Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 17 (1997)

Artikel: "Die bescheidene Form des Operntextbuches" : Hugo von Hofmannsthals Operntexte für Richard Strauss und ihre Überlieferung (dargestellt an der Erzählung des Ochs auf Lerchenau aus dem ersten Aufzug der Komödie für Musik Der Rosenkavalier)

Autor: Hanke Knaus, Gabriella

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835277

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

„Die bescheidene Form des Operntextbuches“ Hugo von Hofmannsthals Operntexte für Richard Strauss und ihre Überlieferung

(dargestellt an der Erzählung des Ochs auf Lerchenau aus dem ersten Aufzug der Komödie für Musik *Der Rosenkavalier*)

Gabriella Hanke Knaus

Am 19. Februar 1929 übersandte Hugo von Hofmannsthal dem Literaturhistoriker Max Rychner[1] das Textbuch zur zweiaktigen Oper *Die Ägyptische Helena*[2] mit folgenden Worten:

> Sie bezeigten mit einigen Worten eine freundliche Anteilnahme an dem Helena-gedicht, so schicke ich es Ihnen, in der bescheidenen Form des Operntextbuches. Es ist auch ein solches, und will es durchaus sein; in der Structur fügt es sich den Bedingungen, unter denen ein Bestehen auf der Opernbühne möglich ist, und im Rhythmischen schmiegt es sich dem Gesang entgegen, arienhaften Momenten, wechselnd mit einer höheren Declamation (in der ja Strauss sehr stark ist) und behält bei alledem noch alle Freiheit, die ich ja in meinen „kleinen Dramen“ hatte oder mir nahm.[3]

Hofmannsthals Äusserungen zum letzten, gemeinsam mit Richard Strauss vollendeten Werk[4] zeigen unmissverständlich auf, dass der Textdichter die frühen lyrischen Dramen[5] als seine e i g e n t l i c h e n dramatischen Werke betrachtete, den für Strauss gedichteten Operntexten dagegen nur in beschränktem Mass literarische Qualität zugestand. Die Einschränkungen, denen sich Hofmannsthal in der Zusammenarbeit mit Strauss ausgesetzt glaubte, betrafen vorab die Charakterisierung der Gestalten mittels eines vielschichtigen Motivgeflechts und einer differenzierten sprachlichen Zeich-

1 Max Rychner (1897–1965), Schriftsteller und Literaturhistoriker. Von 1922 bis 1931 war Rychner Redaktor der Halbmonatschrift *Wissen und Leben*, die von 1926 bis zu ihrem Erlöschen 1931 unter dem Namen *Neue Schweizer Rundschau* weitergeführt wurde. Aus dem Nachlass Hofmannsthals veröffentlichte Rychner im Mai 1930 in der *Neuen Schweizer Rundschau* die bis anhin unveröffentlichte Erzählung *Age of Innocence* aus dem Jahre 1891.

2 *Die Ägyptische Helena*, Oper in zwei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss, Opus, 75. Uraufführung am 6. Juni 1928 in Dresden unter der musikalischen Leitung von Fritz Busch.

3 *Die Ägyptische Helena*, Programmheft der Bayerischen Staatsoper München 1981, S. 56.

4 *Arabella* wurde von Richard Strauss allein zu Ende geführt, da Hofmannsthal unmittelbar nach der Überarbeitung des Textes zum ersten Aufzug am 15. Juli 1929 verstarb.

5 *Der Tod des Tizian* (1893), *Der Tor und der Tod* (1893).

nung. So begründete er den Verzicht, das Lustspiel *Cristinas Heimreise* zur Vertonung freizueben, mit dem drohenden Verlust seines dramatischen Stils:

> [...] denn was mich an dem Stoff anzieht, und worauf ich losarbeite (nachdem das gute, schlanke Szenarium gegeben ist), das ist eine möglichste Rundung der Figuren und ein möglichst natürlicher Dialog mit vielfach gebrochener Linie. [...] Aber es ist ja auch möglich, dass Sie von mir bei genauer Einhaltung des Szenariums eine gewisse Transponierung des ganzen ins Vereinfachte und Lyrische verlangen werden, [...] aber niemals wäre ich imstande von Anfang an auf diese lyrische Formulierung des Textes, die das meiste der Charakterisierung dem Musiker überlässt, loszuarbeiten. Ich würde dabei alle Sicherheit verlieren und etwas nach beiden Seiten hin Verfehltes liefern.[6]

Das Dilemma zwischen eigenem künstlerischem Anspruch und der Notwendigkeit der Anpassung des Textes an die Vorstellungen des Komponisten Strauss löste Hofmannsthal durch die Veröffentlichung der Buchausgaben der Operntexte, die – von Eingriffen des Komponisten und der Zensur verschont – den Intentionen des Dichters und seiner Sprache ungeschmälert zu ihrem Recht verhelfen sollte. Festzuhalten gilt daher, dass der Textdichter Hugo von Hofmannsthal und der Komponist Richard Strauss sich in keinem ihrer gemeinsamen Werke auf e i n e Fassung des Textes einigen konnten.[7] Sämtliche Operntexte, die Hugo von Hofmannsthal für Richard Strauss dichtete, liegen in drei verschiedenen Endfassungen vor – in der Buchfassung, im Text der Partitur und im vorab für das Opernpublikum bestimmten Libretto. Die Aufzählung dieser Textfassungen widerspiegelt die Abfolge ihrer Entstehung.

Die Unterschiede zwischen Buchfassung, Text in der Partitur und Librettotext entsprangen nicht nur der künstlerischen Auseinandersetzung zwischen Dichter und Komponist; auch der Eingriff der Zensur und finanzielle Aspekte trugen dazu bei. Gerade für Hofmannsthal war die Veröffentlichung der Buchausgabe mit einer finanziellen Besserstellung verbunden, übertrugen er und sein Verleger Samuel Fischer doch bereits bei *Elektra* die Rech-

6 Brief an Strauss vom 4. Juli 1908. Vgl. Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, herausgegeben von Willi Schuh, 5. Auflage, Zürich 1978, S. 40 (in der Folge als BW zitiert).

7 Übereinstimmung zeichnet dagegen die Zusammenarbeit von Richard Strauss mit dem Dichter Stefan Zweig aus. Zwischen der Veröffentlichung des Textes der *Schweigsamen Frau* als posthume Buchausgabe und als Libretto sind daher keine Unterschiede zu vermerken. Im Gegensatz zu Hugo von Hofmannsthal, der die eigenständige künstlerische Schöpfung des Dichters durch die Buchausgabe betonte, erhob Stefan Zweig bei der Arbeit an der *Schweigsamen Frau* diesen Anspruch nicht und verhielt sich als „dienender" Librettist. Strauss wiederum war nach dem plötzlichen Tod Hofmannsthals und der Zwangspause in der Opernkomposition mehr als nur geneigt, Zweigs Angebot eines für ihn gedachten Operntextes anzunehmen. Aus der Erleichterung, wiederum einen ebenbürtigen Mitstreiter gefunden zu haben, ergab sich die unveränderte Übernahme des Textes in die Partitur.

te für das von Strauss veränderte Libretto dem Komponisten. Dies geschah auf Drängen von Strauss, der seinen Anspruch mit dem Argument begründete, kein Theater würde für das Textbuch und die Partitur mit zwei verschiedenen Verlegern verhandeln.[8] Dass die Übertragung der alleinigen Rechte des von Strauss bearbeiteten Librettos auf den Komponisten auch einen grösseren finanziellen Gewinn implizierte, verschwieg Strauss in der Korrespondenz mit Hofmannsthal.[9] Der Verzicht auf die Rechte des von Strauss veränderten Opernlibrettos, der für Hofmannsthal eine finanzielle Einbusse brachte[10], glichen Hofmannsthal und sein Verleger Samuel Fischer durch die Veröffentlichung einer Buchausgabe des Operntextes aus, die jeglichen Eingriff von Strauss ausschloss und deren Verkaufsgewinn allein Hofmannsthal und Fischer zufiel.

