

Helmut Loos, born 1950; studies in music education in Bonn (state examination) followed by studies in musicology, art history and philosophy at the University of Bonn; doctorate 1980, senior doctorate (Dr. habil.) 1989. Research fellow at the University of Bonn Department of Musicology from 1981 until 1989. Director of the Institute of German Music in the Eastern Regions in Bergisch Gladbach between 1989 and 1993. Professor and Department Chair of historical musicology at the Chemnitz University of Technology since April 1993 and at the Leipzig University from October 2001 to March 2017. Appointment to Professor honoris causa at the Lysenko Conservatory in Lviv on October 22, 2003. Dean of the Department of History, Art history and Oriental studies at the Leipzig University between 2003 and 2005. Honorary member of the Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (Society of German musical culture in Southeast Europe) in Munich since 2005. Since 2014 honorary doctor of the Universitatea Națională de Muzică din București. Member of international editing councils for the periodicals „Hudební věda“ (Prag, until 2019), „Lietuvos muzikologija“ (Vilnius), „Menotyra. Studies in Art“ (Vilnius), „Ars & Humanitas“ (Ljubljana), „Musicology Today“ (Bucharest), „Muzica. Romanian Music Magazine“ (Bucharest), and „Studies in Penderecki“ (Princeton, New Jersey).

Helmut Loos

Universität Leipzig

<https://orcid.org/0000-0002-4742-3639>

Strauß – Korngold – Tutein. Drei Fassungen der Operette „Cagliostro in Wien“

*Mieczysław Tomaszewski zum Andenken an den hoch geschätzten
und immer jung gebliebenen Musikwissenschaftler*

Nichts wäre historisch und gattungsmäßig unpassender, als bei einer Operette nach der gültigen Werkfassung oder dem verpflichtenden Urtext zu fragen. Diese Kategorie gehört in den Bereich der Ernsten Musik mit all ihren kunstreligiösen Implikationen. Es haften ihr etwas Abgehobenes und ein Ewigkeitsanspruch an, der Musikstücken der heiteren Muse, die mitten im Leben stehen, fremd sind. Operetten und übrigens auch das Gros der Opern besitzen keine Endfassung, sondern werden den zeitlichen und örtlichen Gegebenheiten bei jeder Neuaufnahme speziell angepasst. Das überlieferte Notenmaterial und die Textbücher liefern zur Erforschung verschiedener Fassungen wesentliche Grundlagen, geben aber keineswegs erschöpfend Auskunft über die tatsächlich aufgeführte Werkgestalt, zu stark sind ad-hoc-Arrangements und Improvisationskünste im Theateralltag bis heute maßgeblich. Text und Musik werden von Librettisten und Komponisten als Verfügungsmaterial

bereitgestellt, aus dem die Ausführenden in der konkreten Situation ein möglichst ansprechendes und zündendes Bühnenwerk kreieren müssen. Hier handelt es sich übrigens um kein ungewöhnliches Verhältnis von Komposition und Aufführung, über die Barockzeit hinaus entsprach dies den ganz normalen Gepflogenheiten der Musikpraxis. Die Familie Strauß folgte in vielen Bereichen ihrer Musikproduktion noch den alten Prinzipien einer lebendigen Handwerkstradition.

Auch Johann Strauß' Operette „Cagliostro in Wien“ auf einen Text der berühmten Operettenfirma F. Zell (Pseudonym Camillo Walzel) und Richard Genée in der goldenen Operettenära hat später mannigfache Verwandlungen erfahren.¹ Im Folgenden sollen drei prominente Versionen der Operette verglichen werden. Nach der Quellenlage bezieht sich der Vergleich vor allem auf den Text und die Nummernfolge, erst in einem zweiten und leider recht begrenzten Maße auch auf die Musik. Bekanntlich hat Johann Strauß „Cagliostro in Wien“ erstmals 1875 in Wien zur Aufführung gebracht. Zu dieser echten Wiener Operette existieren Textbuch und Klavierauszug. Nach großem Anfangserfolg geriet die Operette ins Abseits. Im Zuge einer kulturkämpferischen Strauß-Renaissance nach dem Ersten Weltkrieg startete Erich Wolfgang Korngold eine Reihe von Strauß-Neuaufnahmen, als zweite 1927 „Cagliostro in Wien“, textlich neu eingerichtet von Ludwig Herzer. Diese Fassung ist bis heute präsent, Textbuch und Klavierauszug sind weit verbreitet. Kaum weniger gängig ist eine zweite Neueinrichtung aus dem Jahre 1941, die hier unter Ausscheidung zahlreicher weiterer herangezogen wird, sie stammt von Gustav Quedenfeldt, musikalische Bearbeitung von Karl Tutein.

Die Uraufführung der Operette erfolgte am 27. Februar 1875 im Theater an der Wien. Die Handlung spielt im 100. Jubiläumsjahr der Wiener Türkenbelagerung von 1683 während eines Jubelfests auf der Türkenschanz. Die Hauptfigur ist der geheimnisvolle italienische Abenteurer Alessandro Cagliostro², für dessen Abendvorstellung eine Bühne aufgebaut wird, wo die Zigeunerin Lorenza Feliciani auftritt, die als seine Lebensgefährtin ganz in seinem Bann steht. Argwöhnischer

- 1 In Sekundärliteratur und bei Tonaufnahmen wird nicht immer peinlich genau auf die Bezeichnung der Fassung geachtet, die jeweils behandelt oder wiedergegeben wird.
- 2 Edith Rosenstrauch-Königsberg, *Cagliostro und Wien – Das letzte Opfer der päpstlichen Inquisition* [in:] idem, *Edith Rosenstrauch-Königsberg – Von der Metallschleiferin zur Germanistin. Lebensstationen und historische Forschungen einer Emigrantin und Remigrantin aus Wien*, hrsg. von B. Müller-Kampel, Böhlau, Köln–Weimar–Wien 2001, S. 195-214, besonders 199f.

Konkurrent auf dem Jahrmarkt ist Severin, Unternehmer eines Glückshafens (einer Schaubude) mit seiner Frau Euphrosine. Cagliostro erscheint mit großem Knalleffekt und macht sogleich Furore, indem er einen schwer gestürzten Reiter heilt, ein mit seinem Diener Blasoni inszenierter Bluff. Bei seinen gefragten Beratungen Bedürftiger macht sich Cagliostro an die reiche Fabrikantenwitwe Frau Adami heran und redet ihr eine erfolgreiche Verjüngungskur ein, die Blasoni sogleich mit bedrängendem Liebeswerben bestätigt. Ihre Nichte Emilie ist liiert mit Baron Lieven, einem Rittmeister, Cagliostro aber weiß ihre Eifersucht zu wecken, indem er ihr die Untreue Lievens vorspiegelt. Er sucht die reiche Erbin für sich zu gewinnen, um an ihr Vermögen zu gelangen. Gleichzeitig umwirbt der feurige ungarische Leibgardist Graf Fodor Lorenza, in die er sich verliebt hat, und gewinnt sie mit einem (wie sie beide wissen) angeblichen Liebestrank. Cagliostro inszeniert effektiv eine alchemistische Prozedur, in der er scheinbar Gold herstellt. Severin, Fodor und Lieven verbünden sich gegen Cagliostro und entlarven ihn, indem sie Blasoni durch Bestechung zur Aussage gegen Cagliostro veranlassen und Lorenza sich mit ihrer Hilfe aus dem Bann des Magiers befreit. Der drohenden Verhaftung entzieht sich Cagliostro mit einem Zaubertrick, scheinbar verdreifacht stiftet er Verwirrung und entflieht triumphal auf einem Pferd. Zurück bleiben die glücklichen Paare Emilie und Lieven sowie Lorenza und Fodor. Die Operette enthält einige zündende Nummern, die als Einzelstücke erfolgreich waren, darunter die Potpourri-Ouvertüre, Lorenzas Auftrittsarie „Zigeunerkind, wie glänzt dein Haar“, Fodors Auftrittsgalopp „O mein Misko, mein Pferd“, die Walzer „O süßes Wörtchen frei“ und „Könnt ich mit ihnen fliegen durchs Leben“.

