



Erich Wolfgang Korngold – hin- und hergerissen zwischen U- und E-Musik

Helmut Loos
Univerza v Leipzigu
Universität Leipzig

Als im Jahre 1897 ein unbekannter Autor unter dem Pseudonym Willibald Freidank eine Schrift mit dem Titel „Kunst und Afterkunst auf dem Gebiete der schönen Literatur in unserer Zeit“ und dem Untertitel „Ein deutsches Wort an das deutsche Volk“ veröffentlichte, orientierte er sich offenbar an Richard Wagner, der seine Schmähchrift „Das Judenthum in der Musik“ unter dem Pseudonym K. [Karl] Freigedank veröffentlicht hatte. Das Wort „Afterkunst“ im Titel kennzeichnet in brutaler Weise die Kehrseite eines um die Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum grassierenden Kultes, der die Kunst und damit in erster Linie die am höchsten eingeschätzte Musik und ihre Schöpfer zu den höchsten Autoritäten in der endlich vereinten Kulturnation erhoben hatte. Natürlich betraf dies nur die „hohe“ Kunst, die Bezeichnung „Tonkunst“ wurde bevorzugt, denn alles, was den höchsten Ansprüchen der mit religiöser Inbrunst gepflegten Bildung nicht zu entsprechen vermochte, verfiel dem Verdikt des Schunds. Für die Fälle, dass ein hoher Anspruch erhoben, aber angeblich nicht erfüllt wurde, hat diese Zeit den folgenreichen Ausdruck „Kitsch“ erfunden. Die Musik oder besser die Tonkunst wurde als Kunstreligion der Moderne mit dem notwendigen religiösen Ernst versehen, den der erfolgreichste Philosoph dieser Richtung, Arthur Schopenhauer ihr wesentlich zuschrieb:

1 Willibald Freidank, *Kunst und Afterkunst auf dem Gebiete der schönen Literatur in unserer Zeit. Ein deutsches Wort an das deutsche Volk* (Leipzig: Schelper, 1897).

Imgleichen ist der ihr [der Musik] wesentliche Ernst, welcher das Lächerliche aus ihrem unmittelbar eigenen Gebiet ganz ausschließt, daraus zu erklären, daß ihr Objekt nicht die Vorstellung ist, in Hinsicht auf welche Täuschung und Lächerlichkeit allein möglich sind; sondern ihr Objekt unmittelbar der Wille ist und dieser wesentlich das Allerernsteste, als wovon alles abhängt.²

Dass die Operette nicht zu der so definierten Ernten (E-) Musik zu zählen ist, geht aus Schopenhauers Worten unmittelbar hervor, Täuschung und Lächerlichkeit sind ja geradezu wesentliche Kennzeichen der Operette. Es müssen hier nun nicht alle Gattungen der Unterhaltungsmusik (U-Musik) aufgezählt werden, die unter das Verdikt der Minderwertigkeit gefallen und als moralisch schädigend oftmals zumindest in privaten Kreisen (beispielsweise in der Erziehung) verboten worden sind. Besonders virulent wurde die Abgrenzung, als es im Deutschen Reich (und gleichzeitig auch in Österreich) um kompositorische Verwertungsrechte ging. In der Folge des *Gesetzes zum Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst* von Januar 1902 gründeten nur ein Jahr später Richard Strauss, Hans Sommer und Friedrich Rösch die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* und sogleich die *Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht* (AFMA).³ Sie galten für die Tonkunst, nicht etwas für angeblich mindere Gattungen der Musik (implizit hatte sie bereits Schopenhauer aus dem Musikbegriff ausgeschlossen). Vielmehr entwickelte sich in den folgenden Jahren, ja Jahrzehnten ein erbitterter Kampf zwischen E- und U-Musik um die musikalischen Verwertungsrechte, in dem Richard Strauss und Friedrich Rösch den berüchtigten Ausdruck der „Afterkunst“ verwendeten. Wie heftig auch Arnold Schönberg eine Zusammenarbeit mit Unterhaltungskomponisten ablehnte, hat er 1931 in einem Brief an Max Butting zum Ausdruck gebracht:

Es ist unmöglich im gleichen Geschäft Perlen, Diamanten, Radium und sonstige teure Dinge zu handeln, wo auch Stecknadeln, alte Hosen und Ramschware verkauft werden. Und es wird nie möglich sein, eine Arbeit, die so viel Zeit erfordert wie die Kontrolle der Schlager und Versageraufführungen zu verrichten, und dane-

2 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 3. Aufl. (Leipzig: Brockhaus, 1859), 312. Schopenhauer verwandte den Ausdruck Tonkunst noch nicht.