Obwohl die Fragen der finanziellen Entschädigung nicht unwesentlich zur Herausgabe der Buchausgabe und des Librettos beitrugen, waren es vor allem die Charakterisierung der Gestalten durch Sprache und Musik und der Eingriff der Zensur, die zu den drei Fassungen des Hofmannsthalschen Operntextes führten. Beispielhaft hierfür ist die Erzählung des Baron Ochs auf Lerchenau aus dem ersten Aufzug der Komödie für Musik *Der Rosenkavalier*, deren Überlieferung als Buchausgabe, Text der Partitur und als gedrucktes Libretto sich bis hin zu vollständig anderer Textgestalt unterscheidet. Die Textgestalten der Erzählung des Ochs gehen auf unterschiedliche Stadien der Textgenese zurück; sie sind der Schlüssel zum Verständnis der drei Endfassungen des Textes, die folgenden Wortlaut haben:

Buchfassung[11]	Text der Partitur [P] und des Librettos [L][12]
	(immer sehr schnell und deutlich)
Dafür ist man kein Auerhahn	Dafür ist man kein Auerhahn
und kein Hirsch,	und kein Hirsch,
sondern man ist *der Herr*	sondern man ist *Herr*
der Schöpfung,	*der Schöpfung,*
daß man nicht nach dem Kalender	dass man nicht nach dem Kalender
forciert ist halten zu Gnaden!	forciert ist, halten zu Gnaden!

8 Brief an Hofmannsthal vom 5. Juni 1906; BW, S. 21. In seinen weiteren Ausführungen weist Strauss auch darauf hin, dass der Wert der Opernpartitur gemindert sei, wenn der Opernverlag nicht gleichzeitig auch das Operntextbuch mit allen Rechten – insbesondere auch den Übersetzungsrechten – anbieten könne.

9 Vgl. BW, S. 21.

10 Auch bei den Aufführungstantiemen gab es zwischen Hofmannsthal und Strauss keine ausgeglichene Aufteilung. An den Aufführungstantiemen war Hofmannsthal nur zu 25% beteiligt.

11 *Der Rosenkavalier / Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal /* Berlin: S. Fischer Verlag 1911. Die Repliken der Marschallin werden in der Textwiedergabe nicht berücksichtigt. Zitiert aus: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Kritische Ausgabe Band

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 Böhmischen
herüber:
Zur Ernte kommen sie und sind
ansonsten anstellig und gut –
Ihrer zweie, 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 mischen tut!
Und überall steht was und lauert
und *rutscht* durch den Gattern
und *schlieft* zueinander
und liegt beieinander
und überall singt was
und schupft *was die Hüften*

Zum Exempel der Mai ist recht lieb
fürs [P] / *für* [L] *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 Böhmischen
herüber:

Ihrer zwei, dreie halt ich oft
bis im November mir im Haus.
Dann erst schick' ich sie heim.
Zur Ernte kommen sie und sind
ansonsten anstellig und gut.–
(schmunzelnd)
Dann erst schick' ich sie heim –
Und wie sich das mischt,
das junge, runde böhmische Völkel
schwer und süß,
mit denen im Wald,
mit denen im Stall,
dem deutschen Schlag scharf und herb
wie ein Retzer Wein –

wie sich das mischen tut!
Und überall steht was und lauert
und *schielt* durch den Gattern,
und *schlieft* [P] / *schleicht* [L] zueinander
und liegt beieinander
und überall singt was
und schupft *sich in den Hüften* [P] /
seine Hüften [L]

XXIII, Operndichtungen 1, *Der Rosenkavalier,* herausgegeben von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh, Frankfurt am Main 1986. S. 226–231 (in der Folge als Kritische Ausgabe *Rosenkavalier* zitiert). Die Buchausgabe wird als Stadium 85 der Textgenese bezeichnet und ist Grundlage des Haupttextes der Kritischen Ausgabe *Rosenkavalier*.

12 Der Text der Partitur und derjenige des Librettos sind in dieser Gegenüberstellung zusammengezogen; Grundlage der Synopse bildet der Partiturtext der handschriftlichen Partitur *Rosencavalier I.*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Mus. Hs. 2123/1 (Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, Stadium 43, S. 226–231). Die Unterschiede zwischen Partiturtext und Libretto *Der Rosenkavalier, Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal, Musik von Richard Strauss*, Berlin W./Paris. Adolph Fürstner 1911 (Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, Stadium 88, S. 226–231), sind durch die Abkürzungen [P] für Partitur und [L] für Libretto kenntlich gemacht, jene zwischen Buchausgabe und Partitur bzw. Libretto durch Kursivdruck.

und melkt was	und melkt was
und mäht was	und mäht was
und planscht und plätschert was im Bach	und plantscht und plätschert was im Bach
und in der Pferdeschwemm.	und in der Pferdeschwemm
(...)	
Je nachdem! alls je nachdem!	*(sehr munter) Je nachdem, all's je nachdem*
Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten,	Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten
wie es will genommen sein.	wie es will genommen sein.
Da kenn' ich mich aus, halten zu Gnaden!	
Da ist das arme Waserl',	*da ist die demütige Magd.*
steht da, als könnt sie nicht bis fünfe zählen,	*Und da: die trotzige Teufelskreatur,*
und ist, halten zu Gnaden, schon die Rechte,	*haut dir die schwere Stalltür an den Schädel -*
wenns drauf ankommt.	
Und da ist, die kichernd und schluchzend	Und da ist, die kichernd und schluchzend
den Kopf verliert.	den Kopf verliert.
Die hab ich gern!	Die hab ich gern!
Und die herentgegen, der sitzt im Auge	*Und jener wieder*, der sitzt im Auge
ein kalter, *harter* Satan,	ein kalter, *rechnender* Satan.
aber trifft sich schon ein Stündl,	*Aber es kommt eine Stunde*
wo so ein Aug' ins Schwimmen kommt.	*da flackert dieses lauernde Auge* [P] / *Aug'* [L]
Und wenn derselbige innerliche	*und der Satan,*
Satan läßt erkennen,	
daß jetzt bei ihm Matthäi am letzten ist,	*indem er ersterbende Blicke dazwischen schießt,*
gleich einem abgeschlagenen Karpfen,	*(mit Gusto) der würzt mir die Mahlzeit*
das ist schon, mit Verlaub ein feines Stück.	*unvergleichlich.*
Kann nicht genug dran kriegen!	
(...)	
Und wäre eine, haben die Gnad,	Und wär eine – haben die Gnad –
die keiner anschaut:	die keiner anschaut:
im schmutzigen Kittel, haben die Gnad,	*Im* schmutzigen Kittel schlumpt sie *her*
schlumpt sie *daher*	
hockt in der *Aschen* hinterm Herd –	hockt in der *Asche* hinterm Herd –
die wo einer zur richtigen Stund' sie angeht,	*die wo du sie angehst zum richtigen Stündl –*
die hats in sich! Die hat's in sich	*die hats in sich!*
Ein solches Staunen! –	Ein solches Staunen –
gar nicht Begreifenkönnen!	*gar nicht begreifen können*
und Angst!	*und Angst und Scham;*
und auf die letzt so eine rasende Seligkeit,	und auf die letzt so eine rasende Seligkeit,
daß sich der Herr,	dass sich der Herr,
der gnädige Herr	der gnädige Herr
herabgelassen gar zu ihrer Niedrigkeit.	herabgelassen gar zu ihrer Niedrigkeit.
(...)	
Da gibt es welche, die wollen	Da gibt es welche, die wollen
beschlichen sein,	beschlichen sein,
sanft wie der Wind das frisch gemähte Heu	sanft wie der Wind das frisch gemähte Heu
beschleicht.	beschleicht.