Strauß' Potpourri-Ouvertüre setzt sich aus folgenden Nummern der Operette zusammen:

T. 19 das „Moderato“ entspricht dem zweiten Bild in Cagliostros Zauberspiegel, Frau Adami als verführerische Schönheit, aus dem Terzett Nr. 11;

T. 72 dem Finale II Nr. 16;

T. 110, der erste Walzer, dem Duett Nr. 13 Frau Adami/Blasoni („Könnt ich mit Ihnen fliegen durchs Leben“);

T. 193 „Allegro moderato“ dem Chor der alten Weiber („Wundermann lass in neuem Glanz“) aus Nr. 9;

T. 246 wie T. 103 Einleitung zum ersten Walzer, der in Kurzfassung folgt;

T. 285 wie Geigenimitation aus Chor und Lied Nr. 5.

Erich Wolfgang Korngold stand als Komponist Ernster Musik der Moderne zu dem leichten Genre der Operette schon vor seiner gewissermaßen schrittweisen Emigration in die USA und seiner Verbindung mit Hollywood und der Filmmusik seit 1934 (Max Reinhardts „Sommernachtstraum“) in einem gespannten Verhältnis. Zeitlebens hatte er mit den Ansprüchen romantischer Musikanschauung zu kämpfen und wusste sich nicht dezidiert von ihren Prämissen zu distanzieren. So erklärte er 1933 im Rückblick auf seine Operettenbearbeitungen, er sei als schaffender Künstler „eigentlich [...] ein Feind aller Bearbeitungen, aller Eingriffe einer fremden Hand in bestehendes Musikgut.“ Dann jedoch habe er im Laufe der Probenarbeit 1923 als Dirigent der Strauß’schen Operette „Nacht in Venedig“ im Bemühen, „die Operette so gut als möglich, im Geist ihres Schöpfers und mit zeitgemäßer Wirkung aufzuführen“ begonnen, „an der Instrumentation zu feilen, den Klang pikanter zu gestalten,“ er habe „schwache Musikstücke entfernt und durch stärkere Strauß-Musik ersetzt, [...] aus einer kleinen Tenorpartie eine richtige Richard Tauber-Partie geschaffen, Einfluß auf Buch und Szene genommen – und bei der Premiere war plötzlich eine regelrechte Neufassung da“, ohne dass es ihm „im Drange der Probenarbeit überhaupt“ bewusst geworden sei, eine solche erstellt zu haben.³ Es muss sich hier nicht um eine bewusste Mystifizierung des Schaffensvorgangs handeln, die Korngold zu seiner Entschuldigung vorzubringen sich gedrängt sah, er beschreibt vielmehr sehr plastisch, wie sich die musikalische Gattungstradition gegen theoretischen Kunstanspruch durchgesetzt hat.

Korngold Fassung kam am 13. April 1927 im Wiener Bürgertheater zur ersten Aufführung. Die Personenkonstellation blieb in der Fassung Herzer/Korngold gegenüber Zell/Genée unverändert. Allerdings änderten sich Namen und Sozialstatus der handelnden Personen. Alessandro Cagliostro, das historische Vorbild, der italienischer Abenteurer und Hochstapler des 18. Jahrhunderts, wird von Herzer/Korngold trotz seiner bürgerlichen Herkunft ausdrücklich als Graf apostrophiert, also gewissermaßen in den Adelsstand befördert. Lorenza Feliciani bleibt die verführerische Zigeunerin. Alle anderen Figuren werden sozial abgesenkt. Aus Lorenzas Verehrer Graf Fodor, dem ungarischen Leibgardisten, wird

³ Erich Wolfgang Korngold, *Operettenbearbeitungen* [in:] *Der Zuschauer. Blätter des Theaters am Nollendorfplatz*, Berlin 1933, zitiert nach Kevin Clarke, „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen“. *Erich Wolfgang Korngolds Operetten(bearbeitungen) von Eine Nacht in Venedig 1923 bis zur Stummen Serenade 1954* [<http://www.european-musicology.eu/assets/Volumes/2009/20093.pdf>, 03.04.2015].

Baron Fodor, der Husarenrittmeister. Sein Adelsrang wird herabgestuft, sein militärischer Rang bleibt unangetastet (Rittmeister war in vielen Armeen eine Ehrenbezeichnung für die Leibgarde). Frau Adami behält ihren Namen, wird jedoch von einer reichen Fabrikantenwitwe zu einer reichen Wirtin. Aus ihrer Nichte Emilie wird ihre Tochter Mitzi. Ihr Verehrer Baron Lieven wird mit einer Nebenfigur verschmolzen, mit dem Unternehmer Severin. Er stammt als Besitzer einer Jahrmarktsbude aus demselben Milieu wie Frau Adami als Wirtin. Die Rolle des Severin als verzagt-komischen Gegenspielers von Cagliostro wird in der Bearbeitung von 1927 aufgewertet, hier wird er zum (unverheirateten) Liebhaber von Mitzi und entscheidenden Konkurrenten von Cagliostro. (Die Personage wird damit gleichzeitig gestrafft.) Cagliostros Intrige gegen die Verbindung Severin-Mitzi findet nun die lebhafteste Unterstützung von Frau Adami, die sich einen adligen Schwiegersohn wünscht. Dabei verfehlt das Jugendelexier seine Wirkung nicht. Sieht sich Frau Adami 1875 noch jugendlich von einem Liebhaber umschwärmt, der sie auf die Schulter küsst und den sie zärtlich umarmt. So erscheint sie 1927 als schönes junges Mädchen im Spiegel ganz nackt. Dies signalisiert eine deutliche Verschiebung der Schamgrenzen. Gegenüber der bunten und vielgestaltigen Strauß-Fassung erscheint die Fassung Herzer/Korngold nicht nur von der Personage her überschaubarer, sie ist auch in der Zeichnung der Personen und ihrer Handlungen schlüssiger, stringenter (soweit man davon in einer Operette sprechen kann). Damit erfüllt sie einen gehobenen intellektuellen Anspruch und reagiert auf die Erkenntnisse der Psychoanalyse, die Korngold vertraut und in seinen Opern maßgeblich war. Sprachlich ist der Wiener Dialekt geglättet und allgemein besser verständlich.

Korngold verwendet anstelle des Strauß'schen Operettenorchesters eine große romantische Sinfoniebesetzung. Da er beispielsweise den Chor der alten Weiber, der in der Ouvertüre auftaucht, gestrichen hat, muss er auch die Ouvertüre ändern. Die formale Anlage lässt er bis Takt 79 bestehen, dann streicht er die gesteigerte Wiederholung des Themas (T. 72-79) und fährt gleich mit der Überleitungspassage (T. 87 Strauß bzw. T. 79 Korngold) fort. Anschließend fügt er ein Thema „Andantino moderato“ (2/4-Takt) ein, das in der Strauß-Fassung erst später in Takt 193 auftaucht (T. 103 bzw. T. 95), bevor mit langsamer Einleitung (T. 103 bzw. T. 116) das Walzerthema einsetzt (T. 110 bzw. T. 123), dessen „Wiener Charakter“ er durch Punktierung der zweiten Zählzeit betont (T. 127 und

Parallelstellen). Ansonsten lässt Korngold den Walzer mit Wiederholung unangetastet (bis T. 182 bzw. T. 195), in der anschließenden Überleitung wiederholt er das pathetische Ankündigungsmotiv (T. 196-198) und setzt eine achttaktige Überleitung ein (anstelle der 4 + 6 Takte bei Strauß T. 183 – T. 192). Das „Andantino moderato“-Thema setzt nun ein (bei Strauß „Allegretto moderato“, bei Korngold schon vorweggenommen, hier T. 193 bzw. T. 207), Korngold kürzt es um 4 Takte (T. 208-215 bzw. T. 222-225). Die folgende thematische Passage lässt Korngold bestehen (bis T. 243 bzw. 253), wieder ändert er die anschließende Überleitung: An Stelle der langsamen Walzereinleitung (T. 244-252) führt er mit zwei Takten (T. 254/255) gleich in den Walzer ein. Den „Vivo“-Schluss der Ouvertüre (T. 268 bzw. T.271) übernimmt Korngold weitgehend, das Ende (ab T. 285 bzw. T. 288) gestaltet er unter Beibehaltung der Grundstruktur reicher und glänzender als Strauß. Zusammenfassend lässt sich die Einrichtung von Korngold mit den Begriffen der Straffung und formalen Abrundung charakterisieren.