3 Albrecht Dümling, *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland* (Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2003).

*ben die Genauigkeit und feine Abschätzung für seltenere Ware zu haben, wie sie die ernste Musik beansprucht.*⁴

Erst die Nationalsozialisten setzten 1933 die Vereinigung der inzwischen entstandenen, verschiedenen, konkurrierenden Interessenverbände zu einem reichseinheitlichen Verband durch, der *Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte* (STAGMA), seit 1947 geführt unter dem Namen *Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte* (GEMA). Der erbitterte Kampf zwischen U- und E-Musik ist allerdings erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts abgeflaut, noch Adornos Hörertypologie zeugt von der Schärfe der Auseinandersetzung. Überwunden ist er bis heute nicht.

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) hat in genau dieser Situation seine Sozialisierung erfahren, die sich zunächst ganz im Bereich der E-Musik abspielte. Sein Vater Julius Korngold war seit 1902 Nachfolger von Eduard Hanslick als Musikkritiker der „Neuen Freien Presse“ in Wien, als Lehrer unterrichteten ihn Robert Fuchs, Alexander von Zemlinsky und Hermann Graedener. Während Robert Fuchs und Hermann Graedener eher der konservativen Richtung um Johannes Brahms zuzurechnen sind, war Alexander von Zemlinsky ein Freund und Schwager Arnold Schönbergs, ohne dessen Schritt in die Atonalität mitzuvollziehen. Julius Korngold war ein scharfer Kritiker der Atonalität und der „Neumusik-ismen“⁵ und nahm starken Einfluss auf seinen Sohn, den er als Wunderkind nach Kräften förderte. Trotzdem verstand sich Erich Wolfgang Korngold zunächst als Vertreter der Moderne, seine Kompositionen wurden u. a. in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen gespielt, vor allem aber selbstverständlich als Vertreter der Ersten Musik. Spätestens in den 1930er Jahren jedoch eskalierte der Streit innerhalb der E-Musik um die richtige Richtung, ganz im Sinne einer religiösen Bewegung ging es um moralische Werte, die den Neuerern weitgehend abgesprochen wurden. Mit seinen *Vier kleinen Karikaturen für Kinder* op. 19 (komponiert 1926) wurde Erich Wolfgang Korngold, als sie 1931 erschienen in der konservativen Zeitschrift *Musikleben* erschienen, endgültig zum Feindbild, karikieren sie doch Arnold Schönberg (Kuckuck!), Igor Strawinsky (Zum Einschlummern), Béla Bar-

4 Arnold Schönberg, „Brief an Max Butting“, 1931, zitiert nach Art, Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte.

5 Julius Korngold, *Atonale Götzendämmerung. Kritische Beiträge zur Geschichte der Neumusik-ismen* (Wien: Doblinger, 1937).

tók (Frisch gewagt ist halb gewonnen!) und Paul Hindemith (Ernste Zeiten). Es brach ein regelrechter „Musikkrieg“ aus, so Arne Stollberg.⁶

Ging es hier ganz um die E-Musik, so hatte Julius Korngold, scharfer Streiter im „Musikkrieg“, allerdings im Unterschied zu seinem Vorgänger Eduard Hanslick ein Faible für Johann Strauss und seine Operette, ähnlich wie Johannes Brahms und Robert Fuchs. In seinen Aufzeichnungen „Die Korngolds in Wien“ berichtet er über seine frühe Begeisterung für Johann Strauß:

So war ich einer der ersten Verbreiter des neuen Strauß – und was für ein enthusiastischer! War ich doch schon als Gymnasiast dem Zauber des Wiener Meisters erlegen, begierig über jeden neuen Walzer, über jede neue Operette hergefallen. Pathetisch gerichtete Jugend hält sonst gerne heitere Musik, zumal Tanzmusik, für Kunst zweiter Ordnung. Ich spürte frühzeitig bei Strauß wie bei Offenbach jene Genialität, die kleine und große Form, kleine und große Kunst gleichzustellen nötigt. Strauß-Musik hat in sich täglich erprobender Unsterblichkeit Bestand. Ich habe in Johann Strauß immer auch den Schöpfer origineller, merkwürdig unsentimentaler, auch in der Lyrik immer rhythmisch durchpulster Melodien bewundert, vollends selbstverständlich als das spezifische Genie tanzender und tanzend singender Musikheiterkeit.⁷

