das ist, was mein Herr Vater Ihn vermelden laßt.“

- Baron (außer sich, will an ihr vorbei, zur Tür hinein): „He Faninal, ich muß –“

- Sophie: „Er untersteh' sich nicht!“ (die 2 Faninalschen Diener treten hervor, halten ihn auf, schieben ihn zurück. Sophie tritt in die Tür, die sich hinter ihr schließt)

- Baron (gegen die Tür, brüllend): „Bin willens, alles Vorgefallene vergeben und vergessen sein zu lassen!“

- Marschallin (von rückwärts an den Baron herantretend, klopft ihm auf die Schulter): „Lass' Er nur gut sein und verschwind' Er auf eins zwei!“

- Baron (dreht sich um, starrt sie an): „Wieso denn?“

- Marschallin (munter, überlegen): „Wahr' Er seine dignité und fahr' Er ab!“

- Baron (fast sprachlos): „Ich! Was?“

- Marschallin: „Mach Er bonne mine à mauvais jeu, so bleibt Er quasi doch noch eine Standsperson.“ (Baron starrt sie an, stumm. Sophie ist leise wieder herausgetreten. Ihre Augen suchen Octavian...; die Marschallin zum Kommissar, der hinten rechts steht (- desgleichen seine Wächter -)): „Er sieht, Herr Kommissar: das Ganze war halt eine Farce und weiter nichts.“

- Kommissarius: „Genügt mir! Retirier' mich ganz gehorsamst.“ (tritt ab, die beiden Wächter hinter ihm)

- Sophie (vor sich, erschrocken): „...„Das Ganze war halt eine Farce und weiter nix...“...“ (die Blicke der beiden Frauen begegnen sich; Sophie macht der Marschallin einen verlegenen Knix...)

- Baron (zwischen Sophie und der Marschallin stehend): „Bin gar nicht willens!“

- Marschallin (ungeduldig, stampft auf): „Mon cousin, bedeut' Er ihn!“ (kehrt dem Baron den Rücken)

- Octavian (geht von rückwärts auf den Baron zu, sehr männlich): „Möcht' Ihn sehr bitten!“

- Baron (fährt herum): „Wer! Was?“

- Marschallin (von links, wo sie nun steht): „Sein' Gnaden der Herr Graf Rofrano, wer denn sonst?“
- Baron (nachdem er jäh Octavians Gesicht scharf und in der Nähe betrachtet, mit Resignation vor sich): „Is schon aso! Hab' gnug von dem Gesicht. Sein doch nicht meine Augen schuld. Is schon ein Mandl.“ (Octavian steht frech und hochmütig da)
- Marschallin (einen Schritt näher tretend): „War eine wienerische Maskerad' und weiter nichts.“
- Baron (sehr vor den Kopf geschlagen): „Aha!“ (für sich) „Spiel'n alle unter einem Leder gegen meiner!“
- Marschallin (von oben herab): „Ich hätt' Ihm nicht gewünscht, daß Er mein Mariandl in der Wirklichkeit mir hätte debauchiert!“
- Baron (wie oben, vor sich hin sinnierend): „Ha!“
- Marschallin (wie oben und ohne Octavian anzusehen): „Hab' jetzt einen montierten Kopf gegen die Männer – so ganz im allgemeinen!“
- Baron (allmählich der Situation beikommend): „Kreuzelement! Komm' aus dem Staunen nicht heraus!“ (mit einem ausgiebigen Blick, der von der Marschallin zu Octavian, von Octavian wieder zurück zur Marschallin wandert) „Weiß bereits nicht, was ich von diesem ganzen qui pro quo mir denken soll!“
- Marschallin (mit einem langen Blick, dann mit großer Sicherheit): „Er ist, mein' ich, ein Kavalier? Da wird Er sich halt gar nichts denken. Das ist, was ich von Ihm erwart'.“ (Pause)
- Baron (mit Verneigung und weltmännisch): „Bin von so viel Finesse charmiert, kann gar nicht sagen wie. Ein Lerchenauer war noch nie kein Spielverderber nicht.“ (einen Schritt an sie herantretend) „Find' deliziös das ganze qui pro quo, bedarf aber dafür nunmehr Ihrer Protektion: Bin willens, alles Vorgefallene vergeben und vergessen sein zu lassen.“ (Pause) „Eh bien, darf ich den Faninal – “ (er macht Miene, an die Türe rechts zu gehen)
- Marschallin (ungeduldig): „Er darf, Er darf in aller Still' sich retirieren!“ (Baron aus allen Himmeln gefallen) „Versteht Er nicht, wenn eine Sach' ein End' hat? Die ganze Brautschaft und Affär' und alles sonst, was drum und dran hängt, ist mit dieser Stund' vorbei.“
- Sophie (sehr betreten, für sich): „Was drum und dran hängt, ist mit dieser Stund' vorbei...“
- Baron (für sich, empört, halblaut): „Mit dieser Stund' vorbei! Mit dieser Stund' vorbei!“
- Marschallin (scheint sich nach einem Stuhl umzusehen, Octavian springt hin, gibt ihr einen Stuhl. Marschallin setzt sich links, mit Bedeutung für sich): „Is halt vorbei...“
- Sophie (rechts, vor sich, blaß): „Is halt vorbei!“ (Baron findet sich durchaus nicht in diese Wendung, rollt verlegen und aufgebracht die Augen. In diesem Augenblick kommt der Mann aus der Falltür hervor. Von rechts tritt Valzacchi ein, die Verdächtigen in bescheidener Haltung hinter ihm. Annina nimmt Witwenhaube und Schleier ab, wischt sich die Schminke weg und zeigt ihr gewöhnliches Gesicht. Dies alles zu immer gesteigertem Staunen des Barons. Der Wirt, eine lange Rechnung in der Hand, tritt zur Mitteltüre herein, hinter ihm Kellner, Musikanten, Hausknechte, Kutscher...)
- Baron (wie er sie alle erblickt, gibt sein Spiel verloren. Ruft schnell entschlossen): „Leupold, wir gehen!“ (macht der Marschallin ein tiefes, aber zorniges Kompliment. Leiblakai ergreift einen Leuchter vom Tisch und will seinem Herrn voran. Annina stellt sich frech dem Baron in den Weg. Die Kinder kommen dem Baron unter die Füße. Er schlägt mit dem Hut unter sie)
- die Kinder: „Papa! Papa! Papa!“ (Leiblakai hat sich den Weg gegen die Türe hin gebahnt; Baron will hinter ihm durch)
- die Kellner: „Entschuldigen Euer Gnaden, uns geh'n die Kerzen an!“
- die Musikanten: „Tafelmusik über zwei Stunden!“
- die Kutscher: „Für die Fuhr, für die Fuhr, Rösser g'schunden ham ma gnua!“
- Hausknecht: „Sö fürs Aufsperr'n, Sö, Herr Baron.“
- Kellner: „Zwei Schock Kerzen, uns geh'n die Kerzerl an.“

- Baron (im Gedränge): „Platz da, zurück da, Kreuzmillion!“
- die Kinder: „Papa, Papa, Papa!“ (Baron drängt sich mit Macht durch gegen die Ausgangstür, alle dicht um ihn in einem Knäuel)
- Hausknecht: „Führag'fahr'n, aussagruckt, Sö, Herr Baron!“ (alle sind schon in der Tür, dem Lakai wird der Armleuchter entwunden)
- die Kellner: „Uns gehn die Kerzen an!“ (stürmen nach, der Lärm verhallt. Die zwei Faninalschen Diener sind indessen rechts abgetreten)
- Sophie (rechts stehend, blaß): „Mein Gott, es war nicht mehr als eine Farce. Mein Gott, mein Gott! Wie er bei ihr steht, und ich bin die leere Luft für ihn!“
- Octavian (hinter dem Stuhl der Marschallin, verlegen): „War anders abgemacht, Marie Theres, ich wunder' mich.“ (in höchster Verlegenheit) „Befiehlt Sie, daß ich – soll ich nicht – die Jungfer – der Vater –“
- Marschallin: „Geh' Er doch schnell und tu Er, was sein Herz Ihm sagt.“
- Octavian: „Theres', ich weiß gar nicht.“
- Marschallin (lacht zornig): „Er ist ein rechtes Mannsbild, geh' Er hin!“
- Octavian: „Wie Sie befiehlt!“ (geht hinüber. Sophie wortlos. Octavian bei ihr:) „Eh bien, hat Sie kein freundlich Wort für mich? Nicht einen Blick, nicht einen lieben Gruß?!“
- Sophie: „Verkriech' mich in ein Kloster lieber heut' als morgen, so jung ich bin. Laß Er mich geh'n.“
- Octavian: „Ich lass' Sie nicht.“ (faßt ihre Hand)
- Sophie: „Das sagt sich leicht.“
- Octavian: „Ich hab' Sie übermäßig lieb.“
- Sophie: „Er hat mich nicht so lieb als wie Er spricht. Vergeß Er mich.“
- Octavian: „Ist mir um Sie und nur um Sie!“
- Sophie: „Vergeß Er mich.“
- Octavian: „Seh' all'weil Ihr Gesicht.“
- Sophie (schwach abwehrend): „Vergeß Er mich.“
- Octavian: „Hab' allzu lieb Ihr lieb Gesicht!“ (faßt mit beiden Händen ihre beiden)
- die Marschallin (vor sich, gleichzeitig mit Octavian und Sophie): „Heut' oder morgen oder den übernächsten Tag. Hab' ich mirs denn nicht vorgesagt? Das alles kommt halt über jede Frau. Hab ich's denn nicht gewußt? Hab' ich nicht ein Gelübde 'tan, daß ich's mit einem ganz gefaßten Herzen ertragen wird'... Heut oder morgen oder den übernächsten Tag. So hat halt Gott die Welt geschaffen und anders hat ers halt nicht können machen!“ (Sie wischt sich die Augen, steht auf.)
- Sophie (leise): „Die Fürstin da, sie ruft Ihn hin, so geh' Er doch.“ (Octavian ist ein paar Schritte gegen die Marschallin hingegangen, steht jetzt zwischen beiden verlegen. Pause. Sophie in der Tür, unschlüssig, ob sie gehen oder bleiben soll. Octavian in der Mitte, dreht den Kopf von einer zur andern. Marschallin sieht seine Verlegenheit; ein trauriges Lächeln huscht über ihr Gesicht)
- Sophie (an der Tür): „Ich muß hinein und fragen, wie's dem Vater geht.“
- Octavian: „Ich muß jetzt etwas reden und mir verschlagt's die Red'.“
- Marschallin: „Der Bub, wie er verlegen da in der Mitten steht...“
- Octavian (zu Sophie): „Bleib' Sie um alles hier!“ (zur Marschallin) „Wie, hat Sie was gesagt?“
- Sophie (zugleich mit der Marschallin, vor sich): „Für nichts und wieder nichts wird sie nicht kommen sein. Wird schon recht eine gute Freundin sein zu ihm. Ich wollt', ich wär' in meinem Kloster blieb'n. Und wüßt' halt gar nichts von der ganzen Welt.“
- Marschallin (zugleich mit Sophie, vor sich): „Hab' mirs gelobt, ihn lieb zu haben in der richtigen Weis', daß ich selbst seine Lieb' zu einer Ander'n noch lieb hab' – Hab' mirs freilich nicht gedacht, daß es so bald mir aufgelegt sollt' werden.“ (sie geht hinüber zu Sophie.)

Octavian tritt einen Schritt zurück. Marschallin steht vor Sophie, sieht sie prüfend - aber gütig - an. Sophie in Verlegenheit, knixt) „So schnell hat Sie ihn gar so lieb?“

- Sophie: „Ich weiß nicht, was Euer Gnaden meinen mit der Frag'...“

- Marschallin: „Ihr blass' Gesicht gibt schon die rechte Antwort drauf.“

- Sophie: „Wär' gar kein Wunder, wenn ich blaß bin, Euer Gnaden. Hab' einen großen Schreck erlebt mit dem Herrn Vater. Gar nicht zu reden vom gerechten Emporment gegen den skandalösen Herrn Baron.“

- Marschallin: „Red' Sie nur nicht zu viel, Sie ist ja hübsch genug. Gegen den Herrn Papa sein Übel weiß ich etwa eine Medizin. Und für die Blässe weiß vielleicht mein Vetter da die Medizin.“

- Octavian: „Marie Theres, wie gut Sie ist! Marie Theres, ich weiß gar nicht –“

- Marschallin (mit einem undefinierbaren Ausdruck): „Ich weiß auch nix. Gar nix.“ (winkt ihm, zurückzubleiben)

- Octavian: „Marie Theres!“ (Marschallin bleibt in der Tür stehen. Octavian steht ihr zunächst, Sophie weiter links)

- Marschallin (zugleich mit Octavian und Sophie, aber ohne die beiden anzusehen): „Es sind die mehreren Dinge auf der Welt, so, daß sie eins nicht glauben tät', wenn man sie möcht' erzählen hören. Alleinig wer's erlebt, der glaubt daran und weiß nicht wie – Da steht der Bub und da steh' ich und mit dem fremden Mäd'el dort wird er so glücklich sein, als wie halt Männer das Glücklichsein versteh'n. In Gottes Namen.“

- Octavian (zugleich mit der Marschallin und Sophie, erst vor sich, dann Aug in Aug mit Sophie): „Es ist was kommen und ist was geschehen. Ich möcht' sie fragen: Darf's denn sein? und grad die Frag', die spür' ich, daß sie mir verboten ist. Ich möcht' sie fragen: Warum zittert was in mir, – ist denn ein großes Unrecht g'scheh'n? Und grad an sie darf ich die Frag' nicht tun – und dann seh' ich dich an, Sophie, und seh' nur dich und spür' nur dich, Sophie, und weiß von nichts als nur: dich hab' ich lieb.“

- Sophie (zugleich mit der Marschallin und Octavian, erst vor sich, dann Aug in Aug): „Mir ist wie in der Kirch'n, heilig ist mir und so bang und doch ist mir unheilig auch! Ich weiß nicht, wie mir ist. Ich möcht' mich niederknien dort vor der Frau und möcht' ihr auch was antun, denn ich spür', sie gibt mir ihn und nimmt mir was von ihm zugleich. Weiß gar nicht wie mir ist. Möcht' all's verstehen und möcht' auch nichts verstehen. Möcht fragen und nicht fragen, wird mir heiß und kalt und spür' nur dich und weiß nur eins: dich hab' ich lieb.“ (die Feldmarschallin geht leise rechts hinein, die beiden bemerken es gar nicht. Octavian ist dicht an Sophie herantreten, einen Augenblick später liegt sie in seinen Armen...)