Schwieriger wird der Überblick bei den Gesangsnummern, hier hat Korngold viel gestrichen und ersetzt, größtenteils mit anderen Strauß'schen Kompositionen. Nr. 1 Introduction ergänzt Korngold um einen Walzer „Die Musik in Wien geht ins Herz unbedingt“. Bestehen bleibt der Soldatenchor „Tempo di Marcia“ mit dem Text „Heut vor hundert Jahren / hier die Türken waren / und bedrohten Wien von da. / Aber unsre Schaaren / trieben sie zu Paaren / samt dem Kara Mustapha.“ Später: „Bürger und Soldaten / übten Heldenthaten, machten frei das Vaterland“. Hier ändert Korngold den Text – „das teure Vaterland“ – und die Melodie: Liegt bei Strauß der Höhepunkt auf „frei“, so apostrophiert Korngold „das teure Vaterland“.

Das Lied mit Chor Nr. 2 ersetzt Korngold durch ein Duett. Der Grund dafür ist wohl im Text zu suchen. Nachdem die Türkei im Ersten Weltkrieg auf Seiten der Mittelmächte gekämpft hatte, war antitürkischer Aplomb offenbar obsolet geworden. Hier der Text von Genée/Zell:

„Frisch Ihr tapfern Kriegssoldaten / Rüstet Euch zur Türkenschlacht! / Die Muskete scharf geladen, / Daß die Salve donnernd kracht. / Eins, Zwei, Eins, Zwei – frisch Ihr Brüder / Mann für Mann, greift an, greift an! / Kein Pardon, schlägt Alle nieder; / Hunde sind's, was liegt daran! / Habt den Feind Ihr brav geplescht, / Dann wird auch der Durst gelöscht; / Roth ist Türkenblut, - / Rother Wein ist gut!“

„Mit Kartätschen jagt die Räuber / Stracks in's Paradies hinein! / Gold und Silber – ihre Weiber – / Alles muß dann unser sein! / Ob sie grimmig, Allah' heulen, – / Fest rückt ihnen an den Leib; / Solche Hunde niederkeulen / Ist der schönste Zeitvertreib. / Lumpenhund von Muselmann, / Wart' wir kriegen Dich noch d'ran! / Fließen muß das Blut / Von der Satansbrut!“

Dieses Soldaten-Lied eines Feldwebels, das uns in seiner Brutalität kaum zu einer Operette zu passen scheint, macht erschreckend deutlich, mit welcher Schärfe nationale Vorurteile im gesellschaftlichen Umgang des späten 19. Jahrhunderts formuliert worden sind. Korngold komponiert an seiner Stelle ein neues Duett von Mizzi und Severin „Schatz, wenn du mich liebst“ mit dem Refrain „Jede Liebe macht Beschwerden, / Jede Liebe macht uns krank“.

Korngolds Änderungen können hier nicht im Einzelnen verfolgt werden, darum nur ein grober Überblick:

Nr. 3, das Quartett Blasoni, Beppo, Giovanni, Emanuele (Gehilfen Cagliostro) „Der Augenblick ist günstig“ wird von Korngold nur geringfügig umgearbeitet zum Terzett Nr. 3 Blasoni, Beppo, Emanuele „Der Augenblick rückt näher“.

Den Auftrittsgalopp des ungarischen Leibgardisten Graf Fodor (Nr. 4 Entrée-Lied – Nr. 3a Auftritt „O mein Misko, mein Pferd“) beschleunigt Korngold von Allegro non troppo zu Allegro molto und gestaltet es von einer Bogenform zu einer Strophenform mit neuem Schluss um.

Wenig ändert Korngold auch an der Substanz der Auftrittsarie der Lorenza (Nr. 5 Chor und Lied bzw. Nr. 4 Auftritt Lorenza „Zum Tambourin“ „Zigeunerkind, wie glänzt dein Haar“). Die abschließende Vokalise „(Die Geige kopierend)“ lässt er instrumental von Lorenza auf dem Tambourin begleiten und fügt einen Csárdás hinzu, den er Skizzen von Strauß entnommen hat⁴.

Das „Strofenlied“ der Lorenza Nr. 6 „Was er alles durchgemacht“ verschiebt Korngold in den zweiten Akt (Nr. 13 Couplet Severin „Was er alles durchgemacht“). Hier setzt er an seine Stelle ein neues Duett Lorenza/Fodor Nr. 5 „Soll ich denn nie in den Armen dich halten?“ „Die Musik hat Korngold aus der Romanze des dritten Akts in Kombination mit dem berühmten ‚Blinde Kuh‘-Walzer gewonnen“⁵.

4 Ludwig Herzer, Erich Wolfgang Korngold, „Cagliostro in Wien“. Neubearbeitung, „Neue Freie Presse“, Nr. 22480 vom 15. April 1927, S. 7. Dem Artikel entnehme ich alle Hinweise auf Strauß'sche Vorlagen, die Korngold benutzt hat.

5 Ibidem.

Das Quintett Nr. 7 „Wer ruft mich? Wie Graf Cagliostro hier?“ entspricht weitgehend Korngolds Quintett Nr. 6.

Ganz neu getextet⁶ und komponiert ist der Beginn des Finales Nr. 8 „Hört ihr die Festmusik erschallen?“ (Strauß). Die Reminiszenz an Nr. 2 „Lumpenhund von Muselmann...“ streicht Korngold in seinem Finale I (Nr. 7) und nimmt die Strauß'sche Musik erst mit den Worten „Was für ein Lärm? Was ist gescheh'n? Ein Reiter stürzte mit dem Pferde.“ wieder auf. Das „Wunder“ der Heilung des gestürzten Reiters geschieht – und darin sind Strauß und Korngold einig – durch die Macht der Musik: „Die Sympathie der Musik wird die Heilung am schnellsten vollbringen [helfen].“ Allerdings handelt es sich ja um eine Vorspiegelung falscher Tatsachen. Lorenzas „gesundmachender“ Jodler wird bei Korngold mit Text versehen: „Die Musik ist eine Macht, die schon Heilung oft gebracht.“ Nach einem kurzen Einschub (Korngold Ziffer 21) folgt Korngold wieder Strauß, der abschließende Hochgesang auf Cagliostro wird von ihm allerdings auf Lorenza übertragen.

Der zweite Akt beginnt bei Strauß mit Entre-Acte, Chor und Scene „Hier weilt der selt'ne Wundermann“ (Nr. 9). Korngold gestaltet den Entre-Acte als Nr. 8 neu und umfangreicher, übernimmt den Chor bis zu dem Auftritt der alten Weiber „Wundermann, hör uns an, nimm uns Alten uns're Falten“, den er galanter Weise streicht.

Als Nr. 10 fügt Korngold ein Lied der Lorenza ein „Wer mir das je gesagt, daß mich die Liebe plagt“ mit dem Refrain „O Wunder der Liebe, / Du kamst wie im Traum!“ Wieder verwendet Korngold Kompositionen von Strauß für die Ergänzung, der erste Teil ist einem Cagliostro-Melodram entnommen, der zweite stammt aus „Der Carneval in Rom“.