So sehr sich Julius Korngold auch für diesen Bereich der U-Musik aussprach, die Wendung seines Sohnes Wolfgang Erich zur Strauß'schen Operette begrüßte er nicht, sondern begründete sie mit materiellen Zwängen, die ihm die Hochzeit mit Luzi von Sonnenthal und die Gründung einer eigenen Familie ermöglichten:

Rührend sein Zögern, das Vaterhaus zu verlassen, rührend sein rechnendes Erwägen der Existenzbedingungen, die ihm erst durch ein ihm angebotenes Abkommen mit dem Theater an der Wien, klassische Operetten zu bearbeiten und zu dirigieren, gesichert schienen.⁸

6 Arne Stollberg, „Im Pulverdampf. Erich Wolfgang Korngold und der Musikkrieg des 20. Jahrhunderts“, *Österreichische Musikzeitschrift*, Heft 7 (2007): 5–14. Vgl. auch Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994).

7 Julius Korngold, *Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind* (Zürich, St. Gallen: M&T Verlag, 1991), 38.

8 *Ibid.*, 287.

In den Jahren 1923 bis 1933 brachte Erich Wolfgang Korngold in Wien und Berlin folgende Operetten in eigener Bearbeitung heraus:

- 1923 in Wien: *Eine Nacht in Venedig* von Johann Strauß
- 1927 in Wien: *Cagliostro in Wien* von Johann Strauß
- 1929 in Wien: *Rosen aus Florida* von Leo Fall
- 1929 in Berlin: *Die Fledermaus* von Johann Strauß
- 1930 in Wien: *Walzer aus Wien* von Johann Strauß
- 1931 in Berlin: *Die schöne Helena* von Jacques Offenbach
- 1931 in Berlin: *Das Lied der Liebe*, Musik nach Johann Strauß
- 1933 in Berlin: *Die geschiedene Frau* von Leo Fall

Julius Korngold beurteilte diese Arbeiten seines Sohnes wie folgt:

So gab Erichs Vorgehen den Anstoß zu einer Art Strauß-Renaissance, zu einer Wiederbelebung von Operetten, die nicht die Dauer von Fledermaus oder Zigeunerbaron behauptet hatten. Daß nachher plumpe Nachtreter in mancher Kostbarkeit wie der der Elefant im Porzellanladen hausten, war nicht seine Schuld. Er selber hatte in der Nacht in Venedig, in Cagliostro, dann auch, als Max Reinhard die Fledermaus nach den Eingebungen seiner Inszenierungsphantasie zu flattern zwang, sich pietätvoller Respektierung der Originale beflissen. Künstlerisches Verstehen und Können wahrte die Diktion, den Stil, die Kompositionstechnik der Originale, griff nicht in die Nummernfolge, nicht in den Nummernbau ein, riß nicht Glieder aus, um sie willkürlich zu versetzen oder gar zu ersetzen.⁹

Diese Angaben folgen konsequent Idealen der E-Musik mit ihrem quasi religiösen Unantastbarkeitsprinzip des Originals, der Werktreue. Realistisch sind sie nicht, sondern erscheinen etwas euphemistisch. Wenn man nämlich die Originalfassung etwa des *Cagliostro in Wien* mit Korngolds Bearbeitung genauer vergleicht, so fallen doch einige erhebliche Umarbeitungen auf. Der Komponist selbst erklärte 1933 im Rückblick auf seine Operettenbearbeitungen, er sei als schaffender Künstler (der E-Musik selbstverständlich) „eigentlich [...] ein Feind aller Bearbeitungen, aller Eingriffe einer fremden Hand in bestehendes Musikgut.“¹⁰ Dann jedoch habe er im Laufe

9 Ibid., 288.

10 Erich Wolfgang Korngold, „Operettenbearbeitungen“, in: *Der Zuschauer. Blätter des „Theaters am Nollendorfplatz“* (Berlin: s. n., 1933), zitiert nach Kevin Clarke, „Der

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“ gewusst geworden sei, eine solche erstellt zu haben.¹¹ 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.