- Octavian (zugleich mit Sophie): „Spür' nur dich, spür' nur dich allein und daß wir beieinander sein! Geht all's sonst wie ein Traum dahin vor meinem Sinn!“

- Sophie (zugleich mit Octavian): „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein, daß wir zwei beieinander sein, beieinander für alle Zeit und Ewigkeit!“

- Octavian (ebenso): „War ein Haus wo, da warst du drein und die Leut' schicken mich hinein, mich gradaus in die Seligkeit! Die waren g'scheit!“

- Sophie (ebenso): „Kannst du lachen! Mir ist zur Stell' bang wie an der himmlischen Schwel'! Halt' mich, ein schwach' Ding wie ich bin, sink' dir dahin!“ (Sie muß sich an ihn lehnen. In diesem Augenblick öffnen die Faninalschen Lakaien die Tür und treten heraus, jeder mit einem Leuchter. Durch die Tür kommt Faninal, die Marschallin an der Hand führend. Die beiden jungen stehen einen Augenblick verwirrt, dann machen sie ein tiefes Kompliment, das Faninal und die Marschallin erwidern)

- Faninal (tupft Sophie väterlich gutmütig auf die Wange): „Sein schon halt aso, die jungen Leut!“ (gibt dann der Marschallin die Hand und führt sie zur Mitteltür, die zugleich durch die Livree der Marschallin, darunter der kleine Neger, geöffnet wurde. Draußen hell, herinnen halbdunkel, da die beiden Diener mit den Leuchtern der Marschallin voraustreten. Octavian und Sophie sind endlich allein im halbdunklen Zimmer...)

- Marschallin: „Ja, ja...“
- Octavian: „Spür' nur dich, spür' nur dich allein und daß wir beieinander sein! Geht all's sonst wie ein Traum dahin vor meinem Sinn!“
- Sophie: „Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein, daß wir zwei beieinander sein, beieinander für alle Zeit und Ewigkeit!“ (sie sinkt an ihn hin, er küßt sie schnell. Ihr fällt, ohne daß sie es merkt, ihr Taschentuch aus der Hand. Dann laufen sie Hand in Hand hinaus. Die Bühne bleibt leer, dann geht nochmals die Mitteltür auf. Herein kommt der kleine Neger mit einer Kerze in der Hand. Sucht das Taschentuch, findet es, hebt es auf, trippelt hinaus. Vorhang)

Wer ist der „Ochs“?

Christian Beck-Mannagetta schreibt zu seinem Buch „Der Ochs von Lerchenau (- eine historische Betrachtung zum "Rosenkavalier)"“ im „Praesens“-Verlag (ISBN : 978-3-7069-0229-8) „...seit mehreren Jahren beschäftigte mich der Text des "Rosenkavalier" von Hugo von Hofmannsthal im Zusammenhang mit der Familie 'Mannagetta von Lerchenau', die es dieses Namens nicht mehr gibt. Die Hinweise aus dem Text sind für diese Familie auf den ersten Blick spärlich, und die Andeutungen spielen auf ein niederösterreichisches Adelsgeschlecht an, das teils in Würnitz ansässig war, teils der Dichter vermutlich selbst von seinem Wohnort in Rodaun aus kennengelernt hatte. Einen direkten Hinweis vom 'Ochs von Lerchenau' auf das Geschlecht derer 'von Lerchenau' gibt es weder in den Schriften des Dichters noch in der Familienchronik 'Mannagetta'. Doch lassen sich überzeugende Argumente finden, dass ein bestimmter Familienzweig der Mannagettas damit gemeint ist, die in Mödling ansässig waren. Im Zuge der historischen Recherchen musste genauer auf einzelne Persönlichkeiten 'der von Lerchenau' zurückgegriffen werden, was recht mühsam war, denn die charakterlichen Verbindungen zwischen dem 'Ochs' und einigen Vorfahren des Familienzweiges lassen mehrere Deutungen zu, die sich aber doch auf die Mödlinger konzentrieren. Adelsstolz, Angeberei, Schwächen und Zumutungen anderen gegenüber lassen sich in etlichen Familien finden, besonders, wenn man auf Jahrhunderte zurückblickt. So auch bei den Mannagettas, die eine bewegte Geschichte hinter sich haben. Da für Hofmannsthal die genaue historische Darstellung wenig wog, ja, geradezu zu vernachlässigen war, blieb meistens nur ein Charakterbild übrig, das zeitlos angelegt war. Gerade diese Schwierigkeit, herauszufinden, welche Familie sich in einer Figur widerspiegelte, war ungemein reizvoll, besonders, wenn sich so nach und nach ein Mosaikbild ergab, in dem die Einzelheiten passend, ja, treffend für den 'Ochs' waren. Eine kurze Inhaltsangabe des 'Rosenkavalier' wurde der Arbeit vorangestellt, damit man sich in groben Zügen nochmals den Handlungsablauf vor Augen halten kann. In dem Aufsatz selbst werden neben der geschichtlichen Abhandlung Textstellen aus dem Libretto und historische Darstellungen vermengt, damit die Zusammenhänge klar ersichtlich werden. Der Lesbarkeit und dem Vergnügen soll kein Abbruch getan werden, weder in Form der Nachdenklichkeit (was der Dichter wollte) noch den Argumenten, die hier vorgebracht werden. Erheiterndes wie Trauriges finden sich sowohl im Werk als auch in der Familiengeschichte derer 'von Lerchenau', was, - insgesamt gesehen - , Menschliches, ja oft Allzumenschliches aufweist...“; so weit also Christian Beck-Mannagetta. Die „Lerchen-Aue“ ist vermutlich (auch) eine Landschaft in Liszts Heimatgend, dem Österreichisch-ungarischen „Burgenland“, da in Liszts so-g. „ungarischer Rhapsodie“ Nr. 16 das „Silberne Rose“-Thema bereits erklingt... (- das „Burgenland“ (- burgenlandkroatisch: Gradišće [grădiʦtʃɛs], ungarisch: Felsőőrvidék, Őrvidék, oder Lajtabánság) ist das östlichste und gemessen an der Einwohnerzahl kleinste Bundesland Österreichs. Das Gebiet gehörte einst zum Königreich Ungarn, das im Vertrag von Trianon 1920 verpflichtet wurde, das damalige „Deutsch-Westungarn“ an Österreich abzutreten. 1921 wurde diese Verpflichtung großteils erfüllt und von der neuen Republik Österreich der Name

Burgenland neu eingeführt. Es grenzt im Osten an Ungarn und im Westen an Niederösterreich und die Steiermark. Im Süden hat es eine wenige Kilometer lange Grenze mit Slowenien, im Norden eine nur wenig längere Grenze mit der Slowakei. Die Gesamtlänge der Außengrenze zu den Nachbarstaaten, die bis zum 21. Dezember 2007 noch Schengen-Außengrenze war, beträgt 397 km. Die Form des Bundeslandes, geprägt vom Neusiedler See im Norden und den Ausläufern der Alpen im hügeligen Süden, ist länglich, wobei es mittig eine Breite von nur 4 km aufweist. Bis 1920/21 gehörte das seit den Türkenkriegen vorwiegend deutschsprachige Gebiet zur ungarischen Reichshälfte von Österreich-Ungarn (Deutsch-Westungarn). Nach jahrelangen Kämpfen und Verhandlungen nach dem Ersten Weltkrieg wurde es in den Verträgen von St. Germain und Trianon der neuen Republik Österreich zugesprochen. Nach heftigen Protesten Ungarns wurde jedoch für die Gegend um Ödenburg (Sopron), das als Hauptstadt des neuen Bundeslandes vorgesehen war, eine Volksabstimmung durchgeführt, die zum Verbleib Ödenburgs bei Ungarn führte. Die Seriosität der Volksabstimmung, von den ungarischen Behörden unter italienischer Aufsicht durchgeführt, wurde von vielen bezweifelt. Die Gemeinden um Ödenburg stimmten für Österreich (- blieben aber dennoch bei Ungarn), in der Stadt Ödenburg ergab sich eine Mehrheit für Ungarn. Die Aufnahme in die Republik Österreich wurde im Bundesverfassungsgesetz über die Stellung des Burgenlandes als selbständiges und gleichberechtigtes Land im Bund und über seine vorläufige Einrichtung vom 25. Jänner 1921 geregelt. Von einigen Befürwortern der Eingliederung in die Republik Österreich wurde die Landesbezeichnung „Heinzenland“ (- nach dem Hianzn-Dialekt -) propagiert, der Vorschlag „Burgenland“ setzte sich aber durch. Der Name „Burgenland“ erinnert daran, daß das Land aus Teilen von vier altungarischen Komitaten zusammengesetzt ist („Vierburgenland“): Pressburg (slowak. Bratislava, ungar. Pozsony) / Wieselburg (ungar. Moson) / Ödenburg (Sopron) / Eisenburg (Vas). Bis 1925 war Bad Sauerbrunn provisorischer Sitz der Landesregierung und -verwaltung, bis dann die bis dahin relativ unbedeutende Kleinstadt Eisenstadt (Ungarisch: Kismarton) Hauptstadt des Burgenlands wurde. Nach dem „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich wurden die Städte Eisenstadt und Rust und die Bezirke Eisenstadt, Mattersburg, Neusiedl am See und Oberpullendorf per 15. Oktober 1938 dem Reichsgau Niederdonau zugeschlagen, die Bezirke Güssing, Jennersdorf und Oberwart dem Reichsgau Steiermark (siehe Gesetz über Gebietsveränderungen in Österreich, GBILÖ Nr. 443/1938). Mit der Wiedererrichtung der Republik Österreich 1945 entstand auch das Burgenland als Bundesland wieder. Bis 1955 lag es in der sowjetischen Besatzungszone, bis 1989 lag es an der Ostgrenze am sogenannten Eisernen Vorhang. Das Burgenland weist eine Fläche von 3.965,46 km² auf, und teilt eine 397 km lange Grenze zum Großteil mit Ungarn, zu kleinen Teilen auch mit Slowenien und der Slowakei. Das Nordburgenland ist im Vergleich zum Südburgenland sehr flach und gehört landschaftlich großteils zur Pannonischen Tiefebene. Hier liegt der Neusiedler See, ein von einem breiten Schilfgürtel umgebener Steppensee, das „Meer der Wiener“. In seiner Nähe bietet das Naturschutzgebiet Lange Lacke seltenen Vogelarten ein Refugium; 1992 wurde in diesem Gebiet der Nationalpark Neusiedler See-Seewinkel gegründet, der grenzüberschreitend im ungarischen Nationalpark „Fertő-Hanság“ seine Fortsetzung findet. Höchste Erhebung des Burgenlandes ist der 884 m hohe Geschriebenstein. Tiefster Punkt ist der Hedwighof (Gemeinde Apetlon – Bezirk Neusiedl am See) mit 114 m. Tiefste Gemeinde ist Illmitz mit 116 m. Der Geographische Mittelpunkt des Burgenlandes, (Koordinaten: 47°28'34 N, 16°34'24 O) liegt im Gemeindegebiet von Frankenau-Unterpullendorf und wurde von Geographen des Burgenlandes durch den „Mittelpunktstein“ (Basaltstein vom Pauliberg) markiert. Im Süden sind Riedel landschaftsprägend. Beinahe die gesamte Fläche des Burgenlandes entwässert über die Raab in die Donau. Während der Neusiedler See über den Einserkanal tributär ist, bestimmen im Südburgenland die Pinka und die Raab selbst die Gewässer. Lediglich im äußersten Norden bildet die Leitha den historischen Grenzfluß zu (Nieder-)Österreich. Das Burgenland hat Anteil am illyrischen Klima im Südburgenland und am pannonischen Klima

in den restlichen Landesteilen. Das Mittel- und Nordburgenland ist stärker kontinental geprägt als der Landessüden. Die durchschnittlichen Temperaturen betragen hier zwischen -2 °C und -4 °C im Januar und etwa 21 °C im Juli. Das Burgenland ist in sieben politische Bezirke und zwei Statutarstädte (auch Freistädte genannt, dies sind Rust und Eisenstadt) gegliedert. Sprachen im Burgenland (1991): Deutsch 82,9% / Burgenlandkroatisch 10,4% / Ungarisch 2,4% / Kroatisch 1,3% / Romanes 0,1% / Slowakisch 0,1% / Magretherisch 0,2% / Sonstige 2,8%; in der wirtschaftlich schwierigen Zeit nach dem Ersten Weltkrieg wanderten viele Burgenländer in den 1920er Jahren in die USA aus, was dazu führte, daß Chicago zur größten Stadt der Burgenländer wurde. Aber auch durch die wirtschaftlichen Schwierigkeiten in der Zeit des eisernen Vorhanges konnte die wirtschaftliche Entwicklung mit der Restösterreichs nicht mithalten, so-daß viele Burgenländer auch heute nach Wien auspendeln. Erst langsam durch einerseits größere EU-Förderungen und der Öffnung und EU-Erweiterung nach Osten entstehen im Burgenland vermehrt Arbeitsplätze mit der Möglichkeit im eigenen Bundesland zu arbeiten) - allerdings: die „3 Seen“-Platte im Münchner Stadtbezirk „Feldmoching-Hasenberg!“ besteht aus umgestalteten Baggerseen, die durch Kiesentnahme für Bauarbeiten in den dreißiger Jahren des 20. Jhs. entstanden. Der „Lerchenauer See“ im gleichnamigen Stadtteil ist mit rund 7,5 Hektar Fläche der kleinste See der Dreiseenplatte... - oder: „Harmannsdorf“ ist eine Marktgemeinde mit 3.666 Einwohnern und liegt etwa 5 km nördlich von „Korneuburg“ im Hügelland des „Weinviertels“ in „Niederösterreich“; eine der „Katastralgemeinden“ ist „Lerchenau“... - oder: „Günther Beck von Mannagetta & Lerchenau“ (* 25. 8. 1856 Preßburg (Bratislava (Slowakische Republik)), † 23. 6. 1931 Prag (Tschechische Republik)) war 1885-'99 Leiter der Botanischen Abteilung des Naturhistorischen Museums und Universitätsprofessor in Wien, 1899-1921 in Prag und Redakteur der "Wiener Illustrierten Gartenzeitung"...