Die Nr. 10 bei Strauß enthält ein Duett Lorenza/Fodor „Édes [Süße] Lorenza, Sie hier zu finden“, in dem Fodor Lorenza den angeblichen Liebestrank verabreicht. Bei Korngold tritt ein Duett Mizzi/Severin („Lieblich, schau, Mann und Frau“ Nr. 11) an seine Stelle, dessen Refrain „Mädele, mußt mir blind vertrau'n“ der Chorpolka „Wundermann laß in neuem Glanz“ (aus Strauß Nr. 9) entspricht. Erst danach erscheint Lorenza (Nr. 11a, Lorenzas Erscheinen), den „Liebestrank“ verabreicht ihr Fodor in einem Melodram, das in ein rauschendes Walzer-Duett der beiden mündet: Nr. 12 „Das ist die Liebe, glühende Liebe!“ aus Strauß Nr. 13 Duett Frau Adami/Blasoni „Könnt ich mit Ihnen fliegen durchs Leben“. Die Strauß'sche Ironie ersetzt Korngold durch Seriosität. Weitere

⁶ Cagliostros folgendes „Wunder“ wird psychologisch dadurch begründet, dass Severin das Volk aufstachelt und Cagliostro sich verteidigen muss.

Teile hat Korngold entnommen aus „Wein, Weib und Gesang“ sowie den „G'schichten aus dem Wienerwald“. Die Romanze der Frau Adami, der „komischen Alten“ „Bald sind die Runzeln alle weg“ (Strauß Nr. 12) streicht Korngold – wiederum galanter Weise.

Als Nr. 13 fügt Korngold das „Strofenlied“ der Lorenza Nr. 6 ein, überträgt es allerdings dem Severin, so dass es an dieser Stelle eine gänzlich ironische Bedeutung erhält. Als Couplet ist es beliebig zu aktualisieren, was schon mit der Strophe geschieht: „Es ist wirklich ein Malheur: / Die Theater haben's schwer, / Denn das Kino und der Sport / Zieh'n das Publikum uns fort.“ Und dem Fazit: „Johann Strauß, das ist der Mann, / Der heut noch Wunder wirken kann, / Aber glauben – aber glauben – / Aber glauben müßt Ihr dran.“ Die Melodik hat Korngold rhythmisch geschärft.

Die Szene mit Cagliostro's Zauberspiegel, das Terzett Emilie/Mizzi, Frau Adami, Cagliostro Nr. 11 bzw. Nr. 14, hat Korngold unter weitreichender Verwendung des Ausgangsmaterials bearbeitet, neu komponiert sind vor allem die beiden Erscheinungen im Spiegel.

Das Duett Frau Adami/Blasoni Nr. 13 bzw. Nr. 15 komponiert Korngold ganz neu. An die Stelle der Strauß'schen Polonaise „Wer nur einmal dir veduto, / dessen Herz ist schnell perduto“ und des Walzers „Könnt' ich mit Ihnen / Fliegen durchs Leben!“ (Nr. 13) setzt er einen langsamen Walzer, den er nach einem Marsch aus der Operette „Blindekuh“ umgestaltet: „Süßer Mann – Herzensmann / Süßer Fratz – Herzensschatz“ (Nr. 15). Das bei Strauß anschließende (Nr. 14) Lied der Lorenza „Mag alle Welt auch preisen die Alchymie“ mit Chor und Tanz (Menuett) entfällt bei Korngold. Strauß' Chor der Rosenkreuzer „Auf des Bundes heil'ges Zeichen“ Nr. 15 arbeitet Korngold zum Chor der Gerichtskommission am Anfang seines Finales Nr. 16 II um. Er schließt daran eine Bearbeitung des Strauß'schen Melodrams Nr. 15a und den Anfang des Finale II Nr. 16 an (Korngold fasst die Nummern 15, 15a und 16 zusammen). Während Strauß den Chor „Blasen Sie, blasen Sie“ witzig zu Ende führt, vermeidet Korngold diese Worte, verwendet lieber „Schüren Sie, rühren Sie“ und baut das Finale im Sinne psychologisch begründender Durchgestaltung noch breit aus, darunter auch Severins bittere Reminiszenz an den Refrain „Pußtamädel, sonngebräunt, geht durchs Feuer für den Freund“ aus Lorenzas Auftrittslied „Zigeunerkind, wie glänzt dein Haar“.

Den Entre-Acte des dritten Akts gestaltet Korngold um und streicht die Ariette der Emilie Nr. 17 „Sag mir, mein Herz, kannst du wirklich ihn

hassen“. Nur mit wenigen Änderung an den Übergängen lässt Korngold das Quartett Nr. 18 „Der Kerl ist gefährlich“ unangetastet, er muss es jedoch zu einem Terzett umgestalten, da die Rolle von Baron Lieven ja mit der des Severin verschmolzen ist. Anschließend schiebt Korngold als Nr. 19 eine Reminiscenz von Severin und Mizzi ein: „Mädele, mußst mir blind vertrau’n“. Nr. 18a Sortie entfällt.

Der Walzer „O süßes Wörtchen «frei»“, Nr. 19 als Terzettino Lorenza/Emilie/Fodor bleibt bei Korngold in seiner Grundsubstanz als Walzerduett Lorenza/Fodor Nr. 20 bestehen.

Beim Finale verzichtet Korngold auf das Melodram Nr. 19 und auch auf die auskomponierte Entlarvung des Cagliostro und beschränkt seinen Schlussgesang Nr. 21 auf den Chor „Ja, Cagliostro ist der Mann, der solche Wunder wirken kann, aber glauben muß man d’ran“.

Als Resümee des Vergleichs ist festzuhalten, dass Herzer/Korngold die bunte Posse von Strauß, einen reichen Bilderbogen urwüchsiger Gestalten, im Sinne eines psychologisch schlüssigen Dramas umgestaltet und musikalisch gewichtiger fasst. (Um einen Vergleich aus der Oper zu wagen: „Die Zauberflöte“ gegenüber „Tristan und Isolde“.) Beides sind künstlerisch durchaus verschiedene Theaterkonzeptionen, die nicht wertend gegeneinander ausgespielt werden sollten. Wenn dies dennoch immer wieder geschieht, gerade auch für die Originalfassung gegen Eingriffe polemisiert wird,⁷ so steht dahinter die eingangs angesprochene Prämisse von der Unantastbarkeit von Kunstmusik im emphatischen Sinne, die hier unangemessen erscheint. Dazu treten mehr oder weniger versteckte gesellschaftliche Vorurteile wie Nationalismus und Rassismus⁸, die sich unter dem Deckmantel künstlerischer Bewertung ungehemmt entfalten können. Allerdings müssen sich radikale Vertreter der Originalfassung fragen lassen, ob auch das Soldatenlied unverändert vorgetragen werden soll. Es stellt sich die Frage, ob es noch als deftige Ironie gelten darf oder nicht vielmehr als Zeichen einer erschreckenden Brutalität der fortschrittlichen bürgerlichen Gesellschaft zu werten ist, wie sie mir in der Oper schon vielfach aufgefallen ist⁹.

7 Peter Ziegler, *Bearbeitungswahn um Johann Strauss* [in:] Deutsche Johann Strauss-Gesellschaft e. V., *Mitteilungsblatt* Heft 38, 2011, S. 36-42.

8 Dazu K. Clarke, „*Der Walzer erwacht...*“, op. cit., S. 16-95.

9 Helmut Loos, *Teufel und Wassergeister – Märchenoper in Tschechien* [in:] *Märchenoper. Ein europäisches Phänomen*, hrsg. von M. Herrmann, V. Froesch, Sandstein, Dresden 2007, S. 48-54.