	(alles nur in halblaut vertraulichem Ton)
Und welche – da gilts	Und welche – da gilt's
wie ein Luchs hinterm Rücken heran	wie ein Luchs hinterm Rücken heran
und den Melkstuhl gepackt,	und den Melkstuhl gepackt,
daß sie taumelt und hinschlägt!	dass sie taumelt und hinschlägt!
	(behäbig schmunzelnd)
Muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein.	*Muss halt ein Heu in der Nähe dabei sein.* [P] / *Darf halt kein Mensch in den Näh' nicht dabei sein.* [L]
	(Octavian platzt lachend heraus)

In der Gegenüberstellung zwischen Buchausgabe und Text der Partitur sowie Libretto fällt zunächst das Fehlen jeglicher Hinweise auf die dramatische Umsetzung des Textes in der Buchausgabe auf. Dass Hofmannsthal in der Buchausgabe auf Regieanweisungen („Octavian platzt lachend heraus") und Anweisungen zum musikalischen Vortrag („immer sehr schnell und deutlich") verzichtet, weist ihr die Funktion eines literarischen Textes zu, der das szenische Vorstellungsvermögen des Lesers in keiner Weise durch vorgegebene Szenenanweisungen einschränken soll. Nicht die szenische Umsetzung, sondern die „reine" dramatische Sprache Hofmannsthals – die dichterische Kunstfertigkeit – ist in der Buchausgabe dokumentiert.[13] Diesem Umstand sind auch die meisten inhaltlichen Unterschiede zwischen dem Text der Buchausgabe und dem Text der Partitur bzw. dem Libretto zuzuschreiben. Sie sind das Ergebnis verschiedener Bearbeitungen der Erzählung bis hin zu den drei vorliegenden Textfassungen und verweisen auf die kritische Auseinandersetzung Hofmannsthals mit dem Mitautor des *Rosenkavalier*–Szenars, Harry Graf Kessler, auf den letztendlich bestimmenden Einfluss des Komponisten Richard Strauss und auf die Einwirkungen der Zensur.

Die Grundlage für den Text in der Partitur bildet das maschinenschriftliche Handexemplar im Besitz von Richard Strauss, das den Anfang und den Schluss des ersten Aufzugs umfasst.[14] Obwohl die Struktur des Textes schon weitestgehend demjenigen der Buchfassung entspricht, zeigen die nachfolgend aufgeführten Veränderungen, dass Hofmannsthal in der ur-

13 Vgl. hierzu den Brief an Kessler vom 26. März 1909, in welchem Hofmannsthal auf seinem feineren künstlerischen Gespür gegenüber Strauss beharrt: „Gewiss ist es bei diesem eigentümlichen Verhältnis meine Pflicht ihn [Strauss] in gewissem Sinn zu führen. Denn Kunstverstand habe ich mehr als er, oder höheren, auch besseren Geschmack. (Im Übrigen mag er mir an Kraft oder eigentlichem Talent überlegen sein, das gehört ja nicht hierher.)". Vgl. Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898–1929*, herausgegeben von Hilde Burger, Frankfurt am Main 1968, S. 215 (in der Folge als BW Hofmannsthal – Kessler zitiert).

14 Kritische Ausgabe *Rosenkavalier,* Stadium 7; S. 226–231, versehen mit dem Vermerk „Eigenthum H Dr Richard Strauss, Altes Manuskript".

sprünglichen Textfassung den Ochs auf Lerchenau als Landadeligen charakterisiert, dessen Wortschatz kaum dialektale Einfärbungen und eine Affinität zu poetischer Umschreibung seiner Abenteuer als Schürzenjäger aufweist.

Buchfassung	Handexemplar von Richard Strauss
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 ein Retzer Wein –* Wie sich das miteinander mischen tut! Und überall steht was und lauert und *rutscht,* durch den Gattern *und schlieft zueinander und liegt beieinander* und überall singt was und *schupft was die Hüften* und melkt was und mäht was *und plantscht und plätschert was im Bach und in der Pferdeschwemm.*	Und wie sich das mischt, das junge runde, böhmische *Volk* *schwer und süss,* *mit denen im Wald, mit denen im Stall,* *dem deutschen Schlag schlank und herb* wie sich das mischen tut! Und überall steht was und lauert und *schielt* durch den Gattern, *oder liegt was und ruht sich die jungmüden Glieder aus* und überall singt was *und wiegt sich was in den Hüften* und melkt was und mäht was *und spielend plätschert was im Bach und in der Pferdeschwemm.*
(...)	
Je nachdem, all's 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 Waser'l,* *steht da, als könnt sie nicht bis fünfe 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 Auge 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!*	Je nachdem, all's je nachdem. Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten, wie es will genommen sein. *Da ist die demütige Magd.* *Und da die trotzige Teufelskreatur,* *haut Dir die schwere Stalltür an den Schädel* Und da ist, die kichernd und schluchzend den Kopf verliert *Und jener wieder,* der sitzt im Auge ein kalter, *rechnender* Satan. *Aber es kommt eine Stunde* *da flackert dieses lauernde Auge* *und der Satan* *indem er ersterbende Blicke dazwischen schiesst,* *der würzt mir die Mahlzeit unvergleichlich.*
(...)	

Und wär eine, die keiner anschaut:
Im schmutzigen Kittel schlumpt sie her
hockt in der *Aschen* hinterm Herd –
die wo einer zur richtigen Stund' sie angeht,
die hats in sich! die hats 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.

Und wär eine, die keiner anschaut:
Im schmutzigen Kittel schlumpt sie her
hockt in der *Asche* hinterm Herd –
die wo sie angehst zur richtigen Stunde,
die süsseste ist sie!
Ein solches Staunen!
so grenzenloses Staunen,
solche Scham, so namenlos
higegebne Seligkeit,
dass sich der Herr, der gnädige Herr
herabgelassen hat zu ihrer Niedrigkeit.[15]

Die Textfassungen des Handexemplars und der Partitur stimmen bis auf vier Verse überein[16]; die Unterschiede zwischen dem Handexemplar – der Urfassung des Textes – und der Buchfassung sind dagegen beträchtlich. Diese Diskrepanz geht auf die ausführliche Diskussion zwischen Hofmannsthal und dem Grafen Kessler zurück, welche die Sprache des Ochs auf Lerchenau und damit auch dessen Charakterisierung betraf. In seinem Brief an Hofmannsthal vom 17. Mai 1909 kritisiert Kessler die lyrischen Partien des Textes als „etwas aus dem Charakter der Person"[17] herausgefallen:

> Man hört Hofmannsthal – Oedipus. Der Baron wird plötzlich ein grosser Dichter: etwa von [...] „Da hat's Nächte" an, aber ganz besonders einige Zeilen weiter [...] von „Und wie sich das mischt" bis „und spielt und plätschert im Bach und in der Pferdeschwemm". Das ist reiner unverfälschter lyrischer Hofmannsthal: man wird ganz irre an der Figur. Ich finde, hier müßte sich der Baron viel derber, roher, Jordaenscher geben. Nicht wie ein verkappter junger Dichter. Denn das ist gerade seine Hauptstelle, wo ihn die Musik am genauesten charakterisieren soll.[18]

15 Die Textvarianten sind durch Kursivdruck gekennzeichnet.

16 Handexemplar:
- oder liegt was und ruht sich die jungmüden Glieder aus
- und wiegt sich was in den Hüften
- und spielend plätschert was im Bach und in der Pferdeschwemm
- die süsseste ist sie!

Partitur:
- und schlieft zueinander und liegt beieinander
- und schupft sich in den Hüften
- und plantscht und plätschert was im Bach und in der Pferdeschwemm
- die hats in sich! die hats in sich!

