verschwiegen werden soll, daß wohl diese Zusammenarbeit besser mit dem Dichter, dem Erstschaffenden, ersprießlicher verlaufen dürfte, als mit dem Nachschaffenden, dem Sänger.

Johann Strauß benutzt nun in Wiener Blut noch einen anderen Weg, und zwar einen, der eigentlich als völlig unkünstlerisch erscheint. Aber er brachte dem Komponisten seinen dritten und letzten großen Dauererfolg auf der Bühne. Adam Müller jun. stellte nämlich unter Aufsicht des Meisters Johann Strauß zunächst sehr erfolgreiche Musiknummern aus Straußens Werken zusammen. Diese wurden nachträglich erst textiert, und so ist der immerhin ungewöhnliche Fall zu verzeichnen, daß aus bereits vorhandener Musik eine Dichtung erfunden wurde.

Den Abschluß unserer Betrachtung aber soll noch die allgemein verbindliche Regel für die Beurteilung von musikalischen Bühnenwerken bilden: echte dramatische Komponisten schaffen aus den Texten musikalische Formen; d. h. diese Gebilde sind auch als reine instrumentale Stücke lebensfähig, insbesondere dann, wenn man sie aus dem Zusammenhange herausnimmt und allein aufführt. Die rein äußerliche Jllustrierung und Untermalung steht bei ihnen nicht in sonderlich hoher Achtung. Dabei ist der dramatische Nerv das Merkmal der echten Bühnenbegabung. Eine Arie kann auch ein Lyriker schreiben, ein schlagendes, dramatisches Rezitativ kann aber nur ein wirklicher Bühnenkomponist.

Aus all den Andeutungen geht aber eines hervor: alle Theorien versagen auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Entscheidend ist hier allein der Erfolg, und wenn das Verfahren, der beschrittene Weg, die Theoretiker auch noch so unkünstlerisch, ja diletantisch anmuten sollte.

Dr. Fritz Reuter

D 03 Ratsdruckerei Dresden GmbH. 530 447 10,0

VOLKS OPER DRESDEN

Intendant: Emil Grotzinger

Wiener Blut

OPERETTE IN 3 AKTEN

Text von Victor Léon und Leo Stein • Musik von Johann Strauß

Musikalische Leitung: Rudolf Bräuer
Spielleitung: Gerd Hecker
Einstudierung der Tänze: Gertraud Hehr
Chöre: Fritz Liebscher
Bühnenbilder: Harry Huster
Beleuchtung: Fritz Piltz

Personen:

Fürst Ypsheim-Gindelsbach, Premierminister . . . . . Werner Mende • Horst Schulze
Balduin, Graf Zedlau
Gesandter von Reuß-Greiz-Schleiz . . . . . Kurt Albrecht • Johannes Bartsch
Gabriele, seine Frau . . . . . Dora Hyka • Jlse Zimmermann
Graf Bitowski . . . . . Richard Hardtmann • Gerd Richter
Demoiselle Franziska Cagliari
Tänzerin am Kärntnertortheater in Wien . . . Irmgard Mucke • Ruth Thiedemann
Kagler, ihr Vater, Karussellbesitzer . . . . . Ewald Dzondi • Ernst Ullrich
Pepi Pleininger, Probiermamsell . . . . . Annelies Pillatzke • Elly Tschorn
Josef, Kammerdiener des Grafen Zedlau . . . . . Erich Kempf • Otto König
Anna, Stubenmädchen bei Demoiselle Cagliari . . . . Rosel Kühn
Ein Fiakerkutscher . . . . . Erich Schaffranke • Kurt Zingel
Lisi . . . . . Susanne Baumann • Leonie Winkler
Lori . . . . . Johanna Klemm • Rosel Kühn

Damen und Herren der Gesellschaft, Haushofmeister, Diener, Kellner, Bürger und Bürgerinnen

Ort der Handlung:
1. Akt bei Demoisell Cagliaria in Döbling · 2. Akt im Palais des Grafen Bitowski · 3. Akt im Kasino in Hietzing

Tanzeinlagen im 2. Akt: Ballszenen von Hellmesberger, getanzt von Siegrid Morche, Irmgard Rothe, Elfriede Oeser und der Tanzgruppe · Im 3. Akt: Perpetum mobile von Johann Strauß, getanzt von der Tanzgruppe

Die Kostüme wurden im Atelier der Volks-Oper hergestellt

Pause nach dem 1. und 2. Akt

„Wiener Blut“

1814. Wien steht im Zeichen eines europäischen Kongresses. Napoleon ist gestürzt. Die Zukunft Europas steht zur Debatte. Alle Welt schickt ihre Vertreter. Auch Reuß-Schleiz-Greiz ist sich unter den vielen deutschen Kleinstaaten seiner „historischen Aufgabe“ bewußt. Weniger sein Gesandter, Graf Zedlau. Wiener Blut, Wiener Luft, Wiener Leben berauschen ihn in der lachenden und feiernden Donaustadt, ganz so, wie es sich Fürst Metternich gedacht hat, als er das lebensfreudige Wien in den Dienst seiner hohen Politik stellte. Wien tanzt. So wird die Operette zu einem einzigen bezaubernden Walzer voller Anmut und leichter Wiener Luft. In einem tollen Wirbel werden drei Paare durcheinander gebracht. Der Graf Zedlau, der sich schnell zu einem flotten Wiener Hallodri gemausert hat, und seine Frau Gabriele, eine Wiener Gräfin, von der er getrennt lebt, weil sie ihm zu solid und zu kleinstädtisch ist. Demoiselle Cagliari, Tänzerin und Tochter des alten Kaglers, seines Zeichens Karussellbesitzer und der Reuß-Schleiz-Greizer Premierminister Fürst Ypsheim-Gindelsbach, und als drittes Paar des Grafen Kammerdiener Josef (wie der Herr, so's Gescherr) und sein Gspusi Pepi, die Probiermamsell.