Die brisante gesellschaftspolitische Bedeutung des „Cagliostro in Wien“ 1875 ergab sich aus dem deutsch-französischen Krieg, als Franzosenhass in den deutschsprachigen Ländern im Sinne von „Erbfeindschaft“ verbreitet war. Der Begriff „Erbfeindschaft“ war übrigens seit den Befreiungskriegen von den Türken auf die Franzosen übergegangen! Strauß' Operette zeigt dies paradigmatisch: Der historische Türkenhass wird anlässlich der Uraufführung auf die Franzosen übertragen. So bringt „Der Floh“ eine Karikatur vom „Chor der Soldaten: Wir haben nicht nur die Türken, sondern zur Abwechslung wieder einmal mit Hilfe Strauß's die Franzosen geschlagen!“¹⁰ (Bild 1, S. 72).

Die Theater-Woche berichtet anlässlich des „Cagliostro“: „Johann Strauß, der Wiener-Compositeur hat einen neuen Sieg über die Franzosen davon getragen“¹¹. Und konkretisiert: „Vor allem ist das Textbuch [...] ein vernünftiges, frei von dem Blödsinn, den die Franzosen für Spaß halten“¹². Vor allem aber ist der Sieg Strauß' Musik zuzuschreiben, denn – so das Humoristische Wochenblatt „Figaro“ – mit „Cagliostro in Wien“ sei es Strauß gelungen, „die eigentliche Wiener Operette zu begründen. Wirklicher Frohsinn herrscht anstelle des pariserischen Absinthduselhumors mit seiner Affenschande-Musik“¹³. Offenbaren diese Wiener Zeitschriften noch ein durchaus großdeutsches Bewusstsein, so polemisiert „Die Bombe“ im Sinne eines kleindeutschen Dualismus: „Was ist Richard Wagner's Bayreuth-Wahnsinn erzeugende ‚unendliche Melodie‘ gegen die unsterblichen Melodien, die Strauß wie Perlen und Diamanten unter das Publicum schleudert!“¹⁴ (Bild 2, S. 73).

Nach dem Ersten Weltkrieg, zu Zeit von Korngolds Strauß-Bearbeitungen, haben sich die Verhältnisse drastisch gewandelt. Die Wiener Operette ist nun gegen einen neuen Feind gerichtet, gegen den verderblichen Einfluss des amerikanischen Jazz, der „Negermusik“¹⁵. Diesen Rassismus nahmen die Nationalsozialisten bereitwillig in ihre Ideologie auf und machten ihn zur Staatsideologie (Bild 3, S. 74).

10 „Der Floh“ 7, Nr. 10 vom 7. März 1875, S. 8.

11 Dr. Mutus, *Theater-Woche*, „Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen 44“, 10. Heft vom 6. März 1875, S. 10.

12 *Ibidem*, S. 10f.

13 *Theater-Figaro*, „Figaro. Humoristisches Wochenblatt“ 19, Nr. 11 vom 6. März 1875, Beilage.

14 „Cagliostro in Wien“, „Die Bombe“ 5, Nr. 9 vom 7. März 1875, S. 34.

