

Sch. Konrad, dem genialen jungen Komponisten, dem wir die Musik des „Petroleumkönigs“ verdanken, war es nicht an der Wiege gesungen worden, daß dereinst sein Ruf als Tonsetzer die Welt erfüllen solle. Früh zwar regte sich in dem Knaben Polyhymnia, aber infolge des Widerstands der Mutter kam das Talent des Kindes erst spät zur Entwicklung. Frau Konrad wollte nämlich durchaus, daß ihr Sohn einen idealen Beruf erwähle, die Künstlerlaufbahn betrete. Der Vater hingegen, ein praktischer Mann, dessen Sinn auf Erwerb stand und der alle Kunst geringschätzte, wünschte, einen tüchtigen Geschäftsmann aus seinem Sohn zu machen. So erzog er ihn zum Operettenkomponisten. Aus den Werken unserer Großen, die der Wiener Operette im ersten Jahrzehnt des XX. Jahrhunderts neuen Weltruf verschafft haben, lernte der Jüngling die Elemente seines Berufes. Er lernte das Abteilen von Notenfolgen durch Taktstriche und erwarb sich allmählich jene Technik, vermittelt deren es dem geübten Tonkünstler mit unfehlbarer Sicherheit gelingt, eine Reihe von Tönen zu einem feurigen Walzer, zu einem, Takt für Takt deutlich in

vier Viertel zerfallenden Marsch zusammenzuschließen oder auch zu einem tiefinnigen Lied auseinanderzuspreizen. Die Frucht dieser gediegenen Vorbildung zeigt sich in allen Konradschen Werken. Am herrlichsten im „Petroleumkönig“. Seine bei aller architektonischen Vollendung dennoch stets natürliche und einfache Melodik, seine echt volkstümlichen Harmonien und sein wahrhaft populärer Kontrapunkt sichern diesem Werk die Liebe der Nation. Konrad wäre vielleicht niemals ein so vollendetes Meisterstück gediehen, hätte er nicht das Glück gehabt, auf einen Text zu stoßen, der seiner kompositorischen Begabung in geradezu wunderbarer Weise entgegenkam. Dieses meisterliche Libretto, so bunt und doch so einfach, so zart und doch so dramatisch, so voll des innigsten Gefühls und zugleich des ungebundensten Frohsinns, dieser von allen Grazien des Wienertums umgaukelte Text bot sich der Konradschen Musikfreudigkeit wie ein lockendes Gefäß dar, in das zu komponieren er einen wahrhaft organischen Drang verspürte. So entstand eine richtige Musteroperette, von allen Kennern als Höhepunkt des Genres gepriesen und nur im rein Dichterischen ein wenig vom „Walzertraum“ übertroffen, der aber freilich wegen der grüblerischen Symbolik seines Textes dem „Petroleumkönig“ an unmittelbarer Frische wiederum nachsteht.

Gleich die Ouvertüre ist ein kleines Wunderwerk musikalischer Architektur. Es folgt sozusagen ein Thema dem anderen, und so reich sprudelt die Konradsche Erfindung, daß der Komponist sich erlauben durfte, in die Ouvertüre Themen einzuflechten, die in der Operette selbst gar nicht vorkommen. So zum Beispiel das originell hüpfende „Presto“, das in seiner Mischung von Melancholie und Übermut das Zentralnervensystem der Zuhörer in pikanter Weise beeinflußt. Einen besonderen Hinweis verdient auch die Einleitung des Walzerthemas in der Ouvertüre. Man beachte das schmachtend verheißungsvolle Atemholen der Melodie, dieses anmutig lange Zurückhalten, ehe sie, beglückend und berückend, frei ausströmt.

#### I. Bild.

Mit einem zarten Chor der Liebespaare setzt der Akt ein. Schon das liebliche F-Dur



Notenbeispiel Nr. 1.

drückt sehr gut das Wesentliche der Szene aus. Wie innig fügen sich dann die Stimmen in Terzschritten aneinander, gleichsam das Anschmiegen der Paare musikalisch illustrierend. Die originelle Begleitfigur im Orchester (siehe Beispiel 2) er-

innert im Aufbau ein wenig an die Mondschein-sonate; und es ist ja in der Tat, als wäre dieses zarte Tongespinnst aus Mondstrahlen gewoben.

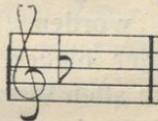


Notenbeispiel Nr. 2.