Die Fassung des *Cagliostro in Wien* von Ludwig Herzer und Korngold kam am 13. April 1927 im Wiener Bürgertheater zur ersten Aufführung. Die Personenkonstellation blieb in der neuen Fassung gegenüber der ursprünglichen von Franz Zell und Richard Genée unverändert. Allerdings änderten sich Namen und Sozialstatus der handelnden Personen. Alessandro Cagliostro, das historische Vorbild, der italienischer Abenteurer und Hochstapler des 18. Jahrhunderts, wurde als Graf in den Adelsstand befördert, die anderen Figuren wurden sozial abgesenkt. Die Personage wurde etwas verkleinert und damit gestrafft. Gleichzeitig wurden die Personen und ihre Handlungen schlüssiger, stringenter gezeichnet, so dass sie einen gehobenen intellektuellen Anspruch erfüllten. Einige besonders drastische Szenen, beispielsweise die der Verspottung alter Weiber, wurden gestrichen

Musikalisch verwandte Korngold anstelle des Strauß'schen Operettenorchesters eine große romantische Sinfoniebesetzung: 2 Flöten, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Englischhörner, 3 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Schlagwerk, Harfe, Celesta und Streicher. Formale Änderungen beginnen bereits in der Ouvertüre, die neben Streichungen vor allem neue Überleitungen und einen neuen Schluss erhielt. Noch stärker sind die Eingriff in

Walzer erwacht – die Neger entfliehen'. Erich Wolfgang Korngolds Operetten (bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig* 1923 bis zur *Stummen Serenade* 1954“, in *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (2009): 16–95, hier 28, <https://doi.org/10.5450/ejm.2009.12.6203>.

11 Ibid.

den Gesangsnummern, hier hat Korngold Einiges gestrichen und ersetzt, meist mit Strauß'schen Kompositionen aus anderen Werken. Als Resümee eines eingehenderen Vergleichs ist festzuhalten, dass die bunte Posse von Zell/Genée/Strauß, einen reichen Bilderbogen urwüchsiger Gestalten, von Herzer/Korngold im Sinne eines psychologisch schlüssigen Dramas umgestaltet und musikalisch gewichtiger gefasst worden ist. Die politischen Anspielungen seien wenigstens erwähnt: Wurde bei der Originalfassung 1875 die Gegnerschaft von den Türken auf die Franzosen übertragen, so ging es in der Korngold-Fassung 1927 gegen den verderblichen Einfluss des amerikanischen Jazz, der „Negermusik“.¹² Die Grenzen zwischen E- und U-Musik begannen sich zu verschieben.

In seinen Operettenbearbeitungen arbeitete Korngold mit sehr prominenten Persönlichkeiten zusammen: 1923 (*Eine Nacht in Venedig*) mit Ernst Marischka, 1927 (*Cagliostro in Wien*) und 1931 (*Das Lied der Liebe*) mit Ludwig Herzer, 1929 (*Die Fledermaus*) mit Carl Rössler und Marcellus Schiffer, 1930 (*Walzer aus Wien*) mit Alfred Maria Willner, Heinz Reichert und Ernst Marischka sowie Julius Bittner, der die Musik zusammenstellte, 1931 (*Die schöne Helena*) mit Egon Friedell und Hanns Sassmann. Am wichtigsten wurde die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, der die Operetten *Die Fledermaus* (1929) und *Die schöne Helena* (1931) szenisch bearbeitete, denn der berühmte Regisseur holte Korngold 1934 für die Musik seiner Verfilmung von Shakespeares Sommernachtstraum nach Hollywood. Der mit großem Staraufgebot und aufwendiger Reklame präsentierte Film wurde leider für Max Reinhardt zu einem Fiasko, es blieb sein einziger Film, für Korngold dagegen zum Sprungbrett als Pionier der Filmmusik. 1936 fuhr er mit seiner Frau Luzi und den beiden Söhnen nach Hollywood, 1938 rettete er auch seine Eltern und Luzis Familie aus „Großdeutschland“ vor dem Holocaust. Mit seinen filmmusikalischen Arbeiten hob er das gesamte Genre auf ein ganz neues Niveau und erhielt in Hollywood sogar zweimal (1937 und 1939) den Academy Award oder „Oscar“ für die beste Filmmusik.