15 Dazu einschlägige Belege bei K. Clarke, „Der Walzer erwacht...“, op. cit., S. 19-25.



Bild 1. „Der Floh“

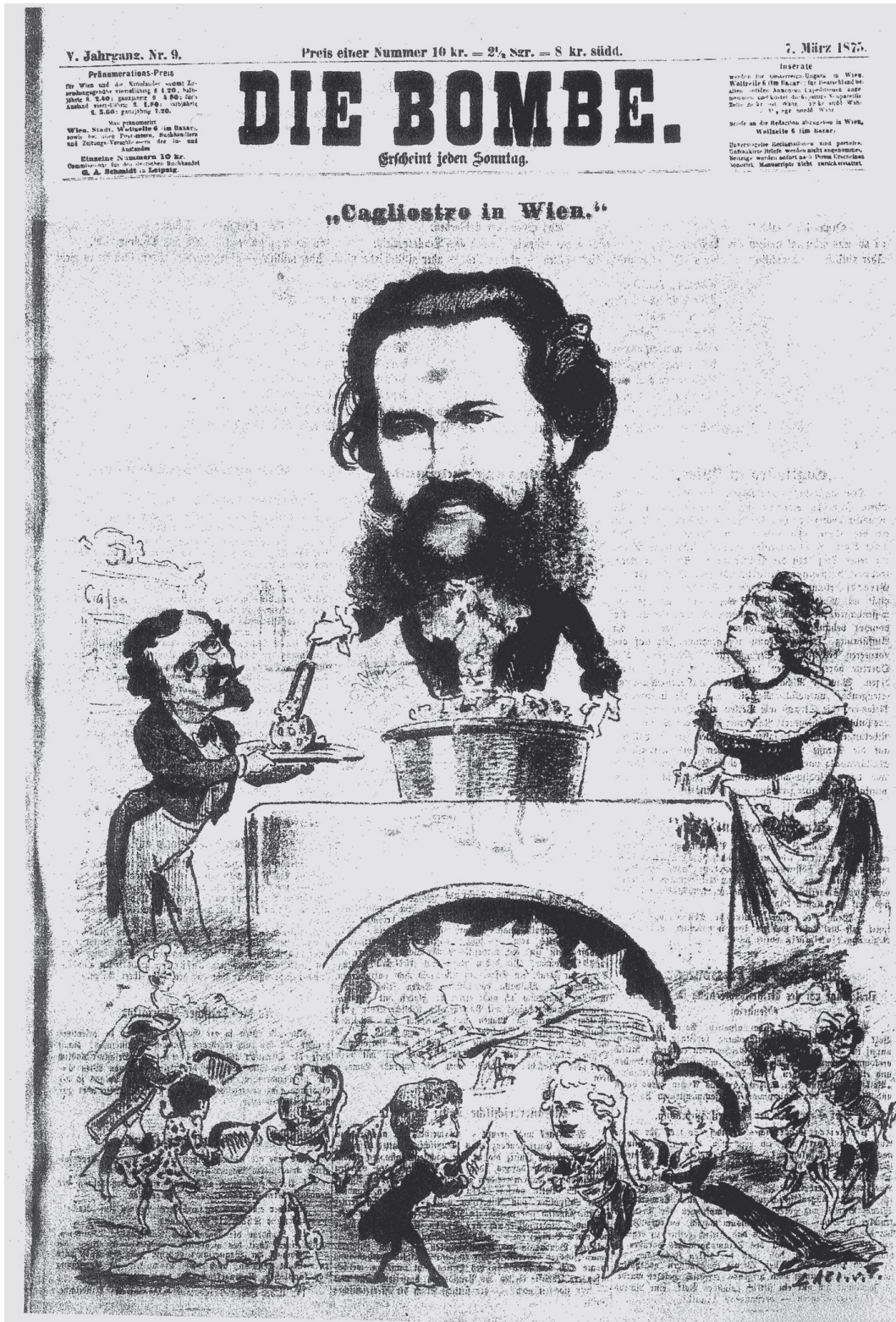


Bild 2. „Die Bombe“, 1875

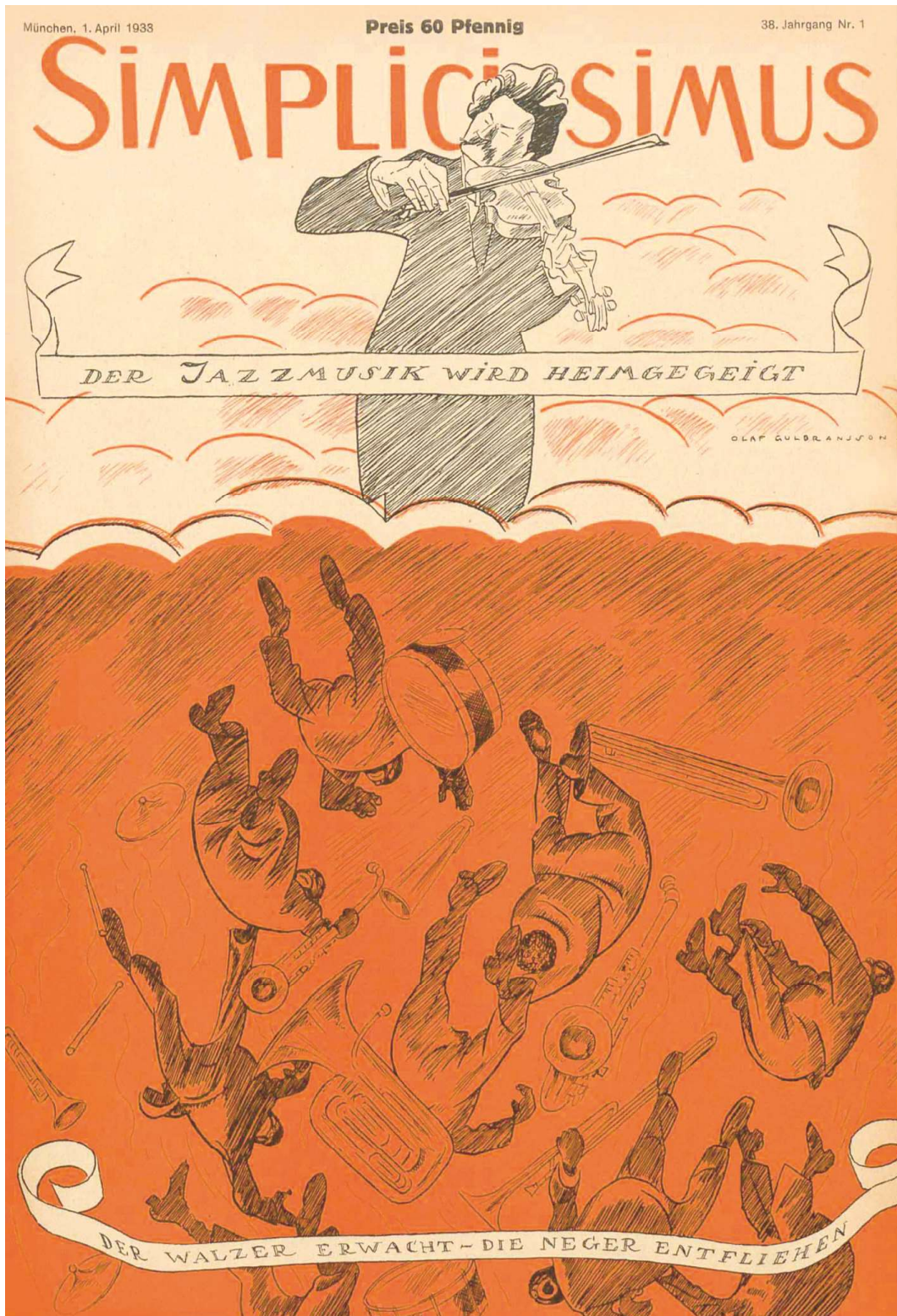


Bild 3. „Simplicissimus“, 1933

Gustav Quedenfeldt und Karl Tutein haben „Cagliostro in Wien“ neu bearbeitet und am 8. Mai 1941 im Danziger Stadttheater unter dem Titel „Verzaubertes Wien“ herausgebracht¹⁶. (Das Textbuch trägt den Titel „Cagliostro in Wien“, der Klavierauszug „Verzaubertes Wien“.) Unter den Bedingungen des „Dritten Reichs“ ist zu erwarten, dass die genannten ideologischen Leitgedanken hier noch stärker durchschlagen. Das Gegenteil ist der Fall, die Geschichte wird stark verändert, in das Jahr 1765 verlegt und im Ergebnis verharmlost. Als Figuren treten neu hinzu: Maria Theresia (1717-1780), die als Kaiserin von Österreich bezeichnet wird¹⁷ (Sprechrolle) und Marie Luise, Infantin von Spanien (1727-1759)¹⁸. Die einschneidende Veränderung betrifft die Figur des Cagliostro, die hier musikalisch aufgewertet als 1. Tenor besetzt wird. Damit wird Cagliostro zum Liebhaber, der um die Liebe von Lorenza, der jugendlichen Liebhaberin, kämpft und sie am Ende gewinnt. Aus dem feurigen Grafen Fodor wird der hinterhältig verschlagene kaiserliche Sittenkommissar Baron Schnucki, der seine Stellung missbraucht, um Frauen nachzustellen. Er belästigt nicht nur Lorenza sexuell, sondern macht sich auch an Annemarie, die Nichte von Frau Adami heran. Annemarie liebt den etwas flatterhaften Feri von Lieven, einen Leutnant im Dienste der Kaiserin. Frau Adami, die komische Alte, ist gegen diese Verbindung, da sie ihre Nichte mit einem Adligen, mindestens einem Grafen verheiratet sehen und damit selbst gesellschaftlich aufsteigen will. Sie selbst besitzt aus alten Zeiten ein Eheversprechen von dem schmierigen Grafen Schnucki, einer Witzfigur, die alles durcheinander bringt. Immerhin weiß Schnucki sich aus dieser für ihn bedrohlichen Situation herauszuwinden und Frau Adami mit dem Konditor, später Hofkonditor Teiglein zu verkuppeln. Cagliostro versucht sich in höherer Diplomatie und setzt alles daran, die Ehe der spanischen Infantin Marie Luise mit dem österreichischen Thronfolger zugunsten einer Verbindung mit Frankreich zu hintertreiben. Die Katalen gehen nicht auf, die richtigen Paare finden sich, Graf Schnucki wird seiner Vergehen wegen nicht belangt. Die letzte Konsequenz aber gestaltet sich am Ende in Textbuch und Klavierauszug unterschiedlich.

16 Auf diese Fassung bezieht sich Robert Ignatius Letellier, *Operetta. A Sourcebook*, Vol. 1, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015, S. 483-485.

17 Historisch ein Fehler, denn sie war regierende Erzherzogin von Österreich und Königin von Ungarn und Böhmen, ihr Gatte Franz I. Stephan war römisch-deutscher Kaiser.

18 Sie war nur zehn Jahre jünger als Maria Theresia. Ihre Tochter Isabella von Bourbon-Parma wurde die Ehefrau von Joseph II.; Leopold II. (1747-1792), der als Bräutigam genannt wird, heiratete 1765 María Ludovica von Spanien (1745-1792).

Während im Textbuch Cagliostro unter dem Jubel des Volkes mit seiner Lorenza in der Gondel eines Luftballons in die Freiheit fliegt, preist im Klavierauszug das Volk Cagliostro, den „Wundermann“ voll reiner Ironie: Denn Graf Schnucki „ergreift Cagliostro energisch am Genick, und führt ihn unter dem freundlichen Spott der Menge ab“.

Die Änderungen der Geschichte und der einschlägigen Rollen schlägt sich zwangsläufig in den musikalischen Nummern nieder. Schon die Ouvertüre fasst Tutein neu, in der Einleitung bringt er nach dem Eingangstusch sofort das Allegro-Thema (Strauß T. 72). Dann folgt wie bei Strauß (T. 19) das Moderato-Thema, hier als Moderato grazioso (Ziffer 2). Wenn Strauß anschließend das Allegro-Thema exponiert, so spielt es Tutein nur kurz an (Ziffer 3) und leitet dann in aller Ausführlichkeit Moderato grazioso und Allegro samt langsamer Einleitung (Ziffer 4) zum Walzer über (Ziffer 5). Der Walzer wird wie bei Strauß in voller Breite ausgespielt, nach veränderter Überleitung schließt Tutein wie Strauß die Polka (Ziffer 9, Strauß T. 193) und nochmals der Walzer (Ziffer 12, Strauß T. 244) bis zum „Vivo“ (Ziffer 13, Strauß T. 268) an. Schnell führt Tutein die Ouvertüre zu Ende, indem er eine Passage aus der Stretta von Strauß übernimmt (T. 311ff.). Hier ein Überblick über die Nummernfolge:

Nr. 1, die Einleitung beginnt wie bei Strauß („Wie alles sich froh im Kreise hier schwingt“), gestrichen werden die Chöre der Soldaten und der Steyrer Burschen, um gleich zu Severins „Hereinspaziert“ (gekürzt) überzugehen und mit dem Eingangschor abzuschließen. Die folgenden Nummern entfallen: das martialische Soldatenlied (Strauß Nr. 2), das Quartett mit Cagliostros Gehilfen (Strauß Nr. 3), die Auftrittsarie des Fodor (Strauß Nr. 4) und der Chor Nr. 6 „Was er alles durchgemacht“ mit dem Refrain „Ja, Cagliostro heißt der Mann, der solche Wunder wirken kann“.