Der Graf Balduin stellt der Tänzerin Cagliari seine Sommervilla zur Verfügung. Durch die fast gleichzeitige Ankunft der Gräfin und des Premierministers entstehen die ersten Verwicklungen. Die Tänzerin wird von dem Minister als Gräfin begrüßt, und die Gräfin selbst hält er für die Geliebte des Grafen Balduin. Und noch mehr geht es drunter und drüber, als der Graf in seiner Verlegenheit den Minister um die Gefälligkeit bittet, die Tänzerin als seine Frau vorzustellen, ohne daß der ahnungslose Diplomat merkt, daß er die Gräfin Zedlau als seine Gattin vorgestellt hat. Die Cagliari hält aber wiederum die Gräfin für eine neue Liebe des Grafen, und die Pepi wird von der Gräfin für die Cagliari gehalten. So wirbelt die Ahnungslosigkeit alle in einen tollen Irrtum hinein, bis durch einen Zufall allen bekannt wird, wer die Gräfin ist. Dieser Wirbel findet in den Lauben von Hietzing seinen Höhepunkt, springt von einem Krach zum anderen über und löst sich glücklich in einen Walzertrubel auf, dem Johann Strauß musikalisch sein ganzes Wiener Blut und sein ganzes Wiener Herz geschenkt hat.

Hg.

Wie Bühnenwerke mit Musik enstehen

Eine Betrachtung über die Entstehung der Operette „Wiener Blut“

Eine Betrachtung dieser Operette kann nicht an ihrer Entstehung vorübergehen. Der Komponist erzielte vorher nur zwei große Theatererfolge, und zwar mit den Operetten „Die Fledermaus“ und „Der Zigeunerbaron“. Das ist verwunderlich, insbesondere, wenn man bedenkt, daß in seinen anderen, nicht vom Erfolg gekrönten Bühnenwerken hervorragende Musikstücke enthalten sind. Woran diese Mißerfolge liegen mögen? Die Beantwortung dieser Frage ist auch heutzutage nach vielen Jahren der Forschung und Klärung nicht restlos möglich.

Meistens wird gesagt, daß schlechte Textdichtungen durch beste Musik gerettet worden seien. Daß diese Behauptung falsch ist, erweisen die Werke Mozarts. Von seinen zahlreichen Bühnenwerken hielten sich nur fünf bis jetzt auf den Spielplänen. Warum eigentlich? — Weil hier wirklich der Fall vorliegt, daß schlechte Texte auch nicht durch genialste Musik gerettet werden konnten. Die Werke Mozarts aber, die sich zu halten vermochten, zeigen bei näherer Betrachtung geniale Texte, die dem Komponisten weite Möglichkeiten der musikalisch-dramatischen Entfaltung gewähren.

Wie ein Bühnenwerk mit Musik entsteht, darüber macht sich das große Publikum gemeinhin gar keine Kopfzerbrechen. Der ideale Fall liegt vor, wenn Dichter und Komponist in einer Person vereint sind. Dann entwirft der Dichter schon im Geiste die Musik, wie es bei Lortzing und Wagner der Fall war. Diese ideale Personalunion ist aber doch sehr selten. Der Dichter schafft sein in sich abgeschlossenes Stück, und der Komponist „vertont“ es hinterher. Manche Komponisten sprechen sich häufig mit den Librettisten aus, damit sie den Text im gleichen Sinne wie die Dichter auffassen und komponieren. Einzelne lassen sich Stellen von den Dichtern mit dem jeweils künstlerischen Ausdruck vorlesen oder besser vortragen. Die Musiker horchen dann in diese sprecherische Darstellung hinein, sie tasten danach die „sprecherische“ Melodie ab und zeichnen sie in Tönen nach.

Dieser Vorgang veranschaulicht gut das Verhältnis eines Schauspielers zum Dichter und Komponisten. Der Schauspieler erfindet aus den toten Buchstaben seine Sprachmelodie. Der Komponist leistet das gleiche in seiner Erfindung der musikalischen Melodien. Der Sänger hat es also irgendwie in Bezug auf Erfindung leichter, da sie der Komponist ihm schon fertig vorzeichnete und lieferte. Der deutsche Dichter Hermann Hesse beschreibt in seinem Roman „Gertrud“ einen Komponisten und die Art, wie er eine Oper schafft. Dieser Komponist begibt sich zu den Sängern und nimmt die Wortpartien mit ihnen durch. Gemeint dürfte wohl etwas ähnliches sein, wie die vorher geschilderte „gemeinsame“ Arbeit des Textdichters mit dem Komponisten, wenn auch nicht