17 BW Hofmannsthal – Kessler, S. 222.

18 BW Hofmannsthal – Kessler, S. 222–223. Mit der Bemerkung „Hofmannsthal-Oedipus" weist Kessler darauf hin, dass Hofmannsthal immer noch der Sprache seiner Griechendramen verhaftet ist: „Aber es kommt eine Stunde" und „Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's", die Elektra in ihrem Monolog am Beginn des Einakters ankündet, bestätigen die Kritik Kesslers. Vgl. hierzu auch: Jakob Knaus, *Hofmannsthals Weg zur Oper „Die Frau ohne Schatten – Rücksichen und Einflüsse auf die Musik*, Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, Neue Folge 38 (162), Berlin / New York 1971; S. 34.

Nicht nur Graf Kessler, sondern auch Strauss muss Bedenken gegen diese sprachliche Charakterisierung angemeldet haben, denn der Dichter beruhigt den Komponisten im Brief vom 12. Mai 1909:

> Ihre Bedenken, die Arbeit könnte zu fein sein, macht mich nicht ängstlich. Der Gang der Handlung ist ja auch für das naivste Publikum simpel und verständlich: ein dicker, älterer, anmassender Freier, vom Vater begünstigt, wird von einem hübschen jungen ausgestochen – das ist ja noch das non plus ultra an Einfachheit. Die Ausführung aber muss, glaube ich, so sein, wie sie ist, nämlich völlig abgehend vom Trivialen und Konventionellen, denn der wirkliche und dauernde Erfolg setzt sich zusammen aus der Wirkung auf die groben und feinen Elemente des Publikums und die letzteren schaffen das Prestige, ohne das man ebenso verloren ist, wie ohne Populärwirkung.[19]

Mit aller Deutlichkeit vertritt Hofmannsthal im zitierten Briefausschnitt den Anspruch, das Wesentliche seines Textes sei die literarische Qualität, nicht die Vorlage für die Vertonung („das Konventionelle“) und die szenische Umsetzung. In diesem Anspruch liegt denn auch der Kern für die Veröffentlichung des Textes als eigenständige Buchausgabe.

Kesslers Kritik an der Urfassung des Textes ging an Hofmannsthal nicht spurlos vorüber. Der Vorschlag Kesslers, die Arie des Ochs nochmals „von Grund aus auf einen weit derberen, gemeineren Ton aufzubauen“[20], lehnte Hofmannsthal ab. Ochs auf Lerchenau sei „kein dummer Rüpel pur et simple (...) und kein Vieh“[21]. Dennoch liess er sich zu einer Neudichtung des Textes von „und wie sich das mischt“ bis „herabgelassen gar zu ihrer Niedrigkeit“ bewegen, nachdem Kessler seine Kritik und insbesondere die Befürchtung, Strauss könne durch seine Vertonung die durch den Text der Urfassung fehlerhafte Charakterisierung des Ochs noch verstärken und ihn „aus dem Bereich des Wirklichen in den des charakterlos Opernhaften“[22] rücken, gemildert hatte. Kesslers Kritik beschränkte sich letztlich auf die fehlenden Angaben zur Mimik, welche die Erzählung des Ochs eindeutig als humorvoll kennzeichnet. Dieses mimische Element müsse „aber in der Musik durchaus scharf und klar markiert“[23] werden. Hofmannsthal konnte dieser gemilderten Kritik zustimmen und sandte Kessler die Neufassung des Textes mit folgenden Worten zu: „Ja inhaltlich habe ich nicht verfehlt, auch

19 BW, S. 60.
20 Kessler an Hofmannsthal im Brief vom 18. Mai 1909, BW Hofmannsthal – Kessler, S. 228.
21 Hofmannsthal an Kessler im Brief vom 20. Mai 1909, BW Hofmannsthal – Kessler, S. 225–226.
22 Kessler an Hofmannsthal im Brief vom 18. Mai 1909, BW Hofmannsthal – Kessler, S. 228.
23 Vgl. die Briefe von Kessler an Hofmannsthal vom 24. Mai und vom 5. Juni 1909, BW Hofmannsthal – Kessler, S. 231–232 und 235–236.

nicht einmal so sehr im Wortlaut, sondern in der inneren Haltung, im Mimischen. Das Arienhafte durchbrach mir die mimische Präcision mit der die Figur sonst gehalten ist".[24] Die Neufassung umfasst diejenigen Textstellen, die Kessler im oben zitierten Brief an Hofmannsthal vom 17. Mai 1909 bemängelte; sie bildete die Grundlage zur nachmaligen Buchausgabe.[25]

Richard Strauss wurde über die Diskussion zwischen Hofmannsthal und Kessler und der daraus folgenden Neudichtung nicht in Kenntnis gesetzt. Seine Vertonung – und damit der Text in der Partitur und im Libretto – beruht auf dem Handexemplar, das aufgrund des skizzierten Prozesses der Textgenese nicht mehr die letztgültige Fassung des Textes enthält. Diese zu veröffentlichen sah sich Hofmannsthal in der Buchausgabe veranlasst.

Indem Strauss die letztgültige Fassung des Textes nicht mehr berücksichtigte, negierte er den Willen des Dichters und hob gleichzeitig hervor, dass der Text für ihn einen anderen Stellenwert hatte als für Hofmannsthal. Nicht die sprachliche Differenzierung der Bühnengestalten standen bei seiner Lektüre des Textes im Vordergrund; Strauss las ihn hinsichtlich der musikalischen Konzeption, die er für den ersten Aufzug des *Rosenkavalier* als „symphonische Einheit"[26] bestimmte. Er setzte sich damit über den Wunsch Hofmannsthals hinweg, die Erzählung des Ochs als Arie mit dominierender Singstimme und begleitendem Orchester zu komponieren. Auf diese Form wollte ihn Hofmannsthal nach der Erfahrung der *Elektra*-Vertonung verpflichten:

> Nun muss das Arienhafte sein, denn mache ich dem Strauss eine arienlose Dialog-oper, so componiert er (ohne viel Kritik zu üben) drüber hinweg – und es entsteht, wie bei Elektra (ich verstehe diese Dinge jetzt klar) ein in sich completes Stück über das er eine – entbehrliche – Symphonie schüttet wie sauce über den Braten. Durch die Arien zwinge ich ihn, die Hauptfiguren durch die Stimmführung zu charakterisieren (nicht bloss durch Orchester) – und nur so kann eine organische Oper entstehen.[27]

24 Hofmannsthal an Kessler am 30. Mai 1909, BW Hofmannsthal – Kessler, S. 234.

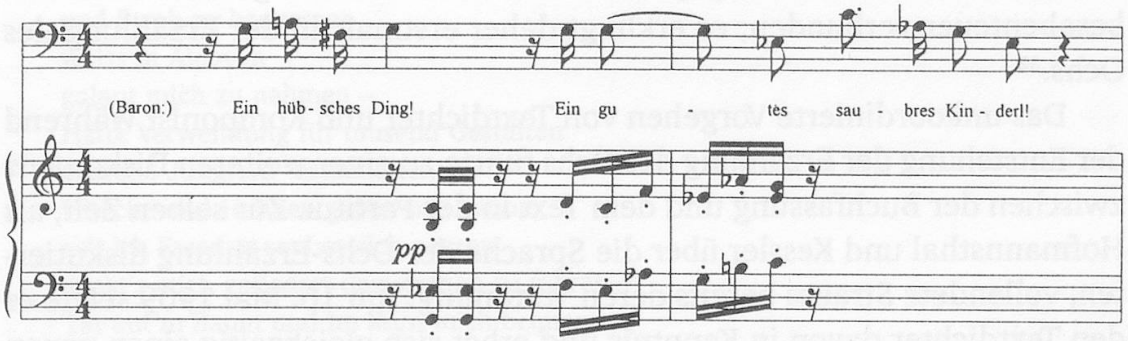
25 In der vorangehenden Gegenüberstellung der Buchausgabe und des Handexemplars von Richard Strauss ist die durch Kesslers Kritik ausgelöste Neudichtung durch die kursivgedruckten Zeilen in der Spalte „Buchausgabe" gekennzeichnet.