Mit Nr. 2 folgt bei Tutein sogleich das Auftrittslied der Lorenza „Zigeunerkind, wie glänzt dein Haar“ ohne den einleitenden Chor. Die Strophe übernimmt Tutein genau von Strauß, den Refrain ersetzt er durch die Polka (aus der Ouvertüre) mit neuem Text. Nach Lorenzas Lied folgt der Abgang „Hereinspaziert“ (Nr. 2a) wörtlich nach Strauß (bei Strauß ebenfalls Nr. 2a, aber viel früher). Die neue Briefszene der Lorenza (Nr. 2b Melodram) „Mein vielgeliebter Freund“ schließt sich an.

Das Duett Nr. 3 „Wer dich einmal hat verduto“, in dem Feri Annemarie eine komische, halb italienische Liebeserklärung macht, stammt aus

Strauß Nr. 13, dem Duett Adami/Blasoni, in dem Cagliostros Gehilfe der komischen Alten jugendliche Schönheit suggeriert.

Der Auftritt von Graf Cagliostro, das Quintett mit Chor Nr. 4 „Wie Graf Cagliostro hier“, entspricht musikalisch fast genau der Strauß'schen Vorlage (Nr. 7 Quintett). Gekürzt ist die Strauß'sche Passage Moderato grazioso 12/8-Takt. Tutein fährt sogleich mit dem Ensemble „Sein Erscheinen so plötzlich“ fort und schließt ein neues Ballett Nr. 5 „Der Bacchuswagen“ an.

Den ganzen Schmelz des 1. Tenors entfaltet Tutein in der Liebesszene Cagliostro/Lorenza,

Melodram und Duett Nr. 6 „Als in Palermo ich Dich fand“. Der Refrain „Laß mich mit Dir durchtanzen mein Leben“ entspricht dem Walzer aus der Ouvertüre und (wie Nr. 3) dem letzten Teil aus Strauß Nr. 13, dem Duett Adami/Blasoni.

Für das Finale I (Nr. 7 „Kommt herbei, Lorenza tanzt“) fasst Tutein einen kurzen Anfang neu, ab Ziffer 1 „Wo sich Lorenza sehen lässt“ entspricht die Fassung 1941 der Strauß'schen Vorlage (Nr. 8 Finale) bis zum Schluss.

Der zweite Akt wird von Tutein musikalisch weitgehend neu gestaltet. Er beginnt mit dem Auftritt des Hofstaates Nr. 8 „Es strömen heut' zu frohen Feste“, daran schließt sich eine zweite Briefszene an: Cagliostro diktiert der von ihm hypnotisierten Infantin die Zurückweisung ihres Bräutigams (Nr. 9 Musikalische Scene „Unbedingten Gehorsam“).

Nr. 10, das Duett Annemarie/Feri nimmt die bereits bekannte Polka wieder auf („Annemarie, du hast so was, / Annemarie, was ist denn das?“), es hat mit dem vielgestaltigeren Strauß'schen Duett Nr. 10 (Lorenza/Fodor) nichts zu tun.

Nr. 11, Melodram und Duett Lorenza/Cagliostro „Schön bist du, schön“ gibt dem 1. Tenor erneut Raum für eine schmelzende Liebeserklärung an Lorenza, die unter seinem hypnotischen Einfluss steht.

Für die letzte Szene des ersten Bildes des zweiten Akts, Nr. 12 Melodram und Goldrausch-Walzer des Cagliostro „Nicht um Goldes Glanz“, verwendet Tutein den berühmten Kaiserwalzer op. 437 mit Einleitung. Die Zwischenaktmusik Nr. 13, eine Wiederholung von Nr. 6, kann entfallen.

Das zweite Bild des zweiten Akts beginnt mit Nr. 14, der Scene der alten Weiber mit Cagliostro „Hier weilt der selt'ne Wundermann“, die Tutein Nr. 9 der Strauß'schen Fassung entnimmt: Die Einleitung entspricht

dem Allegretto molto moderato, dann werden einige Anfragen an Cagliostro gestrichen und es geht gleich mit Einleitung (Allegro) und dem Chor (Allegro molto moderato) weiter. Tutein folgt Strauß genau, einschließlich der Polka „Wundermann laß in neuem Glanz“, Cagliostros (verändertem) Einwurf und der Wiederholung der Polka (am Schluss geändert).

Tutein setzt offenbar auf den derberen Humor, den Korngold weggelassen hat, und lässt auf den Chor der alten Weiber gleich die Romanze der komischen Alten (Nr. 15) folgen „Bald sind die Runzeln alle weg“. Sie entspricht Strauß Nr. 12.

Die Einleitung von Nr. 16, Finale II, entnimmt Tutein Strauß' Nr. 14. Nach einem kurzen Melodram steigt er in das Strauß'sche Finale II (Nr. 16) ein und folgt ihm mit Ausnahme der Unterbrechung durch die Polizei (bei Strauß Dialog Blasoni/Cagliostro) ab Severins Einwurf „Noch ist von Gold nichts zu spüren“ bis zum Chor „Cagliostro Ruhm und Ehr!“ Für den Schluss dieses Finales verwendet Tutein wieder den Kaiserwalzer.

Am Anfang des dritten Akts übernimmt Tutein Strauß' Cagliostro-Walzer Op. 370 als Nr. 17. Er beginnt mit der Einleitung „Heut vor hundert Jahren“, es folgen 1. Walzer „Könnt ich mit Ihnen fliegen durchs Leben“, 2. Walzer „O süßes Wörtchen «frei»“, 3. Walzer (aus Finale I „Im Ländlertempo“) die Vokalise der Lorenza und Chor „Hoch Cagliostro“. Als Coda wird der 2. Walzer „O süßes Wörtchen «frei»“ wiederholt.

Als Nr. 18 fügt Tutein gleich wieder einen langsamen Walzer an, ein Duett Lorenza/Cagliostro „Alles schenk ich Dir, was lieb und teuer mir“. (Strauß?)

Bei dem Terzett Nr. 19 Adami/Schnucki/Teiglein „Die Liebe ist beim Mann wie der Wind“ handelt es sich um ein Allegretto im 2/4-Takt, möglicherweise von Strauß.

Der Anfang von Nr. 20 Finale III „Gefunden“ (Soldaten) ist Strauß' Fassung entnommen. Es handelt sich um die Szene, in der Cagliostro sich scheinbar vervielfacht. Die Kaiserin aber ergreift ihn zu einer Gavotte (Moderato 2/2-Takt, nur im Klavierauszug) und führt ihn der gerechten Strafe zu. Das Allegretto moderato 2/4-Takt „Warum auch nicht etwas Hexerei“ bei Korngold (nach Ziffer 2) entspricht dem Allegretto bei Strauß im Finale III „Sie schläft so fest“. Den Schluss bilden der Walzer „Will nur mit Dir durchtanzen mein Leben“ (Strauß Nr. 13), wie er mit der Einleitung „Lorenza allein nur ist all mein Glück“ bereits in der Ouvertüre auftaucht, und der Tusch „Cagliostro hoch, der Wundermann“.