Wo ist also die „Lerchen-Au“? Man lese das Libretto...

Der Tonfilm

Der Film „Der Rosenkavalier“ (Produktionsland: Österreich, Erscheinungsjahr: 1926, Länge (PAL-DVD): 88 Minuten, Originalsprache: Deutsch, Stab: Regie: Robert Wiene / Drehbuch: Louis Nerz - Robert Wiene - Hugo von Hofmannsthal / Produktion: Pan-Film / Musik: Richard Strauss / Kamera: Hans Theyer - Ludwig Schaschek - Hans Androschin / Schnitt: Hans Androschin / Besetzung: Michael Bohnen (Ochs von Lerchenau) - Huguette Duflos (Marschallin) - Paul Hartmann (Marschall) - Jacques Catelain (Octavian) - Elly-Felice Berger (Sophie) - Carmen Cartellieri (Annina) - Friedrich Fehér (Valzacchi)) ist eine im Jahr 1925 produzierte Verfilmung des gleichnamigen Opernstückes „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Die Uraufführung fand am 10. Januar 1926 in der Dresdner Semperoper, wo 15 Jahre zuvor auch die Opernvorlage premierte hatte, mit Orchester-Begleitung unter Dirigent Richard Strauss statt. Damit die Musik mit den Szenen des Stummfilms zusammenpasste, hatte sich der Vorführer mit der Abspielgeschwindigkeit nach dem Orchester zu richten. Dieser Vorführer war Hans Androschin, der als Verantwortlicher für den Schnitt als einziger den genauen Filmablauf kannte. Bei weiteren Kinoproduktionen wurde das Orchester durch eine Schallplattenaufnahme der Filmmusik, ebenfalls von Richard Strauss dirigiert, ersetzt. Geplant war auch eine Tournee des Films mit Richard Strauss und einem Orchester durch die Vereinigten Staaten, was jedoch daran scheiterte, dass bereits 1927 die ersten Tonfilme aufkamen, was ein großes Opernorchester überflüssig machte. Zur Produktion: mit den Dreharbeiten wurde am 18. Juni im Schönbrunner Schlosstheater begonnen, die nach mehreren wetterbedingten Unterbrechungen bis Ende August dauerten. Weitere Drehorte befanden sich sowohl in Wien, als auch außerhalb, in Niederösterreich. Innenaufnahmen wurden im Filmatelier der Listo-Film

gedreht. Die Produktion fiel zeitlich mitten in die ärgste Krise des österreichischen Stummfilms, dem zu dieser Zeit von billigen, aber qualitativen, US-Produktionen schwere Konkurrenz gemacht wurde. Zahlreiche heimische Produktionsgesellschaften gingen zu dieser Zeit in Konkurs. Die Pan-Film war eine der wenigen großen Gesellschaften, die ihre Arbeiten noch fortsetzte. Sie landete mit diesem Film zwar ihren größten künstlerischen Erfolg, ging aber in weiterer Folge aufgrund des enormen Kostenaufwands für diese Produktion ebenfalls Pleite. Neben dem bekannten Operndarsteller Michael Bohnen, der den Ochs von Lerchenau spielte, wirkte auch die französische Schauspielerinnen Huguette Duflos als Marschallin neben Paul Hartmann als Marschall in einer Hauptrolle. In Nebenrollen zu sehen waren Karl Forest, Riki Raab und nach eigener Aussage auch Fritz Eckhardt. Begleitet wurde das ganze von rund 10.000 Statisten. Die Idee zu einer Verfilmung dieses Opernstückes stammte vom künstlerischen Leiter und Dramaturgen der Pan-Film, Louis Nerz. Zur (Film-)Musik: die original für den Film zusammengestellte Instrumentalfassung der Strauss-Oper bearbeiteten Otto Singer und Carl Alwin. Sie fügten in die Partitur auch ältere Strauss-Stücke und einen neu komponierten Marsch ein. Für die Kameraaufnahmen waren mit Hans Theyer, Ludwig Schaschek und Hans Androschin gleich drei damals sehr bekannte und erfahrene Kameralaute engagiert. Die zahlreichen und aufwendigen Rokokokostüme stammten von der Wiener Werkstätte für dekorative Kunst Ges.m.b.H. und die Perücken von Ludwig Rudolf. Nach der Restaurierung des Films und der Rekonstruktion des Filmfinales durch das Filmarchiv Austria wurde der Film für eine Fernsehaufzeichnung durch ZDF und Arte am 6. September 2006 am Ort seiner Uraufführung, der Semperoper in Dresden, wiederaufgeführt. Die musikalische Begleitung übernahm die Sächsische Staatskapelle Dresden, Dirigent war Frank Strobel.

Das weltberühmte Orchester

Wer holte für Strauss musikalisch „die Kastanien aus dem Feuer“...? Die Sächsische Staatskapelle Dresden ist eines der ältesten und traditionsreichsten Orchester der Welt. Sie wurde am 22. September 1548 durch Kurfürst Moritz von Sachsen gegründet und darf wohl als einziges gelten, das über mehr als viereinhalb Jahrhunderte hinweg ununterbrochen musiziert hat und zugleich – wie zeitgenössische Berichte belegen – stets zu den führenden Klangkörpern der verschiedenen Epochen gehörte. Hervorragende Kapellmeister und international geschätzte Instrumentalisten haben seit ihrer Gründung die einstige Hof- und heutige Sächsische Staatskapelle geprägt. Die Kurfürstlich-Sächsische und Königlich-Polnische Kapelle erreichte im 17. Jahrhundert unter Heinrich Schütz ihre erste Blüte, aber am Ende des Dreißigjährigen Krieges auch einen Tiefstand. Die Hofkapelle war das bedeutendste Musikensemble seiner Zeit. Sie bestand zwischen 1697 und 1756 unter der Herrschaft von Friedrich August I. und seinem Sohn Friedrich August II.; die etwas umständliche Bezeichnung des Ensembles hat ihren Grund darin, dass beide Herrscher (mit kleineren Unterbrechungen) nicht nur Kurfürsten von Sachsen waren, sondern auch als Könige über Polen herrschten. Am sächsischen Hof zu Dresden war vor allem unter den Kurfürsten Johann Georg II. (1656-1680) und Johann Georg III. (1680 -1691) die Hofmusik bereits in hoher Blüte, diese nahm nun aber im Zeichen des Hochbarock einen weiteren Aufschwung; 1697, im Jahr der Königskrönung von Friedrich August, war das Deputat der Hofmusik zwar im Vergleich mit 1691 von über 15000 Talern auf nur mehr knapp 7600 Talern zusammengestrichen worden, steigerte sich dann aber über fast 17000 Taler bis 1719 sogar auf 26400 Taler. Darin enthalten ist allerdings auch der Etat für die nach Friedrich Augusts Konversion notwendig gewordene katholische Hofkirchenmusik. Kapellmeister war Johann Christoph Schmidt, der anfänglich immerhin schon über 31 Musiker (Kapellknaben mitgerechnet) verfügen konnte. Als Glücksfall erwies sich die 1709 erfolgte Verpflichtung des Violinisten Jean-Baptiste Volumier zum Konzertmeister, dem das stolze Jahresgehalt von

1200 Talern zugesprochen wurde. 1712 wurde der junge aufstrebende Violinist Johann Georg Pisendel eingestellt, 1715 der damals bereits hochberühmte "Pantolonist" Hebenstreit, 1716 als zweiter Kapellmeister Johann David Heinichen, 1717 als dritter Antonio Lotti. Dazu kamen u.a. dessen Frau, die Sopranistin Santa Stella, der Kastrat Francesco Bernardi, genannt "Senesino" (für ein Gehalt von 70000 Talern) und der italienische Violinvirtuose Francesco-Maria Veracini; 1716/1717 wurde Pisendel nach Italien geschickt, um sich über den neuesten Stand der Violinkunst zu informieren. Dort lernte er vor allem Antonio Vivaldi kennen, dessen Musik er sehr bewunderte. Am Hof zu Dresden betrachtete man sich damit allmählich für die anstehenden Vermählungsfeierlichkeiten des Thronfolgers mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha gerüstet. Nach 1763 nun wieder kurfürstlich-sächsische Kapelle wurde aus dieser ab 1807 die Königlich-sächsische musikalische Kapelle und nach 1918 die Sächsische Staatskapelle. Die öffentliche Konzerttätigkeit des Orchesters begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts; Abonnementskonzerte wurden 1858 eingeführt. Die Sächsische Staatskapelle ist seit dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts Opernorchester – bis 1945 und nach der Wiedereröffnung 1985 spielt sie in der Semperoper. Von 1992 bis zu seinem plötzlichen Tod am 20. April 2001 stand Giuseppe Sinopoli an der Spitze des Orchesters. 2002 hat Bernard Haitink interimsmäßig nach Giuseppe Sinopoli's Tod die Position des Chefdirigenten übernommen, verließ vorzeitig im Jahr 2004 das Orchester. Sein letztes Konzert als Chef gab er im November 2004 im Rahmen einer Tournee in Wien. Am 26. April 2007 erhielt die Sächsische Staatskapelle Dresden im Palais Beaux-Arts in Brüssel den erstmals von der Europäischen Kulturstiftung ehrenhalber verliehenen „Preis für die Bewahrung des musikalischen Weltkulturerbes“. Im September 2007 übernahm Fabio Luisi, Chefdirigent der Wiener Symphoniker, die Position des Generalmusikdirektors. Die Komponistin Isabel Mundry erhielt in der Saison 2007/2008 den Titel Capell-Compositeur, die Reihe wird 2009 mit dem österreichischen Komponisten Bernhard Lang (Komponist) fortgesetzt. Pro Saison gibt die Sächsische Staatskapelle heute 12 bis 15 Sinfonie- und Sonderkonzerte und spielt bei sämtlichen Opernproduktionen, also nahezu täglich. Zu den Sonderkonzerten zählen Konzerte in der Frauenkirche sowie spezielle Aufführungsabende. Außerdem gibt es Matineen und Jugendprojekte. Persönlichkeiten: bekannte Kapellmeister und Dirigenten: die wichtigsten Kapellmeister und Dirigenten im Laufe der Geschichte der Kapelle waren: Johann Walter (1548–1554) - Mattheus Le Maistre (1555–1568) - Antonio Scandello (1568–1580) - Giovanni Battista Pinelli (1580–1584) - Rogier Michael (1587–1619) - Heinrich Schütz („Henricus Sagittarius“) (1615–1672, Hofkapellmeister) - Vincenzo Albrici (1654–1680) - Giovanni Andrea Bontempi (1656–1680) - Carlo Pallavicini (1666–1688) - Nicolaus Adam Strungk (1688–1700, Hofkapellmeister) - Johann Christoph Schmidt (1697–1728, Hofkapellmeister) - Antonio Lotti (1717–1719) - Johann David Heinichen (1717–1729) - Giovanni Alberto Ristori (1725–1733) - Johann Adolph Hasse (1733–1763, Hofkapellmeister) - Johann Gottlieb Naumann (1776–1801, Hofkapellmeister) - Ferdinando Paer (1802–1806, Hofkapellmeister) - Francesco Morlacchi (1810–1841, Hofkapellmeister) - Carl Maria von Weber (1816–1826, Hofkapellmeister) - Carl Gottlieb Reißiger (1826–1859, Hofkapellmeister) - Richard Wagner (1843–1848, Hofkapellmeister) - Carl August Krebs (1850–1880) - Julius Rietz (1860–1877, Hofkapellmeister) - Franz Wüllner (1877–1882, Hofkapellmeister) - Ernst von Schuch (1872–1914, Hofkapellmeister, ab 1889 GMD) - Hermann Kutzschbach (1898–1936) - Kurt Striegler (1905–1958) - Karl Pembaur (Kapellmeister 1913–1939) - Fritz Reiner (1914–1921) - Fritz Busch (1922–1933) - Karl Böhm (1934–1942) - Karl Elmendorff (1943–1944) - Joseph Keilberth (1945–1950) - Rudolf Kempe (1950–1953) - Franz Konwitschny (1953–1955) - Lovro von Matacic (1956–1958) - Otmar Suitner (1960–1964) - Kurt Sanderling (1964–1967) - Martin Turnovsky (1967–1968) - Herbert Blomstedt (1975–1985) - Hans Vonk (1985–1990) - Giuseppe Sinopoli (1992–2001) - Bernard Haitink (2002–2004) - Fabio Luisi (seit 2007) - Ehrendirigent seit 1991: Sir Colin Davis; viele prominente Gäste haben mit dem Orchester in neuerer Zeit musiziert. Dazu