26 Brief an Hofmannsthal vom 4. Mai 1909, BW, S. 58.

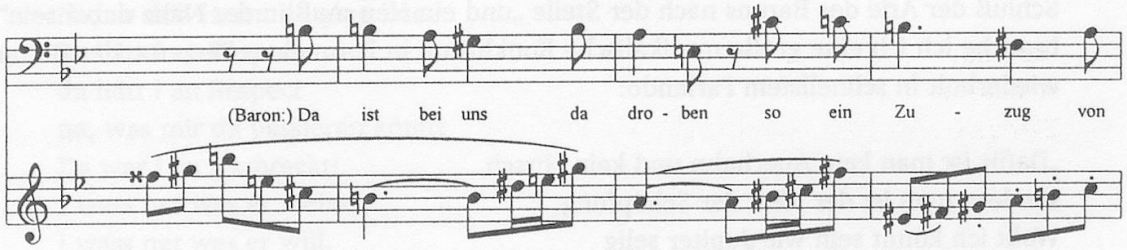
27 BW Hofmannsthal – Kessler, S. 234. Strauss hingegen sah in der Verschmelzung von symphonischer Form und Leitmotivik die einzige Möglichkeit, die vielschichtigen Charaktere der Bühnenhandlung zu erfassen und ihnen dadurch zu einem organischen Ganzen zu verhelfen. Aufschlussreich ist hierzu seine Äusserung, die er im Brief an Joseph Gregor vom 8. Mai 1935 niederschrieb: „Ahnungslose Kritiker haben Salome und Elektra ‚Sinfonien mit begleitenden Singstimmen' genannt. Dass diese ‚Sinfonien' den Kern des dramatischen Inhaltes bewegen, dass nur ein sinfonisches Orchester (statt des in der Oper meist nur den Gesang begleitenden) eine Handlung bis zum Ende entwikkeln kann, (...) das Alles werden vielleicht erst unsre Nachkommen voll und ganz begreifen." (Richard Strauss und Joseph Gregor, *Briefwechsel 1934–1949*, im Auftrag der Wiener Philharmoniker herausgegeben von Roland Tenschert, Salzburg 1955, S. 17.)

Die Partitur des *Rosenkavalier* zeigt aber, dass Strauss auch für die Erzählung des Ochs fast ausnahmslos[28] das rezitativische Parlando der Singstimme beibehält, das bereits für den Auftritt des Ochs bestimmend war. Die Charakterisierung des Ochs in seiner Erzählung geschieht durch drei Orchestermotive, deren leitmotivische Verwendung über die Erzählung hinausweist und für die „symphonische Einheit“ konstitutiv ist:

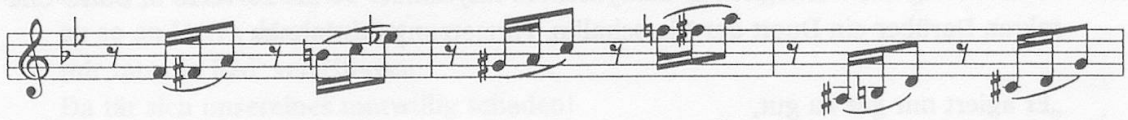
1. Motiv



2. Motiv



3. Motiv



28 Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*, Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal, Op. 59, Studienpartitur, Boosey & Hawkes / Fürstner, London, S. 86–87, 3 nach Ziffer 184 „und auf die letzt so eine rasende Seligkeit“ bis 5 nach Ziffer 186 „Niedrigkeit“. Hier geht die Singstimme in eine vom Orchester begleitete Kantilene über (in der Folge als Partitur *Rosenkavalier* zitiert).

Das erste Motiv führt Strauss beiläufig beim Auftritt des Barons ein, als dieser „für sich“[29] die Erscheinung der Kammerzofe Mariandel kommentiert: „Ein hübsches Ding! Ein gutes, saubres Kinderl!“. In der Erzählung des Ochs vielfach wiederholt, wird es dort zum Symbol des lüsternen, derben Verführers. Ebenso in „leitmotivischer“ Funktion eingesetzt wird auch das dritte Motiv[30], das Ochs als Schürzenjäger charakterisiert. Hier war es die Anspielung auf Ochs' Schürzenjägerei, die Strauss zur veränderten Übernahme des Jagdmotivs („Der Feldmarschall sitzt im crovatischen Wald und jagt auf Bären und Luchsen“)[31] aus der ersten Szene des ersten Aufzugs veranlasste. Das zweite Motiv ist dagegen ausschliesslich mit den geschilderten Liebesabenteuer verbunden; es erklingt daher erstmals in der Erzählung des Ochs.[32]

Das unkoordinierte Vorgehen von Textdichter und Komponist während der Entstehung der Erzählung des Ochs führte zu einer weiteren Diskrepanz zwischen der Buchfassung und dem Text in der Partitur. Zur selben Zeit, als Hofmannsthal und Kessler über die Sprache der Ochs-Erzählung diskutierten, vollendete Strauss bereits deren Vertonung. Am 16. Mai 1909 setzte er den Textdichter davon in Kenntnis und erbat sich gleichzeitig einen neuen Text zur bereits komponierten Musik:

> Die Szene des Barons ist schon fertig; nur müssen Sie mir noch etwas nachdichten. Am Schluß der Arie des Barons nach der Stelle „und ein Heu muß in der Nähe dabei sein“ brauche ich ich eine große musikalische Konklusion in Form eines Terzetts: der Baron wiederholt in schnellstem Parlando:
>
> „Dafür ist man kein Auerhahn und kein Hirsch,
> sondern man ist der Herr der Schöpfung.
> Wollt ich könnt sein wie Jupiter selig
> in tausend Gestalten,
> Wär Verwendung für jede“.
>
> Nun soll er sich in immer weiteren Prahlereien dessen, was er alles leisten kann, unaufhörlich steigern, womöglich in daktylischem Rhythmus: 16 bis 20 Verse in Buffo-Charakter. Darüber ein Duett der Marschallin, Fortsetzung des Inhalts
>
> „Er agiert mir gar zu gut,
> laß er mir doch das Kind,
> er verdirbt mir das Mädchen,
> schweig er doch still“ etc.

29 Partitur *Rosenkavalier*, S. 49, Ziffer 109ff. in Klarinetten und Fagotte.
30 Partitur *Rosenkavalier*, S. 78, 2 vor Ziffer 167 in den Flöten.
31 Partitur *Rosenkavalier*, S. 28, 2 vor Ziffer 55 im ersten Horn.
32 Partitur *Rosenkavalier*, S. 76, Ziffer 161ff. in den ersten Violinen.

Dazu Octavian, den ich nach den letzten Worten des Baron „Nur ein Heu muß dabei sein“ in eine große Lache herausplatzen lassen möchte und der sich in Glossen über den Baron lustig macht. Das gibt eine famose Terzettsteigerung bis zu dem Moment, wo der Baron sich besinnt, und einlenkt mit den Worten: „Geb sie mir doch den Grasaff da etc.“ Wollen Sie mir dazu noch etwas nachdichten: die Musik ist schon fertig, ich brauche nur Worte zur Begleitung und zum Ausfüllen.[33]

Hofmannsthal erfüllte den Wunsch von Strauss mit folgendem Text[34]:

Baron (sehr ungeniert zu Octavian)
Weiss mich im Heu
und Stroh zu bequemen
weiss in Alcoven
galant mich zu nehmen –
Hätte Verwendung für tausend Gestalten
tausend Jungfern festzuhalten!
Hirsche und Hahnen geben mir Laune,
seh ich Fasanen sauber sich paaren
Juckt's mich gefiedert dazwischen zu fahren –
Tät auf'm Baum und im Korn mich bequemen,
Seh ich was Lieb's: Ich muss mirs nehmen!
(aufs neue Quinquin an sich drücken wollend)

Quinquin (sofort wieder in seiner Rolle)
Na, zu den Herrn da ging i net
da hätt i an Respect
da hätt i an Respect
na, was mir da passieren könnt
Da war i zu g'schreckt!
I wass net was er meint,
i wass net was er will.
aber was z'viel is, das ist zuviel.
Na, was mir da passieren könnt.
Aber was z'viel ist. ist zuviel,
na was mir da passieren könnt.
Das is ja net zum sagen
zu so an Herrn da ging i net
mir tats die Red' verschlagen.
Da tät sich unsereines mutwillig schaden!