Tutein hat die Stücke, die er der Strauß-Fassung entnommen hat, fast unverändert gelassen, allenfalls etwas gekürzt und die Überleitungen angepasst. Allerdings hat er nicht allzu viel von der ersten Fassung stehenlassen, sondern eine große Anzahl von Stücken neu hinzugefügt. Dabei bedient er sich Strauß'scher Walzer von großer Popularität (wie den Kaiserwalzer). Leider habe ich längst nicht alle Stücke zuordnen können, so dass der Eigenanteil von Tutein von mir nicht genau angegeben werden kann.

Inhaltlich lässt sich jedenfalls feststellen, dass Cagliostro von Quedenfeldt/Tutein in der Fassung von 1941 entzaubert wird. Er ist nicht mehr der einsame Magier, der aus kühler Distanz seine Umwelt manipuliert, er ist ein Intrigant, der selbst in Liebeshändel verstrickt ist. Das Dämonische, das ursprünglich seinen Reiz ausmacht, ist reduziert auf hypnotische Fähigkeiten, mit denen er Damen gezielt zu lenken vermag. Seine genialische Kühnheit wird gegen geradezu kleinbürgerliche Moralvorstellungen eingetauscht. Der zweite Schluss (Klavierauszug) demonstriert dies mustergültig: Cagliostro muss wegen seiner Verfehlungen ins Gefängnis, er darf seiner Strafe nicht entkommen. Merkwürdig nur, dass das offenbare Fehlverhalten des Sittenkommissars nicht als strafwürdig angesehen und mit keiner Silbe missbilligt wird. Über dem Textbearbeiter Gustav Quedenfeldt ist wenig bekannt. Er ist 1871 geboren und 1895 mit einer Arbeit über „Die Mysterien des heiligen Sebastian. Ihre Quelle und ihr Abhängigkeitsverhältnis“ promoviert worden. 1915 hat er zusammen mit Theo Halton und Josef Snaga ein Volksstück in 3 Akten „Der Hutmacher seiner Majestät“ herausgebracht. Ab 1933 hat er neben „Cagliostro in Wien“ eine ganze Reihe weiterer Operetten bearbeitet, meist zusammen mit Walther Brüggemann: „Der Vogelhändler“ von Carl Zeller 1933, „Das verwünschte Schloss“ nach Millöcker'schen Melodien 1934, „Eine Nacht in Venedig“ von Johann Strauß 1936, „Der Obersteiger“ von Karl Zeller und „Boccaccio“ von Franz von Suppé 1936. Für Nico Dostal hat er die Operette „Extrablätter“ geschrieben (1936, UA 1937). Seine politische Einstellung ist nicht zu eruieren.

Karl Tutein (1887-1984) ist in Mannheim geboren, war Dirigent in Graz, München und Danzig, hier 1940 bis 1945 Generalmusikdirektor. Am 1. Mai 1933 ist er in die NSDAP eingetreten, 1937 wurde ihm strafweise die Befähigung für ein Parteiamt aberkannt, dies 1938 durch Gnadenerlass

aufgehoben. Nach dem Krieg dirigierte er das Kurorchester Bad Kissingen, 1966 erhielt er das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse. Ein stärkeres politisches Engagement im „Dritten Reich“ ist nicht zu erkennen. Mit Vorsicht dürfte er als Mitläufer eingestuft werden.

Es dürfte übertrieben sein, von der Fassung Quedenfeldt/Tutein des „Cagliostro in Wien“ als „Nazibearbeitung“ zu sprechen. Vielmehr ist eine Abkehr vom Geniekult zu konstatieren, der in der Figur des Cagliostro ursprünglich wirksam ist und die nationalsozialistische Ideologie mit geprägt hat. An die Stelle hochfahrenden Persönlichkeitskults und exotischer Erotik (Zigeunerin-Ungar) tritt ein derber Humor volkstümlichen Ursprungs, der auch vor der Verhöhnung alter Frauen nicht zurückschreckt und sexuelle Belästigung als Kavaliersdelikt behandelt. Aber damit sind wir schon bei einem neuen/alten Thema, der Genderforschung.

Bibliographie

„Cagliostro in Wien“, „Die Bombe“ 5, Nr. 9 vom 7. März 1875.

Clarke K., „Der Walzer erwacht - die Neger entfliehen“. Erich Wolfgang Korngolds Operetten (bearbeitungen) von Eine Nacht in Venedig 1923 bis zur Stummen Serenade 1954 [<http://www.european-musicology.eu/assets/Volumes/2009/20093.pdf>, 03.04.2015].

„Der Floh“ 7, Nr. 10 vom 7. März 1875.

Dr. Mutus, *Theater-Woche*, „Hans-Jörgel von Gumpoldskichen 44“, 10. Heft vom 6. März 1875.

Herzer L., Korngold E.W., „Cagliostro in Wien“. Neubearbeitung, „Neue Freie Presse“, Nr. 22480 vom 15. April 1927.

Letellier R.I., *Operetta. A Sourcebook*, Vol. 1, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015.

Loos H., *Teufel und Wassergeister – Märchenoper in Tschechien* [in:] *Märchenoper. Ein europäisches Phänomen*, hrsg. von M. Herrmann, V. Froesch, Sandstein, Dresden 2007.

Rosenstrauch-Königsberg E., *Cagliostro und Wien – Das letzte Opfer der päpstlichen Inquisition* [in:] idem, *Edith Rosenstrauch-Königsberg – Von der Metallschleiferin zur Germanistin. Lebensstationen und historische Forschungen einer Emigrantin und Remigrantin aus Wien*, hrsg. von B. Müller-Kampel, Böhlau, Köln–Weimar–Wien 2001.

Theater-Figaro, „Figaro. Humoristisches Wochenblatt“ 19, Nr. 11 vom 6. März 1875, Beilage.

Ziegler P., *Bearbeitungswahn um Johann Strauss* [in:] Deutsche Johann Strauss-Gesellschaft e. V., *Mitteilungsblatt* Heft 38, 2011.

Strauss – Korngold – Tutein. Trzy wersje operetki *Cagliostro in Wien*

Streszczenie

Operetka jest indywidualnym, pełnoprawnym gatunkiem o specyficznych tradycjach, dotyczących przede wszystkim bezpośredniego kontaktu z publicznością, a także odwołań do bieżącej sytuacji społecznej i politycznej. Tak też nie można operetki jako gatunku pogodzić z artystyczną zasadą wierności oryginałowi – stanowi ona jego absolutne przeciwieństwo, a zarazem odważną adaptację istniejących warunków społecznych. Operetka *Cagliostro w Wiedniu* autorstwa Johanna Straussa (syna) z roku 1875 jest tego znakomitym przykładem; oryginalnie powstała dla uczczenia zwycięstwa „Niemców” (Prus i sojuszników) nad ich odwiecznym wrogiem (Francją) w historycznym przebraniu setnej rocznicy wyzwolenia Wiednia spod oblężenia tureckiego (1683). W roku 1927 Erich Wolfgang Korngold w sposób zasadniczy przekształcił to dzieło i przeobraził bogatą, pełną starodawnych figur wizję Straussa, w poważny dramat psychologiczno-muzyczny. W 1941 roku Karl Tutein znów wydał tę operetkę, przeobraziwszy ją prawie nie do poznania. Hojnie uzupełnił ją o popularne utwory Straussa (na przykład *Kaiserwalzer*) oraz przepisał fabułę na modłę niemal błahych burżuazyjnych konceptów moralności. Artykuł ma na celu dokładne prześledzenie zmian muzycznych i wprowadzenie porządku w labiryncie różnych wersji.

Słowa kluczowe: Johann Strauss (syn), Erich Wolfgang Korngold, Karl Tutein, operetka, *Cagliostro in Wien*

Keywords: Johann Strauss (son), Erich Wolfgang Korngold, Karl Tutein, operetta, *Cagliostro in Wien*