gehören u. a. Georges Prêtre, Christian Thielemann, Sir John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Myung-Whun Chung, Kent Nagano, Charles Dutoit, Daniel Harding, Nikolaus Harnoncourt und Sylvain Cambreling. Bekannte Solisten und Instrumentalisten der Kapelle: Mitglieder der sächsischen Staatskapelle waren und sind immer wieder auch als virtuose Solisten hervorgetreten: Geiger (Violinist): Carlo Farina (1626–1629) - Johann Jakob Walther (1674–1680) - Johann Paul von Westhoff (1674–1697) - Jean-Baptiste Volumier (Woulmyer) (ab 1709) - Johann Georg Pisendel (1712–1755, Konzertmeister) - Francesco Maria Veracini (1717–1722, Konzertmeister) - Karol Lipiński (1840–1861, Konzertmeister) - Franz Schubert (1861–1878, Konzertmeister) - Johann Christoph Lauterbach (Konzertmeister) - Theo Bauer (1898–1939) - Henri Petri (um 1910, Konzertmeister) - Jan Vogler - Gambist: Carl Friedrich Abel (1748–1757) - Cellist: Justus Johann Friedrich Dotzauer (1811–1850) - Friedrich August Kummer (ab 1817) - Friedrich Wilhelm Grützmaker - Rudolf Kratina (1916–1938) - Peter Bruns - Kontrabassist: Constantin Christian Dedekind (1666–1675, Konzertmeister) - Jan Dismas Zelenka (1719–1745) - Lautenist: Silvius Leopold Weiss (1718–1750) - Pantaleonist: Pantaleon Hebenstreit (1714–1733) - Flötist: Pierre-Gabriel Buffardin (1714–1749) - Johann Joachim Quantz (1728–1741) - Anton Bernhard Fürstenau (1819–1852) - Moritz Fürstenau (1845–1889) - John Amans - Eckart Haupt - Oboist: François le Riche - Johann Christian Richter - Klarinettist: Johann Gottlieb Kotte (um 1817) - Hornist: Peter Damm (1969-2002) - Posaunist: Antonio Scandello (1549–1580) - Cerbonio Besozzi - Stefan Fritzen - Julius Rühlmann; lang ist die Liste der von dem Orchester uraufgeführten oder ihm gewidmeten Werke: Sie reicht von Vivaldi über Wagner, Schumann, Liszt, Strauss, Hindemith, Weill, Blacher u. a. bis zu neueren Kompositionen von Fritz Geißler, Zimmermann, Matthus, Rihm, Kantscheli und Ruzicka. Besonders Richard Strauss war dem Klangkörper, dessen internationaler Ruf als „Strauss-Orchester“ bis heute fortbesteht, über 60 Jahre als Komponist, Dirigent und Freund verbunden; neun seiner Opern wurden in Dresden uraufgeführt (darunter „Salome“, „Elektra“ und „Der Rosenkavalier“). Die „Alpensinfonie“ widmete er der Dresdner Kapelle. Eine umfangreiche Tourneetätigkeit führt die Sächsische Staatskapelle regelmäßig in die Musikzentren von Europa, Nordamerika und Fernost. So gastierte das Orchester in den Jahren 2004 und 2005 in verschiedenen deutschen Städten, in Japan, der Schweiz, den Niederlanden, Österreich, Großbritannien, Spanien, in den USA, Griechenland, Ungarn und Frankreich sowie bei den Festivals in Luzern, Edinburgh, London Proms, Salzburg, Prag, Bukarest und auf den Kanarischen Inseln. Einer kontinuierlichen Kammermusikpflege mit einzigartiger ideeller Zielsetzung widmen sich Orchestermitglieder in der Kammermusik der Sächsischen Staatskapelle, die auf den 1854 gegründeten Tonkünstler-Verein zurückgeht. Die Diskographie des Orchesters weist seit Anfang der 1920er Jahre eine Vielzahl von Aufnahmen des sinfonischen und des Opernrepertoires mit renommierten Dirigenten aus. Im Studio der Lukaskirche in Dresden entstanden zahlreiche Aufnahmen für das DDR-Label Eterna, auch heute wird die Kirche für Aufnahmen der Staatskapelle genutzt. Mit dem Echo Klassik-Preis wurde 2007 eine Edition von Hänssler gewürdigt, die archivierte Opern- und Konzertmitschnitte aus frühen Schallplattenzeiten bis heute dem Publikum wieder zugänglich machte. Daneben war und ist die Staatskapelle weiterhin Vertragspartner der großen Plattenlabel wie z.B. der Deutschen Grammophon und Sony Music.

Das Uraufführungsopernhaus

Die „Semper“-Oper in Dresden (- offizieller Name: Sächsische Staatsoper Dresden -) hat als Hof- und Staatsoper Sachsens eine lange geschichtliche Tradition. Klangkörper der Staatsoper ist die traditionsreiche Sächsische Staatskapelle Dresden. Von 1838 bis 1841 errichtete der Baumeister Gottfried Semper (1803–1879) ein neues königliches Hoftheater, welches allerdings schon am 21. September 1869 einem Brand zum Opfer fiel. Schon vier Wochen

nach der Brandkatastrophe des ersten Semperschen Hoftheaters begannen die Bauarbeiten an einem Interimstheater am Zwingerwall hinter den Ruinen des alten Theaters. Nach nur sechs Wochen Bauzeit wurde die mit einfachen Konstruktionsmitteln errichtete Spielstätte, die ca. 1800 Besuchern Platz bot und im Volksmund den Beinamen "Bretterbude" trug, mit Goethes Iphigenie auf Tauris am 2. Dezember 1869 eröffnet. Schon bald wurde von Gottfried Semper ein zweites Gebäude entworfen, das unter Leitung seines ältesten Sohnes Manfred Semper (1838–1913) von 1871 bis 1878 am Theaterplatz erbaut wurde. Der Theaterbau verfügt über eine prachtvolle Innenausstattung. Über dem Portal erhebt sich eine bronzene Pantherquadriga mit Dionysos und Ariadne von Johannes Schilling. Die Westfassade der Hinterbühne zieren das sächsische Wappen, die Figuren „Liebe“ und „Gerechtigkeit“ sowie ein Kopf Gottfried Sempers. Neben dem Eingang stehen die Skulpturen von Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, in den Seitennischen der Fassade die von William Shakespeare, Sophokles, Molière und Euripides. Dieser zweite Bau fiel in der Nacht des 13. Februar 1945 dem Luftangriff auf Dresden zum Opfer. Nach dem Zweiten Weltkrieg bereiteten 1946–1955 Sicherungsarbeiten sowie konzeptionelle Studien 1968–1976 den Wiederaufbau vor. Am 24. Juni 1977 erfolgten die Grundsteinlegung und der Wiederaufbau unter der Leitung von Chefarchitekt Wolfgang Hänsch. Hierbei wurde einerseits der Zuschauerraum erweitert, andererseits wurden im Bühnenbereich die Wände nach außen versetzt, um dem gestiegenen Platzbedarf des modernen Opernbetriebes gerecht zu werden. Ansonsten wurde das Gebäude Sempers Plänen entsprechend wiederaufgebaut. Anlässlich des 40. Jahrestages der Zerstörung konnte am 13. Februar 1985 die Semperoper mit Carl Maria von Webers Oper „Der Freischütz“ symbolisch wiedereröffnet werden – es war diese Oper, mit der das Opernhaus am 31. August 1944 geschlossen worden war. Im Jahre 1985 wurde auch eine zentrale Theaterkasse eingerichtet, in der man Eintrittskarten für die Opernvorstellungen erwerben kann. Sie befindet sich in der benachbarten Altstädtischen Hauptwache. Obwohl sie schon Staatsoper war, erhielt die Oper zusätzlich nach der Wende den offiziellen Titel „Sächsische Staatsoper“. Das extreme Hochwasser der Elbe im August 2002 fügte dem Opernhaus einen Schaden von 27 Millionen Euro zu. Schon drei Monate nach der Hochwasserkatastrophe eröffneten am 9. November 2002 statt wie geplant am 13. August Tänzer und die Sächsische Staatskapelle mit dem Ballett „Illusionen – wie Schwanensee“ die Spielzeit. Im Rahmen der 800-Jahr-Feierlichkeiten der Stadt Dresden fand am 13. Januar 2006 der erste Dresdner Opernball seit 1939 statt. Die Bestuhlung war durch Tische und Stühle ersetzt worden. Im Saal, auf den Rängen und in den Logen feierten ca. 2300 Gäste sowie auf dem Theaterplatz etwa 4000 Dresdner. Der Ruf, den Gottfried Semper als guter Architekt schon zu seinen Lebzeiten genossen hat, gründete sich auf seine meisterhafte Behandlung der Form. Seine eindrucksvollen architektonischen Kompositionen waren nicht nur künstlerische Gestaltungen, sondern auch zweckmäßig zugleich, funktionell richtig. Darauf wiederum beruhte die Wertschätzung, die Semper selbst dann noch gezollt wurde, als das Verwenden historischer Formen als überflüssig und daher kritikwürdig angesehen wurde. Zu dieser Wertschätzung trug nicht zuletzt das Dresdner Hoftheater bei. Sein städtebaulich so wirkungsvoller Baukörper hat einen logischen räumlichen Aufbau, der in Grundform und Anordnung der Räume geradezu als Prototyp für Theaterbauten gelten kann. Er gewährleistet eine sichere, übersichtliche und auch eindrucksvolle Führung der Besucher zum Zuschauerraum und ist ebenso gut als architektonischer Rahmen für die gesellige Begegnung in den Theaterpausen geeignet. Vor allem aber bietet die Gestaltung des Zuschauerraumes dem Theaterspiel und der Oper beste akustische Bedingungen. Diesen zweckmäßigen Raumorganismus hatte Semper in Formen verwirklicht, die der antiken Tradition verpflichtet sind und in erster Linie Vorbildern aus der italienischen Renaissance folgen. Sie überspielen die Oberfläche der baulichen Struktur und sind im Inneren des Gebäudes vorwiegend aus Stuck gebildet, der auf die raumfassenden Mauern und Decken aufgetragen ist. Der historisierende Überzug hatte - so wurde es lange Zeit verstanden - einzig und allein die

geistigen Ansprüche zu erfüllen, die das Publikum zu Sempers Zeit an sein Theater stellte: Ein reiches, dekoratives und festliches Kleid historischer Formen hatte die Idealität humanistischer Gedankenwelt zu verdeutlichen und zugleich dem kulturellen Geschehen einen repräsentativen, aus der Alltäglichkeit heraushebenden Rahmen zu geben. Diese Ansprüche waren seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert immer mehr verblasst. Dadurch hatte auch die historisierende Bekleidung allmählich ihre geistige Funktion eingebüßt. Ja mehr noch, sie war direkt überflüssig geworden, denn die moderne Architekturauffassung hatte alles Dekorationswerk verdammt und an seiner Stelle die geometrisch definierte «reine» Körper- und Raumform als ästhetisches Ideal durchgesetzt. Eines der eindrucksvollsten Elemente der Innengestaltung der Semperoper ist der Schmuckvorhang von James Marshall, das für den Wiederaufbau des Hauses von den Malern Gerhard Keil und Walter Teichert neu geschaffen wurde. Der gemalte Schmuckvorhang zeigt eine große figürliche Komposition, von reich dekorierten Friesen gerahmt. Der obere und untere Fries enthält Putten mit Frucht- und Blumengirlanden, oben mit sechs Bildmedaillons von Dichtern, unten von sieben Komponisten. Das obere mittlere Medaillon trägt die verschlungenen Initialen des sächsischen Königspaars AC – Albert und Carola. Als Dichter sind abgebildet: Sophokles, Shakespeare, Moliere, Lessing, Schiller und Goethe; als Komponisten: Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, Meyerbeer und Wagner. Die Figurenkomposition in der Mitte ist gerahmt von einem üppigen Früchtekranz, in den Theatermasken verwoben sind. Auf einem steinernen Stufenthron sitzt eine geflügelte Frauengestalt – die Allegorie der Phantasie – und hebt mit ihrer rechten Hand eine brennende Fackel empor. Ihr zur Seite sitzt links eine zu ihr hinblickende Frauengestalt mit Buch und Federkiel, die allegorische Gestalt der ernsten Dichtkunst. Rechts der Phantasie haben zwei Frauengestalten mit Lyra und Geige ihren Platz, die die Instrumentalmusik darstellen. Diese Mittelgruppe ist von einem Vorhang hinterfangen, den zwei fliegende Engelputzen emporheben. Im Vordergrund lagern sich zwei Frauenfiguren. Zu der linken leitet ein Putto über, der der Frau eine Narrenkappe aufzusetzen im Begriff ist. Sie hält in der rechten Hand einen Harlekinstab; es handelt sich um die Dichtkunst der Komödie. Auf sie ist auch die Vase mit dionysischen Motiven in der linken unteren Bildecke bezogen. Auch die Herme eines Fauns ist auf diesen Themenkreisen abgestimmt, während die ernste stehende Gestalt im Hintergrund, der ein Putto ein geöffnetes Buch vorhält, die Geschichte versinnbildlicht. In der rechten unteren Bildecke sitzt eine singende Frau, auch ihr hält ein Putto ein geöffnetes Buch vor. Das Attribut der Figur der Gesangskunst ist der Schwan. Im Hintergrund sind zwei tanzende Gestalten dargestellt. Die Fackel der inspirierenden Phantasie leuchtet also der Tragödie, Komödie und Geschichte auf der einen Seite, der Musik, dem Gesang und Tanz auf der anderen Seite. Ein loser Bezug auf die Musen Melpomene, Thalia, Klio, Erato, Polyhymnia und Terpsichore ist also gegeben, wiewohl deren klassischen Attribute teilweise durch solche des modernen Theaters ersetzt sind. Das Bühnenportal der Semperoper wird von einem Fries geziert, der Charaktere aus Schauspiel und Oper zeigt, die auf die in der Friesmitte dargestellte Allegorie der Justitia Poetica (Poetische Gerechtigkeit) orientiert sind (v.l.n.r.): Papageno, der Bürgermeister, Colombine (Ballett), Pierrot, Basilio, der Barbier, Samiel, Max, Agathe, Tannhäuser, Fenella, Masaniello, der Wasserträger, Florestan, Don Juan, Steinerner Gast, Donna Anna, Iphigenia, Euterpe, Komos, Justitia Poetica, Eumenide, Antigone, Ödipus, Melpomene, Othello, Desdemona, Mephistopheles, Gretchen, Faust, Nathan, Wallenstein, Donna Diana, Puck, der Geizige, Caliban, der Kapuziner (Wallensteins Lager), der Page sowie Falstaff. An der Semperoper wirkten bedeutende Dirigenten, wie z.B.: Carl Gottlieb Reißiger (1798-1859) - Richard Wagner (1813-1883) - Ernst von Schuch (1846–1914) - Fritz Reiner (1888–1963) in Dresden 1914 bis 1921 - Fritz Busch (1890–1951) - Karl Böhm (1894–1981) - MD Rudolf Bräuer (als Gast um 1990 (Dirigierlehrer von WGLeidel)); Uraufführungen in Sempers erstem Hoftheater: Richard Wagner: Rienzi, der letzte der Tribunen, 20. Oktober 1842 - Heinrich Marschner: Kaiser Adolph von Nassau, 5.