In Ottoakers großer Arie, die in der Operette leitmotivisch verwendet erscheint, entfaltet sich die Stimmung der ersten Szene zu ihrer üppigsten Blüte. Kein Auge kann tränenleer bleiben bei dieser wie aus den Eingeweiden der Empfindung herausgeschnittenen Melodie. Musiker von geübtem Ohr werden erkennen, daß die Rythmisierung und Instrumentierung von Ottoakers Arie an die wunderbar regelmäßigen musikalischen Reize einer Drehorgel erinnert. Der Komponist eilte auch hier seiner Zeit voraus und schuf die Arie gleich in einer Form, die sie geeignet macht, ohne weitere spezielle Behandlung ihren Ruhmesweg um die Erde anzutreten. Wie wenn ein genialer Aprikosenbaum statt der unpraktikablen rohen Früchte gleich Konservenbüchsen mit Aprikosenkompott trüge.

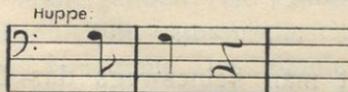
Es folgt das Freundschaftsquartett der vier Unzertrennlichen, das Lebensfreude und Heiterkeit atmet. Wieder ist es das sanft-

fröhliche F-Dur (siehe Beispiel 3), das dem Musikstück besondere Grazie verleiht.



Notenbeispiel Nr. 3.

Mit einem fröhlichen Ha! verlassen die vier Unzertrennlichen die Szene, und Irmengild erscheint, um nach kurzem Bedenken ihr Automobillied anzustimmen. Ein moderneres Couplet ist wohl noch nie geschrieben worden, es sei denn, das man das Luftschifflied (im zweiten Bild des „Petroleumkönig“) als solches gelten lassen will. Welch drastische Bewegtheit in den Gesangstimmen des Automobillieds, und in apertem Gegensatz hiezu der prächtige Orgelpunkt, die ratternde Schnelligkeit des Kraftwagens sinnfällig ausdrückend. Dazu noch die Verwendung der Huppe (in G) — siehe Notenbeispiel Nr. 4 — das gibt zusammen ein musikalisches Bild von vollendet schöner malerischer Deutlichkeit.

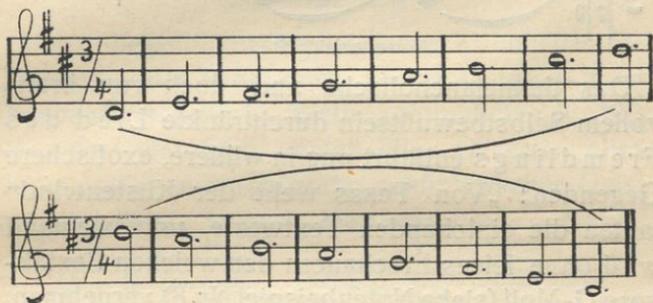


Notenbeispiel Nr. 4.

Als Siegfried Wagner das Automobillied (ohne Text) in der Partitur zu Gesicht bekam, rief er sofort: „Hier stinkt's nach Benzin!“



sichert dem Tonsetzer die begeisterte Zustimmung aller Musikfreunde, die von den affektiert-komplizierten Verwirrungen der Herren Richard Strauß, Max Reger usw. nichts mehr wissen wollen. Wie morgenklar und lurchenhell klingt das Thema dieses D-Dur-Waltzers:



Notenbeispiel Nr. 6.

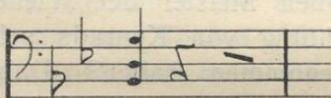
Ist es möglich, hier den Einfluß zu verkennen, den die großen Meister der Wiener Operette auf die Richtung von Konrads schöpferischer Phantasie genommen haben? Dabei beachte man wohl den guten architektonischen Aufbau der Weise, die harmonische Ebenmäßigkeit ihrer Gliederung in einen aufsteigenden und einen absteigenden Ast. Man trinkt sich wahrhaft Erquickung aus diesem natürlich sprudelnden Tönequell. Im zweiten Teil des Waltzers tritt ein melodischer Einfall auf, der von mancher Seite als ein Plagiat an dem populären Walzerthema einer berühmten Konkurrenzoperette erachtet werden könnte. Besser zugehört, und man wird erkennen, daß die

Konradsche Melodie nicht nur keine Kopie jenes Themas, sondern geradezu ihr direktes Gegenteil ist:



Notenbeispiel Nr. 7.

Das tiefmelancholische und doch von kraftvollem Selbstbewußtsein durchtränkte Lied des Fremdlings entführt uns in wildere, exotischere Gegenden: „Von Texas weht der Küstenwind“ lauten die einleitenden Textworte, und Niemand wird ohne leises Erschauern den weichen Sextakkord G-Moll (siehe Notenbeispiel Nr. 8) vernehmen, der das Lied im Basse stützt und ihm eine so eigentümlich mysteriöse, dumpfe Färbung gibt.