33 BW, S. 61–62.
34 Textzitat aus der handschriftlichen Partitur des ersten Aufzugs; vgl. Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, Stadium 43, S. 234–236. Die Erstfassung des nachgedichteten Textes, den Hofmannsthal Anfang Juli 1909 als handschriftlichen Entwurf an Strauss sendete (Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, Stadium 29, S. 232–233), unterscheidet sich vom Text der handschriftlichen Partitur nur unwesentlich; auf ihre Wiedergabe wird daher verzichtet.

(zur Marschallin)
I hab solche Angst vor ihm
fürstliche Gnaden.

Marschallin
Nein er agiert mir gar zu gut!
Er ist ein Rechter! Er ist der Wahre!
Lass er mir doch das Kind.
Er ist ganz wie die andern dreiviertel sind!
Wenn ich Ihn so sehe, so seh ich hübsch viele:
Das sind halt die Spiele, die euch convenieren!
Und wir, Herr Gott! Wir leiden den Schaden,
wir leiden den Spott
und wir habens halt auch net anders verdient!
(mit gespielter Strenge)
Und jetzt, sakerlott, und jetzt sakerlott,
jetzt lass er das Kind!
(tritt dazwischen)

Auf die gewünschte Textwiederholung „Dafür ist man kein Auerhahn und kein Hirsch" geht Hofmannsthal nicht ein, da in der Nachdichtung „dieser Gedanke ohnehin hier nochmals im Text variiert ist"[35]. Mit dem Prinzip der Variation folgt er aber der Intention des Komponisten, der keine neuen Inhalte wünscht, sondern einen sinngemässen Text für eine musikalisch bereits festgelegte Schlusssteigerung in Form des Terzetts.[36]

Hofmannsthals Nachdichtung zur bereits komponierten Musik fand wohl Eingang in das gedruckte Libretto; sie blieb aber von der Buchfassung ausgeschlossen. Mit diesem Vorgehen gab Hofmannsthal zu verstehen, dass der nachgedichtete Text „Operntext" ist, der nur durch die Vertonung als Terzett die von Strauss erwünschte Schlusssteigerung bewirkt. In der Buchfassung würde die sukzessive Lektüre der drei Monologe (Ochs auf Lerchenau, Marschallin, Octavian) die gegenteilige Wirkung erzielen – den Verlust der dramatischen Spannung und der Komik, die sich aus der unmittelbaren Konfrontation von derb-jovialem Gehabe (Ochs auf Lerchenau), Reflexion (Marschallin) und Verstellung (Octavian) ergibt. Nicht auszuschliessen ist aber, dass Hofmannsthal mit dem Verzicht auf den Text des Terzetts die Charakterisierung des Ochs auf Lerchenau hinsichtlich der Urfassung der Erzählung (Stadium 7 der Textgenese) zu korrigieren beabsichtigte, welche

35 Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, S. 231.
36 Nicht nur im *Rosenkavalier*, sondern auch in *Salome* und *Elektra* ist der Verzicht auf neue Inhalte und die Beschränkung auf Textanalogien Voraussetzung für die musikalische Schlusssteigerung. Vgl. Gabriella Hanke Knaus, *Aspekte der Schlussgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss*, Tutzing 1995, S. 96–99.

die derb-lüsternen Züge des Ochs auf Lerchenau in eine poetische Sprache verhüllt.

Führten bereits das unkoordinierte Vorgehen von Textdichter und Komponist zu erheblichen Differenzen zwischen den Textfassungen der Buchausgabe, der Partitur und des Librettos, so bewirkte die präventive Selbstzensur der jeweiligen Hoftheaterintendanz[37] weitere Überarbeitungen des Textes der Ochs-Erzählung und des nachfolgenden Terzetts. Bei der Uraufführung des *Rosenkavalier* am 26. Januar 1911 in Dresden übte der Intendant der Königlich Sächsischen Hofoper, Nikolaus Graf Seebach, präventive Selbstzensur; dazu verpflichtete ihn seine Loyalität gegenüber den prüden Moralvorstellungen des Hofes. Seebach war ein strenger, ängstlicher Selbstzensor, der bereits die Szenenanweisung zu Beginn des ersten Aufzugs: „Octavian kniet auf einem Schemel vor dem Bett und hält die Feldmarschallin, die im Bett liegt, halb umschlungen“ als zu erotische Darstellung erachtete und im Libretto folgende Veränderung bewirkte: „Octavian kniet auf einem Schemel vor dem Sofa links und hält die Feldmarschallin, die in der Sofaecke liegt, halb umschlungen“[38]. In der Erzählung des Ochs erregte der Schluss „Muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein“ Anstoss, im nachgedichteten Terzett die Verse „seh ich Fasanen sauber sich paaren / juckt's mich gefiedert dazwischen zu fahren“. In den Verhandlungen mit Seebach willigte Strauss ein, die beanstandeten Textstellen zu ändern; gegenüber Hofmannsthal schränkte er aber diese Bereitschaft ein und schrieb dem Textdichter am 29. August 1910:

> Die Änderung zugunsten der Prüderie und Heuchelei ärgert mich nach wie vor. Ich habe nun folgendes getan und erbitte hierfür Ihre Zustimmung! Fasanenstelle im Textbuch und im Klavierauszug geändert, Fasanenstelle in der Partitur stehen gelassen! „Muß halt ein Heu“ im Textbuch geändert, im Klavierauszug und Partitur stehen lassen. Die Stelle wäre musikalisch zu matt, und es handelt sich doch nur darum, nicht unsere Komödie abzuschwächen, sondern die Leute, die vorher das Textbuch in böser Absicht lesen, zu bluffen![39]

37 In Preussen und in den anderen deutschen Bundesstaaten bestimmte die Polizeiverordnung des Berliner Polizeipräsidenten Hinckeldey vom 10. Juli 1851 die Praxis der Theaterzensur bis 1918. In dieser Verordnung wurden Theateraufführungen als „öffentliche Lustbarkeiten“ definiert, die der vorherigen Genehmigung durch die königliche Polizei bedurften. Als Entscheidungsgrundlage für die Genehmigung der „Lustbarkeit“ diente die Kenntnis ihres Inhalts – die Textvorlage des Stückes. Mit dieser Verordnung umging Hinckeldey die gesetzliche Wiedereinführung der Vorzensur, die in Preussen durch die Ministerialverfügung vom 25. September 1848 abgeschafft worden war. In der Praxis bedeutete Hinckeldeys Verordnung aber eine rigide Vorzensur für jede Theateraufführung. Von dieser Vorzensur durch die Polizei ausgeschlossen blieben die königlichen Hoftheater, so auch die Königlich Sächsische Hofoper. Vgl. Heinrich Hubert Houben, *Der ewige Zensor*, 1926. Nachdruck Kronberg 1978, S. 113–121 und Dieter Breuer, *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*, Heidelberg 1982, S. 183–187.

38 Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, S. 209.