Januar 1845 - Richard Wagner: Der fliegende Holländer, 2. Januar 1843 - Richard Wagner: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg, 19. Oktober 1845 - Carl Gottlieb Reißiger: Schiffbruch der Medusa, 16. August 1846 - Anton Rubinstein: Feramors, 24. Februar 1863 - im Interimstheater "Bretterbude": Edmund Kretschmer: Die Folkunger, 21. März 1874 - in Sempers zweitem Hoftheater: Wilhelm Kienzl: Urvasi, 20. Februar 1886 - Felix Draeseke: Herrat, 10. März 1892 - Eugen d'Albert: Ghismonda, 28. November 1895 - August Bungert: Die Odyssee, Teatralogie, 1898-1903 - Ignacy Paderewski: Manru, 29. Mai 1901 - Richard Strauss: Feuersnot, 22. November 1901 - Leo Blech: Das war ich, 6. Oktober 1902 - Richard Strauss: Salome, 9. Dezember 1905 - Max von Schillings: Moloch, 8. Dezember 1906 - Richard Strauss: Elektra, 25. Januar 1909 - Richard Strauss: Der Rosenkavalier, 26. Januar 1911 - Ernst von Dohnányi: Tante Simona, 22. Januar 1913 - Ermanno Wolf-Ferrari: Der Liebhaber als Arzt, 4. Dezember 1913 - Eugen d'Albert: Die toten Augen, 5. März 1916 - Jan Brandts-Buys: Die Schneider von Schönau, 1. April 1916 - Hans Pfitzner: Das Christelflein, 11. Dezember 1917 - Hugo Kaun: Der Fremde, 23. Februar 1920 - Richard Strauss: Intermezzo, 4. November 1924 - Ferruccio Busoni: Doktor Faust, 21. Mai 1925 - Robert Wiene (Regisseur): Verfilmung von Der Rosenkavalier (1926), 10. Januar 1926 - Kurt Weill: Der Protagonist, 27. März 1926 - Paul Hindemith: Cardillac, 9. November 1926 - Othmar Schoeck: Penthesilea, 8. Januar 1927 - Richard Strauss: Die ägyptische Helena, 6. Juni 1928 - Othmar Schoeck: Vom Fischer und syner Fru, 3. Oktober 1930 - Richard Strauss: Arabella, 1. Juli 1933 - Rudolf Wagner-Régeny: Der Günstling, 20. Februar 1935 - Richard Strauss: Die schweigsame Frau, 24. Juni 1935 - Othmar Schoeck: Massimilla Doni, 2. März 1937 - Richard Strauss: Daphne, 15. Oktober 1938 - Werner Egk: Peer Gynt, 1939 - Heinrich Sutermeister: Romeo und Julia, 13. April 1940 - Heinrich Sutermeister: Die Zauberinsel, 31. Oktober 1942 - Gottfried von Einem: Prinzessin Turandot, 5. Februar 1944 - Joseph Haas: Die Hochzeit des Jobs, 2. Juli 1944 - in der wiederaufgebauten (dritten) Semperoper: Siegfried Matthus: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, 1985 - Eckehard Meyer: Der goldene Topf, 1989 - Matthias Pintscher: Thomas Chatterton, 1998 - Peter Ruzicka: Celan, 2002 -- Sänger: Irene Abendroth - Theo Adam - Bernd Aldenhoff - Mathieu Ahlersmeyer - Erna Berger - Kurt Böhme - Jenny Bürde-Ney - Rainer Büsching - Maria Cebotari - Brünnhild Friedland - Christel Goltz - Josef Herrmann - Elisabeth Höngen - Klaus König - Max Lorenz - Therese Malten - Hasmik Papian - Tino Pattiera - Torsten Ralf - Elisabeth Reichelt - Elisabeth Rethberg - Erna Sack - Marianne Schech - Paul Schöffler - Peter Schreier - Karl Scheidemantel - Meta Seinemeyer - Helga Thiede - Richard Tauber - Margarete Teschemacher - Elfride Trötschel - Hermann Wedekind - Evelyn Herlitzius ---

Zum Erbauer: Gottfried Semper, geboren als das fünfte von acht Kindern eines wohlhabenden Wollfabrikanten am 29. November 1803 in Hamburg und gestorben am 15. Mai 1879 in Rom, war ein deutscher Architekt in der Mitte des 19. Jahrhunderts; nach der französischen Besetzung Hamburgs 1806 zog die Familie nach Altona. Die Schulzeit verbrachte Gottfried zunächst auf der Gemeindeschule in Barmstedt und besuchte ab 1819 die hamburger Gelehrtenschule des Johanneums. Nach dem Abitur 1823 begann er in Göttingen das Studium der Mathematik und Geschichte. Nach einem vergeblichen Versuch 1825 eine Stelle als Volontär bei den Düsseldorfer Hafen- und Wasserbauten zu erlangen, schrieb er sich Ende des Jahres in der Architekturklasse der Kunstakademie München ein, ohne allerdings ernsthafte Studien zu betreiben. 1826 ging er nach ausgedehnten Wanderungen durch Deutschland (Heidelberg, Würzburg, Regensburg) im Dezember nach Paris um für den Architekten der Pariser Krankenhäuser Franz Christian Gau zu arbeiten. Hier arbeitete er konzentriert an mehreren Studienentwürfen. 1828 begann er als Volontär am Hafenbau in Bremerhaven zu arbeiten, reiste aber schon 1829 zu einem erneuten Studienaufenthalt nach Paris zu Gau. Dort erlebte er begeistert die Juli-Revolution. Zwischen 1830 und 1833 bereiste er Italien und Griechenland, um Bauten der Antike zu studieren. 1832 war er deshalb vier Monate lang an archäologischen Forschungen auf der Athener Akropolis beteiligt. Dabei

interessierte ihn vor allem die in der Biedermeierzeit aufgeworfene Frage, ob die Bauwerke der Griechen und Römer bunt bemalt waren oder nicht (Polychromiestreit). Sein 1834 unter dem Titel „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten“ publiziertes „Ja“, das er durch Farbuntersuchungen an der Trajanssäule in Rom untermauerte, machte ihn schlagartig europaweit bekannt. Am 17. Mai 1834 erhielt Semper auf Betreiben Franz Christian Gaus einen Ruf als Professor der Architektur an die Königlichen Akademie der bildenden Künste zu Dresden und wird am 30. September in dieses Amt eingeführt. Er leistete dem sächsischen König den Untertaneneid und wurde damit Sächsischer Staatsbürger. Er wurde Mitglied des Sächsischen Kunstvereins. Am 1. September 1835 heiratete Semper die Majorstochter Bertha Thimmig. Aus der Ehe gehen in den Jahren bis 1848 sechs Kinder hervor. 1837 legte er die ersten Entwürfe zu einer Erweiterung des Zwingers (Zwingerforum) und eines Hoftheaters vor. Davon wurde in den nächsten Jahren das 1841 eröffnete erste Hoftheater (1869 abgebrannt) ausgeführt. Die Pläne zum Zwingerforum wurden mehrfach überarbeitet, aber keiner realisiert. Statt-dessen wurde 1846 entschieden, den Zwinger nach Nordosten durch eine Gemäldegalerie abzuschließen. Semper reiste nach Italien um dort Galerien kennenzulernen. Der von ihm vorgelegte Entwurf wurde zur Ausführung angenommen. Bereits im Sommer 1847 wurde mit der Ausführung begonnen, die 1855 abgeschlossen war. Die damit entstandene Platzanlage zwischen Zwinger, Hofkirche und Schloss durch den Bau der Gemäldegalerie und des Hoftheaters beeindruckt noch heute als wirkungsvolles Ensemble. Neben diesen großen Aufträgen entstanden auch andere Bauten, die untrennbar mit seinem Namen verbunden sind, etwa das Maternihospital, die (im Dritten Reich zerstörte) Synagoge, das Stadtpalais Oppenheim oder die für den Bankier Martin Wilhelm Oppenheim errichtete Villa Rosa. Letztere gilt als Prototyp deutscher Villenarchitektur. Am Dresdner Maiaufstand 1849 beteiligten sich Gottfried Semper und sein Freund Richard Wagner als überzeugte Republikaner an vorderster Front. Eine Vielzahl demokratisch gesinnter Leute wollte mit ihrem Widerstand gegen die Obrigkeit bürgerliche Grundrechte erstreiten. Semper war Angehöriger der Dresdner Kommunalgarde und ließ Barrikaden umbauen. Er trat jedoch, obwohl aufgefordert, nicht der provisorischen Regierung bei, da er dies mit seinem Eid für nicht vereinbar hielt. Der Aufstand scheiterte am 9. Mai. Semper floh über Pirna, Zwickau und erreichte am 16. Mai Würzburg. Am gleichen Tag wurde von der neuen Regierung ein Steckbrief gegen den „Demokraten I. Klasse“ und „Hauptträdelsführer“ erlassen. Seine Familie blieb zunächst in Dresden. Semper kehrte Dresden für immer den Rücken. Die sächsische Regierung hob den Steckbrief gegen ihn 1863 auf. Als das von ihm erbaute erste Hoftheater 1869 Opfer eines Feuers wurde und Sachsens König Johann auf Drängen der Bürgerschaft ihn mit dem Bau des zweiten beauftragte, lieferte er zwar die Pläne. Den Bau selbst leitete jedoch sein Sohn Manfred nach väterlichen Weisungen. Über die Zwischenstationen Zwickau, Hof, Karlsruhe und Straßburg gelangte Semper nach Paris. Dort erarbeitete er den Entwurf einer Synagoge, der Bau wurde jedoch nicht ausgeführt. Er beschloss, nach Amerika auszuwandern, brach aber das Vorhaben, schon auf dem Schiff befindlich, ab, da ihm in England eine Tätigkeit versprochen wurde. Dort erhielt er zwar einige Aufträge, jedoch keine ersehnte Festanstellung. Gezwungenermaßen intensivierte Semper daher in London seine theoretischen Arbeiten. Es entstanden „Die vier Elemente der Baukunst“ (1851) und „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ (1852). Wichtige Grundlagen seines Hauptwerkes "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik" reiften in dieser Phase. Es wurde 1860 und 1863 in zwei Bänden herausgegeben. Sonst schlug er sich durch Gelegenheitsaufträge durch (Weltausstellung 1851, Bestattungswagen für den Arthur Wellesley, 1. Herzog von Wellington 1852). Sein weiterer Weg führte durch den Einfluß von Richard Wagner später nach Zürich. Die Eidgenossen planten, für die beginnende Industrierevolution ein gesamtschweizerisches Polytechnikum zu errichten. Die eingereichten Wettbewerbentwürfe, die Semper als Experte begutachten sollte, erklärte er alle für ungenügend und zeichnete das neue Hochschulgebäude schließlich selbst.

Stolz platziert und von allen Seiten gut sichtbar auf einer Terrasse oberhalb der Zürcher Altstadt, wo kurz vorher noch Befestigungsmauern standen, kam die neue eidgenössische Bildungsanstalt als Zeichen einer neuen Epoche. Das von 1858–1864 errichtete Hauptgebäude, das trotz vielen Umbauten noch heute an Semper erinnert, musste am Anfang nicht nur das neu entstandene Polytechnikum (heute Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, ETH), sondern auch die bereits existierende Zürcher Universität aufnehmen. Semper wirkte ab 1855 als Professor für Architektur am neuen Polytechnikum und viele seiner Schüler sorgten später mit für seinen internationalen Ruhm, nicht ohne Eigennutz, denn die meisten Semperschüler aus Zürich sind selbst berühmte und erfolgreiche Architekten geworden. Ein seiner damaligen Schüler war der Schweizer Architekt Emil Schmid. Die Bezahlung erlaubte es Semper, seine Familie aus Sachsen nach Zürich nachkommen zu lassen. Zu den weiteren in der Schweiz entstandenen Bauten Sempers zählt unter anderem das Stadthaus in Winterthur. Für König Ludwig II. von Bayern konzipierte Semper einen Entwurf für ein Richard-Wagner-Theater in München. Die Planung von 1864–1866 für das Festspielhaus blieb unrealisiert. In den 1860er Jahren wurde in Wien die „Museumsfrage“ diskutiert. Die Exponate der kaiserlichen Kunstsammlungen waren in verschiedenen Gebäuden untergebracht. Semper erhielt den Auftrag, einen Vorschlag für Neubauten an der Ringstraße zu machen. Er entwarf 1869 ein riesiges „Kaiserforum“, das jedoch so nicht verwirklicht worden ist. Vor der Wiener Hofburg entstanden als Ergebnis seiner Pläne das Kunsthistorische und das Naturhistorische Hofmuseum und auch das Burgtheater. 1871 siedelte Semper wegen dieser Aufträge nach Wien um. Mit dem ihm zur Seite gestellten Architekten Karl Freiherr von Hasenauer kam es bei den Bautätigkeiten in Wien immer wieder zu Reibereien. 1876 beendete er daher seine Architektentätigkeit an diesem Projekt. Im Folgejahr hatte Semper gesundheitliche Probleme zu bewältigen. Zwei Jahre später starb er auf einer Reise in Italien.