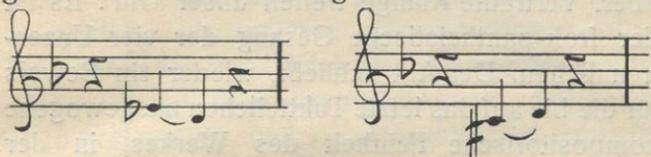


Notenbeispiel Nr. 8.

Aber die echt amerikanische Lebensfreude besiegt die düstere Stimmung, und ein froher Pfeifrefrain deutet sinnvoll auf die ihrer selbst bewußten, die Welt herausfordernden Kräfte hin, die in der amerikanischen Rasse schlummern.

Das nun folgende stark satyrische Duellduett, in dem betrübliche kulturelle Erscheinungen der neuen wie auch der älteren Zeit gegeißelt werden, erhält in der Musik seinen kaustischen

Charakter besonders durch die als Begleitfigur eingestreuten ab- und aufsteigenden Sekundintervalle:



Notenbeispiel Nr. 9.

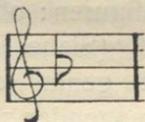
Von unbegreiflicher harmonischer Kühnheit ist die Gestaltung der Baßfiguren: offene Quinten- und Oktavenfortschritte! (Siehe Notenbeispiel 10.) Nur ein wahrhaft genial die Gesetze alles Herkömmlichen sprengender schöpferischer Geist konnte solches wagen. Man höre:



Notenbeispiel Nr. 10.

Diese fürchterlichen Harmonien drücken den großen Schmerz des Sterbens aus, und schneidend wirkt hiezu die derbe Ironie der Textworte: „Duliäh, wie tut das Sterben weh!“ Die ganze düster-höhnische Größe dieser Harmonienfolge wird wohl nur der erfassen, der die Partitur liest. Ein Ohr, sei es auch das des feinhörigsten Musikers, wird kaum die volle Grimmigkeit der Stelle herauszuspüren imstande sein.

Eine kurze Übergangsmusik leitet zum Finale I über. Vertraute Klänge treffen unser Ohr: Es ist der froh-pantheistische Gesang der vier Unzer-trennlichen. Der Akt schließt, wieder ein Beweis für die bis auf das letzte Takteilchen ausgewogene kompositorische Feinheit des Werkes, in der Tonart des Anfangs, in dem lieblichen F-Dur.



Notenbeispiel Nr. 11.

## II. Bild.

Die Zwischenaktmusik bringt, anmutig variiert und verschlungen, das Walzermotiv aus dem ersten Bild. Es folgt die schöne tiefempfundene Tenorarie des Nick „Nur Du“. Sie klimmt hinan bis zum hohen A, und es ist eine besondere Feinheit des Komponisten, daß er dem Sänger das A gerade bei dem Wort „Ja“ vor-schreibt,



Notenbeispiel Nr. 12.

so daß der Tenor in einem A-Laut von beispiel-loser Doppelkraft und Wärme sich ausschwelgen

und ausschmelzen kann. Besonders ist bei dieser Arie auf die Sorgfalt und Objektivität zu achten, mit welcher der Tondichter den Text behandelt hat. Auch die nebensächlichsten Silben erhalten ihren kräftigen Akzent, und keine ist so geringfügig, daß sie nicht mit einer warmen Portion Gefühl bedacht worden wäre.

Das Luftschiffduett (mit darangeschlossenem Fliegetanz) ist ein Unikum moderner musikalischer Illustrationstechnik. Der Eindruck des Fliegens ist ein überwältigend drastischer:



Notenbeispiel Nr. 13.

Auf dem Klavier wird die Stelle allerdings nur schwer nachzuspielen sein.

Das Couplet der komischen Figur trägt streng nationalen, bei aller Heiterkeit ein wenig schwermütigen Charakter. So liegt es aber nun einmal in der Natur des Slawen!

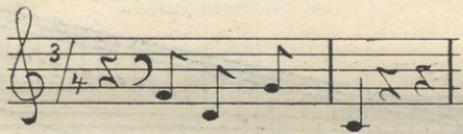
Eine Glanznummer der Partitur ist das große Liebesduett. Schon textlich übertrifft diese Pièce an umfassender Heranziehung naturwissenschaftlicher Stimmungsbehelfe alle Rivalen. Wald und Wiese, Baum und Teich, Luft und Erde werden tönend zum Preise einer großen Sache:

der Liebe! In weichem, seligem Es-Dur setzt das Vorspiel ein. Auf sanft arpeggierten Akkorden rutschen die Liebenden zueinander. Zitternden Herzens umarmen sie sich:



Notenbeispiel Nr. 14.