Dass Erich Wolfgang sich nun ganz der Filmmusik verschrieb, geschah gegen die Überzeugung des Vaters, der wetterte, dass sein Sohn sich in die Hände „amerikanischer Filmjuden“ begäbe, die von ihm nur „Niederigkeiten“ verlangen würden.¹³ Für Julius war Filmmusik nur eine „dien-

12 Dazu einschlägige Belege bei Kevin Clarke, „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen“, insbesondere 19–25.

13 Lis Malina, Hrsg., *Dear Papa: how is you? Das Leben Erich Wolfgang Korngolds in Briefen* (Wien: Mandelbaum Verlag, 2017).

de Halbkunst“,¹⁴ wie er empört an Bruno Walter schrieb. Damit war er sich übrigens ausnahmsweise einig mit Arnold Schönberg, der sich bekanntlich ähnlich negativ zur Filmmusik äußerte. Bei aller Feindschaft teilte er mit Julius Korngold wesentliche Standpunkte der E-Musik.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wandte sich Erich Wolfgang Korngold dezidiert wieder der E-Musik zu und komponierte 1946 das Cellokonzert op. 37 und 1947 das Violinkonzert D-Dur. 1949 kam er erwartungsvoll nach Österreich, reiste aber 1951 enttäuscht wieder zurück nach Amerika. Auch eine zweite Europareise 1954/55 brachte ihm keinen Erfolg. Der „Musikkrieg“ wirkte nach und stellte Korngold in einer Situation, da nun die Avantgarde die Meinungsführerschaft unter den Kritikern gewonnen hatte, völlig ins Abseits (Hindemith erging es ähnlich). Der alte Anspruch auf Moralität der E-Musik wurde nun militant von Vertretern der Avantgarde erhoben, die allein Verweigerung, Negativität nach Adorno'schen Kriterien gelten ließen. International erlebten Korngolds Kompositionen mit der Neuauflage seiner Werke in den USA ab 1972 eine Renaissance, im österreichischen und deutschen Musikleben beschränkt sie sich auf wenige frühe (moderne!) Werke, ansonsten ist davon wenig zu bemerken.

Bibliographie

- Clarke, Kevin. „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen'. Erich Wolfgang Korngolds Operetten (bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig* 1923 bis zur *Stimmen Serenade* 1954“. In *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (2009): 16–95. <https://doi.org/10.5450/ejm.2009.12.6203>.
- Dümling, Albrecht. *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2003.
- Freidank, Willibald. *Kunst und Afterkunst auf dem Gebiete der schönen Literatur in unserer Zeit. Ein deutsches Wort an das deutsche Volk*. Leipzig: Schelper, 1897.
- John, Eckhard. *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Korngold, Erich Wolfgang. „Operettenbearbeitungen“. In *Der Zuschauer. Blätter des „Theaters am Nollendorfplatz“*. Berlin: s. n., 1933. Zitiert nach Kevin Clarke, „Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen'. Erich Wolfgang Korngolds Operetten (bearbeitungen) von *Eine Nacht in Venedig* 1923 bis

14 Ibid.

zur *Stimmen Serenade 1954*“. In *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (2009): 16–95. <https://doi.org/10.5450/ejm.2009.12.6203>.

Korngold, Julius. *Atonale Götzendämmerung. Kritische Beiträge zur Geschichte der Neumusik-ismen*. Wien: Doblinger, 1937.

Korngold, Julius. *Die Korngolds in Wien. Der Musikkritiker und das Wunderkind*. Zürich, St. Gallen: M&T Verlag, 1991.

Malina, Lis, Hrsg. *Dear Papa: how is you? Das Leben Erich Wolfgang Korngolds in Briefen*. Wien: Mandelbaum Verlag, 2017.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 3. Aufl. Leipzig: Brockhaus, 1859.

Schönberg, Arnold. „Brief an Max Butting“. 1931. Zitiert nach Art, Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte.

Stollberg, Arne. „Im Pulverdampf. Erich Wolfgang Korngold und der Musikkrieg des 20. Jahrhunderts“. *Österreichische Musikzeitschrift*, Heft 7 (2007): 5–14.