Marie Theres'

Maria Theresia (- ungarisch Mária Terézia, kroatisch Marija Terezija -) von Österreich (* 13. Mai 1717 in Wien; † 29. November 1780 in Wien) war eine Fürstin aus dem Hause Habsburg. Die regierende Erzherzogin von Österreich und Königin u.A. von Ungarn und Böhmen (1740–1780) zählte zu den prägenden Monarchen der Ära des Aufgeklärten Absolutismus. Sie war die Ehefrau des römisch-deutschen Kaisers Franz I. Stephan (insofern Kaiserin) und Mitregentin ihres Sohnes, Kaiser Josephs II. Ihr Gatte stützte sich maßgeblich auf ihre Hausmacht; ihre Titel (nach dem Tode ihres Gatten Franz I. Stephan): Maria Theresia von Gottes Gnaden Römische Kaiserin Wittib, Königin zu Ungarn, Böhmeim, Dalmatien, Croatien, Slavonien, Gallizien, Lodomerien, etc. etc., Erzherzogin zu Österreich, Herzogin zu Burgund, zu Steyer, zu Kärnten und zu Crain, Großfürstin zu Siebenbürgen, Marggräfin zu Mähren, Herzogin zu Brabant, zu Limburg, zu Luxemburg und zu Geldern, zu Württemberg, zu Ober- und Nieder-Schlesien, zu Mailand, zu Mantua, zu Parma, zu Piacenza, zu Guastala, zu Auschwitz und Zator, Fürstin zu Schwaben, gefürstete Gräfin zu Habsburg, zu Flandern, zu Tirol, zu Hennegau, zu Kyburg, zu Görz und zu Gradisca, Marggräfin des Heiligen Römischen Reiches, zu Burgau, zu Ober- und Nieder-Laußnitz, Gräfin zu Namur, Frau auf der Windischen Mark und zu Mecheln, verwittibte Herzogin zu Lothringen und Baar, Großherzogin zu Toskana. - Erzherzogin Maria-Theresia-Walburga-Amalia-Christina von Österreich erblickte am 13. Mai 1717 als zweites Kind von Kaiser Karl VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel in Wien das Licht der Welt. Kaiser Karl VI. war der letzte männliche Nachkomme des österreichischen Zweiges des Hauses Habsburg und hoffte bis zu seinem Tod, dass seine Gemahlin ihm nach drei Töchtern und einem früh verstorbenen Sohn noch einen männlichen Nachfolger schenken würde. Maria

Theresia verbrachte deshalb eine unbekümmerte Kindheit im Kreise ihrer Familie und entwickelte sich zu einer selbstbewussten jungen Dame. Karl VI. erließ schon im Jahre 1713 die Pragmatische Sanktion. Diese bestimmte, dass seine älteste Tochter im Falle des Fehlens eines männlichen Thronfolgers seine Nachfolge antreten konnte. Er hob so die Erbfolge des salischen Gesetzes auf, das die Nachfolge von Töchtern ausschloss. Erzherzogin Maria Theresia wurde deshalb nach dem Tod ihres Vaters zur neuen Herrscherin, da sie die älteste Tochter Karls VI. war und der einzige männliche Thronfolger Erzherzog Leopold im Jahr seiner Geburt 1716 starb. Maria Theresia heiratete am 12. Februar 1736 in Wien Herzog Franz I. Stephan von Lothringen, der zugunsten dieser Vermählung sein Herzogtum Lothringen gegen das Herzogtum Toskana eintauschen musste. Im Rahmen dieser Heirat wurde das Haus Habsburg-Lothringen begründet. Es war der Überlieferung zufolge eine Liebesheirat. Nach dem Tode ihres Vaters im Jahre 1740 war ihre Nachfolge trotz der Pragmatischen Sanktion gefährdet. Das Haus Habsburg verlor erst einmal die Kaiserkrone, die an die Wittelsbacher ging. Erst 1745 wurde Franz Stephan zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gewählt und Maria Theresia nannte sich auch „Römische Kaiserin“. Aufgrund ihrer mehrfachen eigenen Königswürde ließ sie sich indessen nicht zu einer solchen formal krönen, obwohl dies für Kaisergattinnen seit dem Jahre 1014 (Kunigunde) Brauch war. Maria Theresias unsichere Lage als Thronerbin ausnutzend, begann Friedrich der Große von Preußen (1712–1786) noch im Jahre des Todes Karls VI. mit dem Einmarsch in Schlesien (Österreichischer Erbfolgekrieg) und eroberte ein wohlhabendes Land der böhmischen Krone für Preußen. Obwohl auch Bayern und Frankreich in die westlichen Gebiete Österreichs eindrangten, wurde Friedrich der Hauptfeind während Maria Theresias Regentschaft. Ihre Innen- und Außenpolitik war darauf ausgerichtet, Preußen „im Felde“ zu schlagen und wieder in den Besitz der annektierten Gebiete zu gelangen. Sie verdoppelte die Stärke ihrer Armee und erhob zusätzliche Steuern für die Regierung und das Militär. Sie legte die Kanzleien von Österreich und Böhmen zusammen und zentralisierte und stärkte so die Regierung. Justiz und Exekutive wurden vor der Zusammenlegung gemeinsam von derselben Behörde ausgeübt. Maria Theresia schuf ein Höchstgericht, dessen Aufgabe es war, das Recht in den österreichischen Landen aufrecht zu erhalten. Sie führte mit der *Constitutio Criminalis Theresiana* erstmals ein einheitliches Strafrecht in Österreich ein und regelte den Schulbetrieb durch Einführung der Schulpflicht in der Allgemeinen Schulordnung. Diese Reformen stärkten die Wirtschaft. Noch bis heute wird in der von ihr gegründeten Schule Theresianum in Wien unterrichtet. Maria Theresia In der Außenpolitik beendete sie das Bündnis mit Großbritannien auf Rat ihres Kanzlers Wenzel Anton Graf Kaunitz (1711–1794). Dieser hatte zuvor den ehemaligen Spitzendiplomaten und langjährigen Berater des Hofes, den Freiherrn von Bartenstein, 1753 außenpolitisch kaltgestellt; Wien verbündete sich daraufhin mit Russland und Frankreich. 1751 ließ Maria Theresia in Wiener Neustadt die Theresianische Militärakademie errichten. Die medizinische Fakultät der Universität Wien wurde besser ausgestattet und die Universität um die Neue Aula erweitert. Nachdem diese Reformen Wirkung gezeigt hatten, bereitete Maria Theresia die Armee 1756 auf einen Angriff auf Preußen vor. Friedrich II. kam ihr zuvor und marschierte in Obersachsen – einem Verbündeten Österreichs – ein. Damit begann der Siebenjährige Krieg, der 1763 mit dem Frieden von Hubertusburg, mit dem Schlesien endgültig an Preußen fiel, endete. Ihr Hauptaugenmerk lag von nun an, nach dem Krieg und Verlust von Schlesien, darauf, den Frieden zu erhalten. Zwei Jahre später starb ihr Ehemann Kaiser Franz I. Maria Theresia war davon so stark betroffen, dass sie 15 Jahre lang, bis zu ihrem Tod, Trauerkleidung trug. Ihr ältester Sohn, Joseph II. (1741–1790), regierte zusammen mit seiner Mutter als Mitregent, vertrat aber oftmals eine gegensätzliche politische Meinung. Maria Theresia, die sich in erster Linie als Herrscherin des Vielvölkerstaates Österreich sah, versuchte ihre Kinder möglichst vorteilhaft zu verheiraten und erhoffte sich von den Eheschließungen mit den Bourbonen einen Machtzuwachs für das Haus Österreich (siehe auch Heiratspolitik der Habsburger). Die

Söhne und Töchter mussten ihren eigenen Willen dem Staatswohl unterordnen und Personen heiraten, die ihre Mutter für sie ausgesucht hatte. Die Erziehung der Erzherzoginnen und Erzherzoge basierte von klein auf auf einem strengen Schulungsprogramm, das Maria Theresia von Österreich speziell für ihre große Kinderschar ausgearbeitet hatte. Der Stundenplan beinhaltete Tanzstunden, Theateraufführungen, Geschichte, Malen, Rechtschreibung, Staatskunde, ein wenig Mathematik und das Lernen von Fremdsprachen. Die Mädchen wurden zudem in Handarbeiten und in der Konversationslehre unterwiesen. Maria Theresia und ihr Minister Kaunitz verfolgten nämlich das ehrgeizige Ziel, die politischen Beziehungen Österreichs zu den ausländischen Staaten und die Stellung Österreichs in Europa zu verbessern. Maria Theresia wusste, dass verwandtschaftliche Bindungen oft eine Stärkung des außenpolitischen Einflusses nach sich zogen und schmiedete deshalb schon sehr früh Heiratspläne für ihre 14 überlebenden Kinder. In ständiger Angst vor Friedrich II. von Preußen konzentrierte sie sich im Rahmen dieser Eheplanungen vor allem auf die Erweiterung der familiären Verbindungen zu den damals in Frankreich, Spanien, Neapel-Sizilien und Parma regierenden Bourbonen und einer daraus resultierenden verbesserten Kommunikation zwischen Habsburgern und Bourbonen. Als erstes Heiratsprojekt aus einer Reihe von geplanten Verbindungen zwischen Bourbonen und Habsburgern wurde die Vermählung zwischen Erzherzog Joseph, dem späteren Kaiser Joseph II. von Österreich mit Maria Isabella von Bourbon-Parma realisiert. Als nächstes musste Josephs Bruder Leopold, der spätere Kaiser Leopold II., in die Pläne seiner Mutter einwilligen und Prinzessin Maria Ludovika von Spanien ehelichen. Der dritte Sohn, Erzherzog Ferdinand Karl und späterer Herzog Ferdinand von Modena-Este, wurde von Maria Theresia mit der Erbin von Modena, Herzogin Beatrix von Modena-Este, verheiratet. Maria Theresia von Österreich und Franz Stephan von Lothringen im Kreise ihrer Kinder Im Vergleich zu der reibungslosen Realisierung der Heiratsprojekte ihrer Söhne wurde Maria Theresia bei den Eheverhandlungen ihrer Töchter mit zahlreichen Problemen konfrontiert. Die älteste Tochter, Erzherzogin Maria Anna, blieb aufgrund ihrer schlechten Gesundheit unverheiratet. Das kurz vor der Verwirklichung stehende Heiratsprojekt, die Vermählung zwischen der hübschen Erzherzogin Marie Elisabeth von Österreich und dem französischen König Ludwig XV., scheiterte an einer Pockenerkrankung der jungen Erzherzogin. Während sich Erzherzogin Marie Christine von Österreich als einzige ihren Ehemann, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, selbst auswählen durfte, wurde Erzherzogin Maria Amalia von Österreich gegen ihren Willen und mit heftigem Widerstand seitens der jungen Frau mit Herzog Ferdinand I. von Bourbon-Parma verheiratet. Erzherzogin Johanna Gabriela von Österreich und ihre Schwester Erzherzogin Maria Josepha von Österreich starben beide an den Pocken, so dass Erzherzogin Maria Karolina den Platz als Braut von König Ferdinand I. von Neapel-Sizilien einnehmen musste. Die Heirat von Maria Karolinas Lieblingsschwester, Erzherzogin Maria Antonia von Österreich und dem späteren König Ludwig XVI. von Frankreich war das letzte und zugleich ehrgeizigste Eheprojekt von Maria Theresia. 1755 erwarb Maria Theresia von den Erben Prinz Eugens das Jagdschloss Schloss Hof. Von 1725 bis 1729 war dort unter der Leitung von Lucas von Hildebrandt ein beschauliches Refugium für Prinz Eugen von Savoyen, das für seine höfischen Feste bekannt war, entstanden. Um bequem Platz zu schaffen für Gäste und Hofstaat, ließ Maria Theresia das Gebäude um eine Etage aufstocken und gab ihm damit im Wesentlichen das heutige Erscheinungsbild. Mit dem Namen Maria Theresias ist der Bau von Schloss Schönbrunn in Wien verbunden. Fischer von Erlach erbaute in den Jahren 1696 bis 1700 in der Aufgabenstellung von Joseph I. diese kaiserliche Sommerresidenz. Der erste Entwurf enthielt den Bau eines gigantischen Schlosses auf dem „Gloriette-Hügel“ und wurde nicht verwirklicht. Es wurde ein 175 m langes und 55 m breites Schlossgebäude gebaut. Es besaß zur Hof- und Parkseite hin zwei reich gegliederte Blockfassaden. Die Struktur, die stufenweise hervortretenden Flügel der Hofseite erinnern an das Versailler Vorbild des Schlosses. Weitere Merkmale des Baues erinnern auch an den

italienischen Palastbau der damaligen Zeit. Der Außenbau der Wände ist in einen warmen Gelbton gehalten, dieser wird auch als Schönbrunner Gelb bezeichnet. Das ehemalige Jagdschloss Josephs I. wurde unter Kaiserin Maria Theresia zu einem Residenzschloss umstrukturiert und umgebaut. Das Schloss Schönbrunn wurde das Lieblingschloss der Kaiserin. Sie verbrachte dort ihre Sommermonate mit ihrer Familie. Wichtige Ereignisse: 1736 Ehe mit Herzog Franz Stephan von Lothringen (1745 wurde er Kaiser Franz I. Stephan (HRR)) - 1740–48 Österreichischer Erbfolgekrieg und damit Verlust von Schlesien an Preußen und des Herzogtums Parma und Piacenza an die Bourbonen - 1756–63 Siebenjähriger Krieg; Stiftung des Maria Theresia-Ordens - 1765 Franz I. Stephan starb am 18. August in Innsbruck, wenige Tage nach der Hochzeit von Erzherzog Leopold. Maria Theresia trug ab dato nur mehr schwarz - 1774 Regelung des Schulbetriebs durch die „Allgemeine Schulordnung“ (Einführung der Schulpflicht (Unterrichtspflicht), 6.–12. Lebensjahr) - 1775 Erwerb der Bukowina (heute zwischen Rumänien und der Ukraine geteilt) von den Osmanen - 1778/79 Bayerischer Erbfolgekrieg

Und heute?