Und bang ertönt Irmengilds Schicksalsfrage:



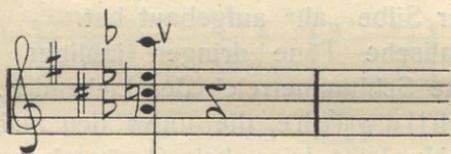
Was ist ein Kuß?

Notenbeispiel Nr. 15.

In einer weitausschwelgenden Kadenz mit abschließenden vier Fermaten ist Ottoakers Gemütsbewegung beim Anhören dieser Frage, die so reizvoll von den Lippen der holden Irmengild tönt, gekennzeichnet. Die gleichsam ins Dunkel hinabtauchende Figur einer Soloklarinette beschwört den ganzen Zauber der Sommernacht herauf. Im Orchester singt und klingt es von geheimnisvollen Naturstimmen, als da sind: Hirschkäfer, Apfelbaum, Sonnenstrahl, Jasmin und Sommerluft. Wieder steigt die Klarinette in die Nacht, und wie sie abermals hinaufklimmt, hängen an ihr: Amselschlag, Mohnblümchen und



So anmutig und vielgestaltig ist das kontrapunktische Gewebe, daß es fast imstande ist, unsere Aufmerksamkeit von den kräftigen, drallen Mädchengestalten abzulenken, die in knapper Uniform, unter Gesang und Lächeln, anmutig nickend und winkend über die Bühne ziehen. Ein in seiner Kühnheit fast aufreizender Einfall bildet den würdigen Schlußeffekt dieses in seiner Wucht, Größe und Dauer einzig dastehenden Tongemäldes. Die Harmonie des in D-Dur stehenden Chores weicht nämlich im vorletzten Takt nicht wie man erwartet in die Dominante A, sondern nach As aus!



Notenbeispiel Nr. 17.

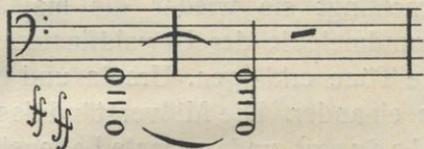
### III. Bild.

Das dritte Bild wurde nicht durchkomponiert.

### IV. Bild:

Ein zartes Vorspiel, in dem wir unschwer Motive aus dem Liebesduett erkennen, bildet den Übergang zum vierten Bild. Bei den ersten Akkorden schon müssen wir mit erschreckender Deutlichkeit merken, wo wir uns befinden: im Urwald! Eine finstere obstinate Baßfigur malt beklemmend drastisch die ewige Urwaldnacht.

Wilde Tiere heulen. Uralte Stämme stehen wie aus Erz gemeißelt da:



Notenbeispiel Nr. 18.

Die Pikkoloflöte zischt und pfeift durch das verfilzte Lianengeschlinge der Harmonien: es sind die Schlangen des Urwaldes. Schauernd stehen wir (in G-Moll) vor der Größe der Natur!

Plötzlich, welche Klänge dringen an unser Ohr?

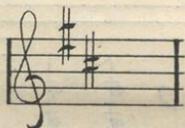
Musical notation for Example 19. It consists of two systems of piano music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system is also in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system ends with a double bar line and a 3/4 time signature change, with the instruction 'i. f. w.' written below the staff.

Notenbeispiel Nr. 19.

Es sind die Ureinwohner des Waldes, die ersten menschlichen Laute, die wir vernehmen. Bald verschlingt sie wieder die majestätische, ewige Grundmelodie der Urwaldfinsternis.

Sanftere Töne erklingen. Ursula und Irmengild begegnen einander. Die Mißverständnisse klären sich (Melodram) und getroste Lebenslust zieht ein in die Herzen aller. Noch einmal ertönt Ottokers Arie, überleitend zu einem vernichtend komischen „Spottquartett auf die moderne Dichtung“.

Dann beginnt das große Fest „Leben und Treiben der Angelsachsen“, und in einem von wilder Daseinsfreude förmlich überschäumenden Trinkchor (in den Motive der Schildwache verwebt sind) klingt das Werk in D-Dur (siehe Notenbeispiel Nr. 20) strahlend aus.



Notenbeispiel Nr. 20.