39 BW, S. 99–100.

Der „Bluff" ist Strauss denn auch gelungen; nur für die Librettoausgabe milderte Hofmannsthal zunächst den Text des Ochs auf Lerchenau im Terzett:

Weiß mich ins engste Versteck zu bequemen
Weiß im Alcoven galant mich zu benehmen –
Hätte Verwendung für tausend Gestalten
tausend Jungfern festzuhalten!
Wäre mir keine zu junge, zu herbe,
Keine zu herbe, keine zu derbe!
Tät mich für keinem Versteck nicht schämen
Seh ich was Lieb's: Ich muß, ich muß mirs nehmen!
Tät mich für keinem Versteck nicht schämen
Seh ich was Lieb's: Ich muß, ich muß mir's nehmen![40]

Ebenso wurde auch Seebachs Kritik am Schluss der Ochs-Erzählung nur im gedruckten Libretto berücksichtigt. Die Umdichtung des Textes von „Muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein" zu „Darf halt kein Mensch in der Näh' nicht dabei sein" kam aber Hofmannsthal nicht ungelegen,[41] hatte er doch bereits nach dem erstmaligen Vorspielen der Ochs-Erzählung durch Strauss die Vertonung dieser Textstelle, die er fälschlicherweise als fortissimo zu singen glaubte,[42] scharf kritisiert und Strauss als „fabelhaft unraffinierten Menschen"[43] bezeichnet. Indem Hofmannsthal die ursprüngliche Version des Schlusses aber in die Buchausgabe aufnahm, bestätigte er ein weiteres Mal ihre Funktion als Textfassung, welche die dichterischen Intentionen uneingeschränkt wiedergibt.

40 Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, S. 234–235. Die von Hofmannsthal vorgeschlagene Milderung geschah allerdings in zwei Stufen. Sein erster Versuch (Stadium 74 der Textgenese) wurde von Seebach immer noch beanstandet, weil sie mit den Versen „Weiss mich im Heu und im Stroh zu benehmen / weiss im Alcoven mich zu benehmen" begann. Nachdem Strauss Hofmannsthal am 22. August 1910 mitteilte: „Graf Seebach beanstandet in der Fasanenstelle auch jetzt noch ‚Heu und Stroh, Baum und Korn'. Können Sie das noch mildern?" (BW, S. 99), veränderte Hofmannsthal den Vers „Weiss mich im Heu und Stroh zu benehmen" zu „Weiss mich ins engste Versteck zu bequemen" und eliminierte den folgenden Vers aus der ersten Textmilderung: „tät aufm Baum und im Korn mich bequemen." Vgl. Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, S. 234–235.

41 Als Fussnote zur ersten Textmilderung des Terzetts schreibt Hofmannsthal an Strauss: „NB. ferner schlage ich vor, Act I. Seite 25. die Stelle Muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein zu mildern in: Darf halt kein Mensch in der Näh nicht dabei sein! (was im gleichen dummdreist schlauen Ton zu singen ist)." Vgl. Kritische Ausgabe *Rosenkavalier*, S. 146.

42 Partitur *Rosenkavalier*, S. 88–89, 3 vor Ziffer 190: Auf das Wort „Heu" notiert Strauss „*p*", das durch ein diminuendo vom forte-Einsatz bei „Muss" erreicht wird.

43 Im Brief an Kessler vom 12. Juni 1909 schreibt Hofmannsthal: „Strauss ist halt ein so fabelhaft unraffinierter Mensch. Hat eine so fürchterliche Tendenz zum Trivialen, Kitschigen in sich. Was er von mir verlangt an kleinen Änderungen, Verbreiterungen etc., geht immer nach dieser Richtung. [...] Und die Zeile ‚Muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein' statt zu flüstern, lässt er ihn brüllen: Muß halt ein Heueueueueu (*ff*!) in der Näh' dabei sein." Vgl. BW Hofmannsthal–Kessler, S. 242.

Dass Hofmannsthal gut daran tat, diese Intentionen in einer unantastbaren Form offenzulegen, zeigen die weiteren Eingriffe in den Text der Ochs-Erzählung, die im Verlauf der szenischen Umsetzung zusehends verfremdet und bis hin zur unfreiwilligen Parodie entstellt wurde. Sie wurden ausgelöst durch den Dresdener Intendanten und den Dirigenten der Uraufführung, Ernst von Schuch, und wirkten sich nachhaltig auf die Berliner Erstaufführung des *Rosenkavalier* aus. In einem noch viel stärkeren Mass als sein Dresdener Kollege sah sich der Intendant der Berliner Hofoper, Georg von Hülsen-Häseler veranlasst, Textmilderungen für die Erzählung des Ochs als Bedingung für eine Aufführung an der Berliner Hofoper zu fordern, obwohl auch er in Loyalität zu den Moralvostellungen des Hofes als präventiver Selbstzensor wirkte[44]. Im Gegensatz zum Dresdener Intendanten, der auf der Grundlage des unzensurierten Textes der Partitur mit Strauss über Textmilderungen verhandelte, bezog sich Hülsen-Häseler, der bei der Uraufführung am 26. Januar 1911 in Dresden nicht anwesend war, auf die selbstzensierte und stark gekürzte Fassung der Ochs-Erzählung, die nach der Uraufführung ohne Wissen von Strauss und Hofmannsthal von Seebach und Schuch erstellt wurde. Sie umfasste lediglich den Schlussteil der Erzählung ab „Da gibt es welche, die wollen beschlichen sein“[45]. Da Hülsen-Häseler die Arie des Ochs in einer höchst verstümmelten Form gehört hatte, die zudem beim preussischen Hof immer noch Anstoss erregen konnte, bat er Strauss,

44 Hülsen-Häselers Verhalten erklärt sich aus der besonderen Situation des Hoftheaters in Berlin. Der Berliner Polizeipräsident Hinckeldey und seine Nachfolger versuchten mehrmals, die Polizeiverordnung zur Theaterzensur vom 10. Juli 1851 auch auf das Hoftheater anzuwenden. Obwohl dieser Versuch letztlich misslang, führte er zu ständigen Querelen zwischen dem Polizeipräsidium, der Generalintendanz des Hoftheaters und dem ihr übergeordneten Ministerium des Königlichen Hauses und ermahnte den Generalintendanten zu grösstmöglicher Vorsicht. Vgl. Houben, *Der ewige Zensor*, S. 121.

45 Die Striche, die Ernst von Schuch in der Partitur des *Rosenkavalier* eingetragen hat, sind heute nur mit Einschränkungen nachzuweisen. Dies hängt vorab damit zusammen, dass die Dirigierpartitur von Ernst von Schuch, die im Notenarchiv der Sächsischen Staatsoper in Dresden aufbewahrt wird, später auch von Karl Böhm (Neuinszenierung am 27. April 1934), Joseph Keilberth (Neuinszenierung am 4. November 1948) und von Otmar Suitner (Wiederaufnahme der Inszenierung von 1948 am 26. Januar 1961) benutzt wurde. Andererseits geht aus der Dirigierpartitur hervor, dass zahlreiche Striche, die offensichtlich von Ernst von Schuch stammen, von den nachfolgenden Dirigenten wieder aufgemacht wurden. Dazu gehört auch der Beginn der Ochs-Erzählung. Dennoch lassen sich mindestens folgende Teile aus dem ersten Aufzug als Striche von Schuch identifizieren:
– S. 76, Ziffer 161, Ochs: „Da ist bei uns da droben so ein Zuzug“ bis S. 80, 2 vor Ziffer 170, Marschallin: „Und Er ist überall dahinter her?“
– S. 81, 1 vor Ziffer 171, Marschallin: „Wie, auch für den Stier?“ bis S. 87, 3 vor Ziffer 187, Ochs: „herabgelassen gar zu ihrer Niedrigkeit“.
Als Richard Strauss von diesen nicht autorisierten Strichen erfuhr, schrieb er am 1. Mai

die Erzählung des Ochs vollständig wegzulassen. Strauss lehnte dies rundweg ab, erachtete er doch bereits die Zensurfassung von Seebach und Schuch als Zerstörung der „ganzen künstlerischen Architektur des ersten Aktes“[46]. Nach Rücksprache mit Hofmannsthal, der eine „hoftheatermässige“ Umdichtung des Textes ausschlug, nahm Hülsen-Häseler diese auf Anraten von Strauss selbst vor. Er liess sich zwar von der formalen Struktur des Originaltextes leiten; die durch die „hoftheatermässige“ Selbstzensur bedingte sprachliche Neuformung geriet aber zur unfreiwilligen Parodie des Originaltextes:

Bearbeitung von Hülsen[47]	Text der Partitur
Dafür ist man *kein Simpelfex und kein Geck*, sondern man ist Herr der Schöpfung, daß man *halt frei ist im Schalten und Gusto* halten zu Gnaden! Zum Exempel der Mai ist recht für's verliebte *Gemüt*, das weiss jedes Kind.	Dafür ist man *kein Auerhahn und kein Hirsch*, sondern man ist Herr der Schöpfung, dass man *nicht nach dem Kalender forciert ist*, halten zu Gnaden! Zum Exempel der Mai ist recht für's verliebte *Geschäft*, das weiss jedes Kind
(...)	
Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten wie es will *gewonnen* sein	Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten, wie es will *genommen* sein.
(...)	
Da ist, die kichernd und *neckisch* das *Köpfchen dreht*, die hab' ich gern und jener wieder, der sitzt im Aug' ein *ernster, frostiger Schleier*. Aber es kommt eine Stunde,	Und da ist, die kichernd und *schluchzend* den *Kopf verliert*, die hab ich gern und jener wieder, der sitzt im Auge ein *kalter, rechnender Satan*. Aber es kommt eine Stunde,

1911 erzürnt an Ernst von Schuch: „Ich habe Sie vor ungefähr 2 Monaten brieflich gebeten Herrn von Hülsen, wenn er nach Dresden kommt, den Rosencavalier in möglichst ungekürzter Form vorzuführen. Sie haben diese Bitte ignoriert u. damit das Unglück angerichtet, daß Herr von Hülsen diese Form des Rosencavaliers für die jetzt gültige, von mir autorisierte angesehen u. dieselbe seinen Verhandlungen mit Seiner Majestät dem Kaiser zu Grunde gelegt hat. Durch Zufall, durch den Einblick in Herrn von Hülsens persönliches Textbuch, habe ich Ihre Striche, die Sie von *der zweiten Aufführung ab (!!)* gemacht haben, vor circa 14 Tagen erst erfahren. Gestern erfahre ich, daß Sie dieselben Striche auch an die Münchner Generalintendanz versandt haben. etc. etc. etc.
Ich erkläre Ihnen hiermit feierlich, daß die Form, in der Sie jetzt 22 Mal den Rosencavalier gespielt haben, eine absolute Verhunzung u. Verstümmelung des Werkes bedeuten u. erhebe hiermit dagegen den schärfsten Protest, den ich, wenn Sie meinen Wünschen nicht vorher Rechnung tragen, mit allen gesetzlichen Mitteln durchsetzen werde. Ich verlange, daß die Erzählung des Ochs im I. Akt wenigstens in den Hauptzügen mit ganzem nachfolgenden Terzett u. das ganze Streitensemble (Chor) im II. Akt sofort wieder hergestellt wird.“ (Zitat nach dem Original des Briefes, Richard-Strauss-Institut, München)

46 Undatierter Brief von Strauss an Georg von Hülsen-Häseler, zitiert aus: Julius Kapp, *Richard Strauss und die Berliner Oper*, Berlin 1934, S. 29.

47 Kapp, *Richard Strauss und die Berliner Oper*, S. 30–31.

da flackert dieses *frostige* Auge,
und *Cupido*, indem er *süß seligen*
Fingers den Bogen spannt,
zerreißt diesen Schleier mit raschem Pfeil.
(...)
Da gibt es welche, die wollen *hofieret* sein
sanft, wie der Wind das frisch
gemähte Heu *umweht.*
Und welche – da gilt's,
wie der Blitz aus der Wolke heraus
um *die Hüften* gepackt
und das Küßchen muß sitzen
Gefällt ihr halt schon, obgleich sie
erschreckt tut.

da flackert dieses *lauernde* Auge,
und der *Satan*, indem er *ersterbende*
Blicke dazwischen schießt,
der würzt mir die Mahlzeit unvergleichlich

Da gibt es welche, die wollen *beschlichen* sein,
sanft, wie der Wind das frisch
gemähte Heu *beschleicht.*
Und welche – da gilt's
wie ein Luchs hinterm Rücken heran
um *den Melkstuhl* gepackt,
dass sie taumelt und hinschlägt!
Muss halt ein Heu in der Nähe dabei sein.

Die wilhelminische Prüderie und Sexualmoral, für die Hülsen-Häselers Textbearbeitung beispielhaft ist, gab weder für Hofmannsthal noch für Strauss Anlass zur Diskussion. Dennoch ist es kein Zufall, dass gerade die Textstellen, in denen der derb-erotische Charakterzug des Ochs heraussticht, zum Dissens zwischen Hofmannsthal und Strauss führten. Darauf verweisen sowohl Hofmannsthals Aussage, Ochs sei „kein Vieh“[48] wie auch seine ungewöhnlich scharf formulierte Kritik an der Vertonung des Schlussverses „Muß halt ein Heu in der Nähe dabei sein“, die in der Charakterisierung des Komponisten als „fabelhaft unraffinierten Menschen“[49] gipfelte. Mit dieser Kritik gab Hofmannsthal zu verstehen, dass er in Fragen des künstlerischen Geschmacks der überlegene Partner war. In der Zusammenarbeit mit Strauss verstand er daher seine Rolle nie als Librettist, der sich den Forderungen des Komponisten unterordnet. Vielmehr hatte der Anspruch der sprachlichen Differenzierung in Form eines vielschichtigen Motivgeflechts, den Hofmannsthal auf seine frühen Sprechdramen anwandte, auch für die Textdichtung des *Rosenkavalier* Gültigkeit. Nur er konnte aus der Sicht Hofmannsthals die literarische Qualität des Textes garantieren, die für das Gelingen des Werkes unabdingbare Voraussetzung war. Diesen Qualitätsanspruch sah Hofmannsthal in der Vertonung nicht mehr erfüllt. Dies zeigen sowohl seine grundsätzlichen Bedenken um Textverständlichkeit wie auch im Besonderen seine Ablehnung der Durchkomposition der Ochs-Erzählung. Aus der Sicht Hofmannsthals war es daher mehr als nur verständlich, dass nur die Buchausgabe seine künstlerischen Ansprüche ohne Einschränkungen erfüllten konnte.

48 siehe Anm. 21.
49 siehe Anm. 43.

Strauss erkannte im Text von Hofmannsthal durchaus dessen literarische Qualität.[50] Er behandelte ihn aber als „Vehikel" für eine musikalische Konzeption, die in der Verbindung von Leitmotiven und symphonischer Form das vielschichtige Motivgeflecht des Textes nachvollzog und vertiefte, durch seine Übertragung auf das Orchester aber die Dimension der sprachlichen Artikulation und Differenzierung, die Hofmannsthal untrennbar mit der literarischen Qualität verband, ignorierte. Massgebend war für ihn daher der vertonte Text der Partitur, den er auch gegen alle Anfechtungen der zensierenden Hoftheaterintendanten verteidigte.

50 Strauss an Hofmannsthal am 21. April 1909: „Ihre Briefe sowie die ersten Szenen [zum *Rosenkavalier*] dankend erhalten, erwarte mit Ungeduld die Fortsetzung. Die Szene ist reizend, wird sich komponieren wie Öl und Butterschmalz, ich brüte schon. Sie sind da Ponte und Scribe in einer Person". Vgl. BW, S. 56.