Die vereiste Rose! Claus Spahn schreibt in „DIE ZEIT“ (21/2002) über Peter Konwitschnys Hamburger "Rosenkavalier", der aus der Kälte kommt: „...und plötzlich wird die verschnörkelte Zuckerdose geöffnet. Sehr galant, wie gespreizte Damenfinger das zierliche Silberlöffelchen darin drehen. Eine spitze Zunge leckt die weißen Körnchen ab, eine zweite Zunge fährt lustvoll dazwischen, und eine kleine liebensüße Orgie nimmt ihren Lauf - aus Naschen und Schmecken und genießerischem Augenverdrehen. Selbst da, wo gar kein Süßstoff klebt, hat das lustvolle Schlecken kein Ende. So lässt Peter Konwitschny an der Hamburgischen Staatsoper zwei verliebte Frauen frühstücken, die reife Feldmarschallin und ihre junge Quinquin, die turtelnd in den großen Kissen eines hochherrschaftlichen Betts liegen. Aber zugleich liefert der Regisseur nebenbei auch ein treffendes Bild für das ganze Stück, das er da inszeniert: Der Rosenkavalier, die verschnörkelte Zuckerdose, die Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal in der Endzeit der Habsburgermonarchie ersonnen haben, ist die genießerische Leck- und Schmeckoper par excellence. Ihre Klangsüße lassen sich die Opernkulinariker immer besonders gern auf der Zunge zergehen, dem nostalgischen "Damals" schmecken sie nach, das die Handlung mit ihrem imaginären Rokoko der Wiener Maria-Theresia-Zeit heraufbeschwört. Ein Konditoreutraum, in dem ziselierte Dichtung und opulente Musik zu einer raffinierten (Zeit-) Schichttorte zusammengebacken sind. Manchem wird freilich schlecht davon. Der Dirigent Otto Klemperer tat den Rosenkavalier als "Zuckerwasser" ab. Der ehemalige Salzburger Festspielchef Gerard Mortier sieht in der Feldmarschallin die "widerlichste Frauenfigur der Opernliteratur", weil sie nur "die Gemeinheit und Scheinheiligkeit des in sich zusammenbrechenden Wiens der Jahrhundertwende" repräsentiere - und doch hat er den Rosenkavalier vor sechs Jahren in einer luxuriösen Jubiläumsversion in Salzburg auf die Bühne gebracht. An der Bayerischen Staatsoper wiederum hält man sich listig an die Morbidezza im Stück und spielt unverdrossen eine Uraltproduktion von Otto Schenk, auf dass der Gilb der Jahrzehnte die Inszenierung immer noch ein bisschen wahrhaftiger werden lässt. Das "Paradoxon des scheinbar Noch-Bestehen-Könnens bei tatsächlichem Ende", von dem der Dichter Hofmannsthal sprach, gilt für die Zeit der Uraufführung des Rosenkavaliers ebenso wie heute. Als Theatermacher in einer Endzeit des Theatermachens sieht sich auch Peter Konwitschny. Unvergessen ist sein Grazer Falstaff, den er unter der pendelnden Abrissbirne als Abschied von Theater überhaupt gab. Während Strauss und Hofmannsthal sich zu Beginn des letzten Jahrhunderts gleichsam mit geschlossenen Augen in die rückwärtsgewandte Utopie einer walzerseligen Puderperücken-Scheinwelt zurückgeträumt haben, hält Konwitschny die Augen schmerzlich

weit offen - er bilanziert die Verluste der Gegenwart, ohne nostalgisch zu werden. Natürlich glaubt er nicht an die bösschöne Farce im Rosenkavalier, die mit dem sentimental "Ja, ja"-Seufzer der Marschallin endet, und nicht an die zwittrig schillernde "Atmosphäre", die die Marschallin in ihrem großen Monolog am Ende des ersten Akts als Losung für das ganze Stück zu beschwören scheint: "Wie alles zerläuft zwischen den Fingern, wie alles sich auflöst, wonach wir greifen, alles zergeht wie Dunst und Traum."; wenn die Marschallin in Hamburg die Stelle singt, lässt sie Schlaftabletten in ihre Hand kullern - genug, um Schluss zu machen mit dem Leben. Bitterernst macht Konwitschny mit der "Komödie für Musik" und zeigt die Ausweglosigkeit, die sich hinter der schimmernden Rosenkavalier-Oberfläche verbirgt. Eine Ausweglosigkeit, die vor ihm allenfalls noch Ruth Berghaus in ihrer Frankfurter Inszenierung von 1992 ausgelotet hat. Die silberne Rose selbst gibt dabei Auskunft über die innere Verlaufskurve des Abends. Octavian pfeffert das Symbol für die altaristokratische Hochzeitskonvention schon im ersten Akt genervt in die Ecke - überkommener, hohler Plunder. Im zweiten Akt zieht er eine echte rote Rose aus dem Futteral als Zeichen der lebendigen Leidenschaften in der Dreiecksbeziehung Marschallin - Octavian - Sophie (die von Brigitte Hahn, Liliana Nikiteanu und Christiane Oelze musikalisch wie darstellerisch wunderbar lebendig ausagiert wird). Am Ende des dritten Akts dann tauchen die drei Frauen die Rose in ein Gefäß mit flüssigem Stickstoff. Sie vereist. Und zerspringt in tausend Stücke, wenn die Marschallin sie zu Boden wirft. So kalt, so "erfroren" hat man den Rosenkavalier-Schluß noch nie gehört und gesehen. Nichts ist zu spüren von der sonst obligaten, wehen herbstlichen Abschiedsmilde der Marschallin und dem finalen Hochgefühl der jungen Liebenden. Als Schaufensterpuppen mit identischen wasserstoffblonden Perücken und Kunstfellmänteln stehen die drei Frauen in einer grünblau schimmernden Neonauslage - entseelte und entindividualisierte Barbie-Puppen, die sich nur zum Schlußterzett noch einmal fröstelnd ineinander verkrallen. Wie Eisblumen wachsen die Koloraturen empor, und die berühmten Celesta-Akkorde des Silberrosenmotivs signalisieren totale Erstarrung. Der Schluß ist klirrender Endpunkt einer Zeitreise, als die Konwitschny den ganzen Rosenkavalier angelegt hat. Im ersten Akt sitzen die Orchestermusiker noch auf der Bühne als Teil einer lebensprallen intakten Feudalwelt, deren Zentrum das runde Plüschbett der Marschallin ist. Der zweite Akt spielt in den Roaring Twenties des 20. Jahrhunderts. Vom Rokoko-Orchester ist nur noch ein weißer Schleiflackflügel übrig, und ein riesiger roter Lippenstift offenbart, worauf es im Haus des neureichen Herrn Faninal vor allem ankommt - auf modisch aufgeschminkte Äußerlichkeiten. Beim Spuk im Wiener Beisl wird dem Baron Ochs auf Lerchenau dann mit dem Fernsehzapping des modernen Medienzeitalters das Fürchten gelehrt. Der Fortschritt als kontinuierlicher Abstieg in die soziale Kälte. Die einzige Konstante in den Zeitsprüngen ist der Baron: Rotstrümpfig, mit Bratenrock und Schnabelschuhen poltert er durch die Akte als saft- und kraftvoller Vertreter eines vitalistischen Lebensprinzips, und Kurt Moll, ein Veteran in der Rolle des Ochs, verleiht der Figur immer noch eminente Bühnenpräsenz, auch wenn sein Bass inzwischen an stimmlicher Substanz verloren hat. Konwitschny erzählt anhand des Barons von der Vertreibung einer Theater-Urkraft aus der modernen Welt. Rüde wird dem Ochs am Ende der Vorhang vor der Nase zugezogen, und wenn er mit einem wutschnaubenden "Geh ma" die Tür hinter sich ins Schluss donnert, ahnt man bereits im Nachzittern der Kulissenwände die Leerstelle, die er hinterlässt: Dem Abgang des alten Lebemanns folgt die Zeit der blau gefrorenen, bibbernden Schaufensterseelen. Und der pittoreske Mohr, den Strauss und Hofmannsthal am Anfang und am Schluss des Stücks über die Bühne trippeln lassen? War er auf dem Bett der Marschallin noch ein schelmischer schwarzer Knabe und im Hause Faninal als goldener Sarotti-Mohr ein Objekt weiblicher Begierden, so ist er am Ende nur noch ein alter Müllmann, der die Rosenreste aufpickt. Ingo Metzmaker am Dirigentenpult schien sich musikalisch ebenfalls mehr dem Ochs auf Lerchenau verpflichtet zu fühlen als dem zerfließenden Vergänglichkeitston der Marschallin. Vital zupackend, fast polternd (und mit einigen

technischen Wacklern) geht er den Abend an. Alles Zuckerwattige ist in seiner Interpretation getilgt und der Walzerschwung aller nostalgischen Seligkeit entkleidet. Manchmal stürzt er sich ins filigran wuchernde Strausssche Motivrankenwerk, als er wolle er ihm die Wahrheit mit Gewalt entlocken. Ist nur Traum? Ist bittere Wirklichkeit...“; so-weit Claus Spahn.

Ist der „Rosenkavalier“ (etwa) eine „postmoderne Monster-Operette“?

Was eigentlich ist der „Rosenkavalier“: etwa eine Oper? Wienwalzer/Romantik in der MenuettRokoko-Zeit? Eklektizistische Plünderung der (Musik-)Geschichte; prämoderne Postmoderne (- den Terminus „PostModerne“ gibt es bereits seit 1917...!)? Tiefe unter „Oberflächlichkeit“ verborgen? Der Begriff Postmoderne (lat. „post“ = hinter/.../nach) dient zur Bezeichnung des Zustands der abendländischen Gesellschaft, Kultur und Kunst „nach“ der Moderne. Vertreter der Postmoderne sehen in der Moderne ein illegitimes Vorherrschen eines einheitlichen Prinzips oder totalitärer Denkansätze, die auf politischer Ebene Züge des Despotismus in sich tragen. Sie betrachten diese Denkansätze als gescheitert und stellen ihnen statt dessen eine Vielfalt nebeneinander bestehender Perspektiven gegenüber. Die zeitliche und inhaltliche Bestimmung dessen, was genau postmodern ist, wird seit etwa Anfang der 1980er Jahre geführt. An die Bestimmung des Begriffs „Postmoderne“ schließen sich unterschiedliche Bewertungen an. Während sie von Vertretern der Postmoderne programmatisch gefordert wird, trifft das Konzept auch auf Kritik, die bis zur Ablehnung reicht. Prägend für den Begriff war Jean-François Lyotards Bericht „Das postmoderne Wissen“, in welchem er die philosophischen Systeme der Moderne für gescheitert erklärt. Bekannt wurde seine Rede vom Ende der großen Erzählungen, in welchem sich auch die Kernthese seiner Diagnose ausdrückt: Lyotard spricht nicht von philosophischen Systemen, sondern von „Erzählungen“. Die einzelnen modernen "Erzählungen" legten, so Lyotard, der Welterklärung jeweils ein zentrales Prinzip zu Grunde (z.B. Gott oder das Subjekt), um auf dieser Grundlage zu allgemeinen Aussagen zu kommen. Damit scheidet sie jedoch das Heterogene aus oder zwingen das Einzelne unter eine allgemeine Betrachtungsweise, welche gewaltsam dessen Eigenarten einebnet. Lyotard setzt an die Stelle eines allgemeingültigen und absoluten Erklärungsprinzips (Gott, Subjekt, Vernunft, Systemtheorie, marxistische Gesellschaftstheorie etc.) eine Vielzahl von Sprachspielen, welche verschiedene „Erzählungen“, also Erklärungsmodelle anbieten. Lyotard wendet sich also nicht gegen Rationalität im Allgemeinen, sondern gegen eine bestimmte historische Form der Rationalität, die auf der Ausgrenzung des Heterogenen basiert. Dies hat gesellschaftliche Konsequenzen: Dienten in der Moderne die Metaerzählungen noch dazu, die gesellschaftlichen Institutionen, politische Praktiken, Ethik und Denkweisen zu legitimieren, so geht in der Postmoderne dieser Konsens verloren und löst sich auf in eine Vielzahl von nicht miteinander zu vereinbarenden Wahrheits- und Gerechtigkeitsbegriffen. Zugleich nimmt damit eine Sensibilität für Unterschiede, Heterogenität und Pluralität zu und damit die Fähigkeit, die Unvereinbarkeit der Sprachspiele zu ertragen. Die im Anschluß an Lyotard geführte Diskussion um die Epochendiagnose der Postmoderne, die in den 1980er Jahren sehr intensiv und mit großer Aufmerksamkeit der intellektuellen Öffentlichkeit geführt wurde, ist seit 1989 erlahmt bzw. wurde zeitweilig auf andere Gebiete wie den Streit um Francis Fukuyamas These vom Ende der Geschichte verlagert. Der Begriff beginnt außerdem den festen Charakter einer Epochenbezeichnung zu verlieren, was zum einen darauf zurückgeht, daß einige seiner Vertreter auch Kontinuitäten zur Moderne pflegen. Von anderen, wie beispielsweise Umberto Eco, wird dagegen versucht, den Begriff von jeglicher Beziehung zur Moderne zu befreien und ihn ein als allgemeines künstlerisches Streben zu propagieren, welches in jeder historischen Epoche auftreten kann. Mit dem Begriff Postmoderne, um 1870 erstmals verwendet, wurde von verschiedenen Autoren versucht, sehr heterogene

gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen zu fassen und teilweise auch zu bewerten. Um 1870 schlug der englische Salonmaler John Watkins Chapman vor, einen „postmodern style of painting“ zu entwickeln, der moderner sein sollte, als jener der französischen Impressionisten. Im Jahre 1917 gebraucht Rudolf Pannwitz den Begriff bereits als philosophisch geprägten „Kulturbegriff“. Pannwitz lehnt sich mit seinem Gedankengang zur Postmoderne an Nietzsches Analyse der Moderne in ihren prognostizierten Endpunkten der Dekadenz und des Nihilismus an. Die Überwindung der Moderne bringt demnach den neuen „postmodernen Menschen“ hervor, eine Wiederaufnahme des Nietzscheschen „Übermenschen“. Pannwitz' Konzeption beinhaltet nationalistische und mythische Elemente, die auf der einen Seite sicherlich einen Rückbezug auf Nietzsche reflektieren, auf der anderen Seite mit der folgenden Begriffsentwicklung nicht zu vereinbaren sind. Wenige Jahre später, im Jahre 1926, beschreibt der amerikanische Theologe Bernard Iddings Bell als „Postmodernismus“ eine neue religiöse Spiritualität, die sich im Rahmen des christlichen Bekenntnisses neuen Forschungserkenntnissen öffnen sollte. Ausschließlich literarisch nutzt der Literaturwissenschaftler Federico de Oniz den Begriff im Jahre 1934. Er bezeichnet als „Postmodernismo“ eine Zwischenperiode der hispanisch-amerikanischen Dichtung in den Jahren zwischen 1905 bis 1914, die geprägt sei von einer kurzzeitigen rückwärts gewandten Abwendung von der Moderne als Zwischenphase vor einer erneuten Hinwendung zu einer diesmal gesteigerten Moderne. 1947 beschreibt Arnold J. Toynbee eine Phase der Kultur als „post-modern“, die er beginnend mit dem Jahr 1875 erkennt: die Postmoderne ist in diesem Sinne durch eine frühe Politik des Denkens in globalen Zusammenhängen gekennzeichnet und unterscheidet sich von dem vorherigen Politikverständnis in der Überwindung der nur nationalen Perspektive. Nach Toynbee wird mit der Postmoderne die Spätphase der abendländischen Kultur eingeleitet. In dem nordamerikanischen Literaturdiskurs des Jahres 1959 bezeichnet Irving Howe die Gegenwartsliteratur der Postmoderne als Verfallsphänomen der Moderne und geprägt durch mangelnden Neuerungswillen. Howe verwendet den Begriff „Postmoderne“ hier erstmals im heutigen Sinne. Eine Umwertung erfolgte in den 1960er Jahren schon durch Irving Howe selbst und durch Harry Levin, vor allem aber auch durch Susan Sontag und Leslie Fiedler. Allen diesen Ansätzen in Kunst, Kulturgeschichte, Philosophie, Theologie und Literatur ist gemeinsam, dass sie ein jeweils spezifisches Unbehagen an der Moderne und ihren Entwicklungen formulieren und daraus Konsequenzen entwickeln. Ihren Abschluss fand diese erste Formationsphase mit Howe, dessen Konzeption als Grundlage für die weiteren Entwicklungen gesehen werden kann. Die zweite Formationsphase ist gekennzeichnet durch Prozesse der Theoriebildung und Methodenfindung. Hierunter fallen unter anderem Arbeiten von Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, die Dekonstruktivismus, Poststrukturalismus und Diskursanalyse als analytische Methoden entwickelten, wie auch von Luce Irigaray, die auf Basis der Arbeiten des Psychoanalytikers Jacques Lacan die feministische Theoriebildung vorantrieb. Bahnbrechend für die Postmoderne als unter diesem Begriff faßbare geistig-kulturelle Bewegung war schließlich Jean-François Lyotard mit seiner Schrift Das Postmoderne Wissen, die 1979 zuerst veröffentlicht wurde und den Begriff „Postmoderne“ allgemein bekannt machte. Ursprünglich als Studie über die Rolle des Wissens in postindustriellen Gesellschaften für die kanadische Regierung geschrieben, bereitete er mit seiner These des Endes der großen Erzählungen die Basis für viele Entwicklungen in Philosophie, Kunst, Kultur, sowie den Gesellschaftswissenschaften. Nach Lyotard gibt es drei große Meta-Erzählungen: Aufklärung - Idealismus - Historismus. Diese bilden in der Postmoderne keine vereinheitlichende Legitimation und Zielorientierung mehr. Die Emanzipation des Individuums, das Selbstbewusstsein des Geistes, das im Sinne Hegels in eine Ganzheitsideologie mündet, und die Idee eines sinnhaften Fortschritts der Geschichte hin zu einer Utopie sind die großen Erzählungen, denen man nicht mehr glauben kann. Folglich kann es auch kein Projekt der Moderne mehr geben, keine große Idee von Freiheit und Sozialismus,

der allgemeine Geltung zu verschaffen ist und der sich alles gesellschaftliche Handeln unterzuordnen hat. Es gibt keine übergeordnete Sprache, keine allgemeinverbindliche Wahrheit, die widerspruchsfrei das Ganze eines formalen Systems legitimiert. Wissenschaftliche Rationalität, sittliches Handeln und politische Gerechtigkeitsvorstellungen spielen je ihr eigenes Spiel und können nicht zur Deckung gebracht werden. „In äußerster Vereinfachung kann man sagen: 'Postmoderne' bedeutet, dass man den Meta-Erzählungen keinen Glauben mehr schenkt.“. In systematischer Hinsicht stellt Lyotard heraus, dass theoretische und praktische Vollzugsformen von "Vernunft" unvermittelbar seien. In seinem systematischen Hauptwerk, "Der Widerstreit", bezieht Lyotard dies besonders auf die Funktionsweisen sprachlicher Verknüpfungsoperationen. Weder theoretische noch praktische Vernunft jedenfalls könnten für eine Brückenbildung aufkommen, allenfalls ein kunstvolles Interchangieren sei möglich und müsse sich einer "ästhetischen" Urteilskraft bedienen, für die wesentlich sei, fortwährend auf Regelsuche für ihre eigene Operationsweise zu sein. Bekannt unter anderem dafür wurde das Bild der Kreuzfahrt in einem zerklüfteten Archipel. Lyotard selbst und auch andere meinen, hier an Ideen Wittgensteins bezüglich spezifischer Verfahrensweisen in spezifischen "Sprachspielen" anknüpfen zu können, welche, jedenfalls dieser Akzentuierung zufolge, Kommunikation über deren Sprachspielgrenzen hinaus prinzipiell ausschließen (dass dieser etwas assoziative Anschluss mit Wittgensteins Texten verträglich wäre, wird jedoch von den vielen Experten bezweifelt). In ähnlichem Sinne wird, teils im Anschluss an Thomas Samuel Kuhn (der sich jedoch auf die Dynamik wissenschaftlicher Theorien bezogen hatte), auch für unterschiedliche Sprachspiele, Kulturen und kleinteiligere "Diskurse" von "Inkommensurabilität", also dem Fehlen eines gemeinsamen Maßes, gesprochen. In der Diagnose der Zerklüftetheit "der" Vernunft jedenfalls spitzt Lyotard Brüche und Antinomien weiter zu, die er selbst beispielsweise in der Konfiguration des kantischen Denkens ausmacht, welchem er teils recht detaillierte Studien widmete. Denn schon Kant sah eine Vermittlung zwischen den Reichen der Notwendigkeit (in der theoretisch erfassten Natur) und der (praktischen) Freiheit allenfalls über die (ästhetische) Urteilskraft, hatte aber beispielsweise betont, zumindest das ästhetisch Schöne gebe dem Subjekt eine Einheitsversprechen. Dieses Versprechen wird für Lyotard allerdings durch die im "Erhabenen" erscheinende Kluft unterminiert. Lyotards diesbezügliche Interpretationen von Kants Kritik der Urteilskraft und ihre Anwendung etwa auf die Werke Barnett Newmans erzielten zeitweise hohe Aufmerksamkeit. In der Postmoderne steht nicht die Innovation im Mittelpunkt des (künstlerischen) Interesses, sondern eine Rekombination oder neue Anwendung vorhandener Ideen. Die Welt wird nicht auf ein Fortschrittsziel hin betrachtet, sondern vielmehr als pluralistisch, zufällig, chaotisch und in ihren hinfälligen Momenten angesehen. Ebenso gilt die menschliche Identität als instabil und durch viele, teils disparate, kulturelle Faktoren geprägt. Medien und Technik spielen eine wichtige Rolle als Träger wie Vermittler von Kultur (siehe auch Medientheorie). Die postmoderne Kunst zeichnet sich u.a. aus durch den erweiterten Kunstbegriff und zitathafte Verweise auf vergangene Stile, die teils ironisch in Szene gesetzt werden. Wo die Ironie misslingt oder nicht vorliegt, lässt sich die ganze Richtung mit dem Eklektizismus vergleichen. Elemente postmodernen Denkens und Urteilens sind: Absage an das seit der Aufklärung betonte Primat der Vernunft (ratio) und an die Zweckrationalität (die bereits in der Moderne erschüttert wurden), Verlust des autonomen Subjekts als rational agierender Einheit, Neue Hinwendung zu Aspekten der menschlichen Affektivität und Emotionalität, Ablehnung oder kritische Betrachtung eines universalen Wahrheitsanspruchs im Bereich philosophischer und religiöser Auffassungen und Systeme (sog. Metaerzählungen oder Mythen wie Moral (wodurch Postmoderne zum Amoralismus wird), Geschichte, Gott, Ideologie, Utopie oder Religion, aber auch, insofern sie einen Wahrheits- oder Universalitätsanspruch trägt, Wissenschaft), Verlust traditioneller Bindungen von Solidarität und eines allgemeinen Gemeinschaftsgefühls, Sektoralisierung des gesellschaftlichen Lebens in eine Vielzahl von Gruppen und Individuen mit einander

widersprechenden Denk- und Verhaltensweisen, Toleranz, Freiheit und radikale Pluralität in Gesellschaft/Kunst/Kultur, Dekonstruktion, Sampling, Mixing von Codes als (neue) Kulturtechniken, zunehmende Zeichenhaftigkeit der Welt (semiotisches Dreieck, Baudrillard) und Feminismus & Multikulturalismus. In der postmodernen Kultur- und Geisteswissenschaft sind die vorherrschenden Methoden die Diskursanalyse, der Poststrukturalismus und der Dekonstruktivismus. Die Postmoderne wendet sich gegen Festschreibungen insbesondere



„...mir ist so bang' wie an der „Himmlischen Schwell'“; halt' mich...“

ideologischer, aber auch kultureller Art. Postmoderne Philosophen sahen sich nicht zuletzt gerade deswegen heftigen Angriffen ausgesetzt. Empirisch arbeitende Wissenschaftler kritisieren an Teilen der postmodernen Debatte einen Hang zum Irrationalismus und eine Leugnung der objektiven Realität. Berühmt ist die so genannte Sokal-Affäre, in der ein absichtlich unsinniger Artikel, der sich sprachlich an die Arbeiten Baudrillards anlehnte, in Social Text als vorgeblich wissenschaftliche Arbeit veröffentlicht wurde. Laut Alan Sokal zeige das Gelingen dieses Versuchs die mangelhaften intellektuellen Standards und den Missbrauch mathematisch-naturwissenschaftlicher Metaphern in der sich postmodern verstehenden geistes- und sozialwissenschaftlichen Szene. Klassische politische Ideologien, wie Konservatismus und Liberalismus und Teile der politischen Linken lasten dem postmodernen Denken als Defizit eine Beliebigkeit zu wichtigen Fragen in Kultur und Gesellschaft an. Seyla Benhabib kritisiert beispielsweise, dass „postmoderne Positionen nicht nur das Spezifische der feministischen Theorie auslöschen, sondern sogar das Emanzipationsideal der Frauenbewegung schlechthin in Frage stellen [könnten]“. Auch von Seiten der kritischen Theorie wurden ähnliche Einwände vorgetragen. Dagegen werden gerade von Teilen der Neuen Linken und in anderen feministischen Debatten postmoderne Ideen als produktiv für das Verständnis aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen begriffen. Bereits im 19. Jahrhundert entwickelt sich eine Form der Sinfonie, die nicht mehr den Entwicklungsprozess originärer Themen erforscht, sondern bereits vorhandene musikalische Zeichen und Sphären kombiniert. Als logische Folge treten dekonstruktivistische Techniken

hinzu. Als Meilenstein bezeichnete Gustav Mahler die Sinfonie in E-Dur (1878) des Bruckner-Schülers Hans Rott. Mahlers Sinfonien entwickeln ein eigenes Universum aus zitathaften Bausteinen aus der Militär-, Volks- und Kirchenmusik, sowie Rückgriffen auf vergangene Stile. Zeitgleich entwickelt der Amerikaner Charles Ives eine Collagetechnik, die vornehmlich amerikanische Volksmelodien verwendet. Weitere wichtige postmoderne Komponisten waren Bernd Alois Zimmermann und Luciano Berio. Als typische Vertreter einer musikalischen Postmoderne der Gegenwart werden trotz sehr unterschiedlicher Stile unter anderem John Zorn, Amon Tobin, The Cinematic Orchestra, Philip Glass, Arvo Pärt, Gia Kantscheli, Wolfgang Rihm und Sofia Gubaidulina genannt.

„...in der richtigen Weis’...“

Am Ende der Oper singt die Feldmarschallin „...hab’ mir’s gelobt, ihn lieb zu haben in der richtigen Weis’...“ (- eine von Strauss bewußt ähnlich gestaltete Melodie finden wir in „Vier letzte Lieder“ im Lied „Beim Schlafengeh’n“ im Zwischenspiel der Solo-Violine!); sie meint natürlich Octavian... - ich meine das auch, in Bezug auf Strauss & seinen „Rosenkavalier“! Mit herzlichem Gruß verabschiedet sich so-mit Ihr

Wolf-G. Leidel