

Violanta

**Erich Wolfgang Korngolds
dionysisches Bühnenwerk**

von

Wolfgang Krebs

RHOMBOS

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Umschlag: Rhombos-Verlag, Berlin

Bildnachweis: Umschlagseite 1: bagal_pixelio.de, Umschlagseite 4: Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Quelle: George Grantham Bain Collection, Library of Congress, Reproduction Number: LC-USZ62-52649

RHOMBOS-VERLAG

Fachverlag für Forschung, Wissenschaft und Politik

Kurfürstenstr. 15/16

D-10785 Berlin

Internet: www.rhombos.de

eMail: verlag@rhombos.de

Verkehrsnummer: 13597

© 2014 RHOMBOS-VERLAG, Berlin

Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, daß solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutzgesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürfen.

Druck: PRINT GROUP Sp. z o.o.

Printed in Poland

ISBN 978-3-944101-38-5

Für Winfried Kirsch

Inhaltsverzeichnis

<i>Abkürzungen</i>	7
<i>Vorbemerkung</i>	9
<i>I. ›Erkenntnisinteresse‹: Die Frage der Aktualität</i>	15
<i>II. Gattung, Stil, Dramaturgie</i>	23
›Oper‹ oder ›Musikdrama‹?	25
Eklektizismus und ›mittlere Musik‹	31
Stilpluralismus und Artistik	36
Modernität	40
<i>III. Libretto: Psychologie und Lebensphilosophie</i>	47
Die Handlung	48
›Verismus‹	50
Renaissancismus	51
Psychoanalyse	54
Soziale PreSSION	56
Entgrenzung und dionysischer Zustand	58
<i>Zwischenbetrachtung 1: Was ist dionysisch?</i>	61
Antike Mythen und ihre neue Deutung	62
<i>Violanta</i> als ›dionysisches‹ Bühnenwerk	64
<i>IV. Klangsymbolik: Verzerrung und Entgrenzung</i>	69
›Der erste Akkord‹	70
Das orchestrale Umfeld	72
Tönende Symbolik	75
Klangprogression als ›Erlösung‹	76
<i>V. Dionysisches Melos und Motivbeziehungen</i>	81
Personen-Motive und -Themen	82
Expositionen	84
Melodisch-formale Manifestation des Karnevals	87
Dramaturgische Funktion der zweiten und dritten Szene	88
Motivische Klammer und messianische Verkündigung	90
Motivisches Symbol der Gegenwehr	93
Melodische Symbolik des Leidens	95

<i>Zwischenbetrachtung 2: Melodisch-dramaturgische Probleme</i>	99
Quarten-Motive	100
Musikalischer Epikureismus?	102
Dramatischer ›Madrigalismus‹	105
<i>VI. Einaktige Großform und Zweistufigkeit</i>	109
Exkurs: Einaktigkeit	109
Das ›überdimensionierte‹ Vorspiel	113
›Handlungslosigkeit‹	114
Zweistufigkeit des Geschehens	116
Dionysischer Gesang und Theseus-Schicksal	118
Prinzip der ›Neubelichtung‹	121
Umkehrung der Kulminationen	122
Die Schlussduette	124
<i>VII. Dionysische ›Situation‹ und Raumdramaturgie</i>	127
Primat der rauschhaften Situation	128
Expansive Tendenz des dionysischen Zustandes	130
Infiltration der geschlossenen Form	133
Todeswunsch und Lebenssehnsucht	135
<i>VIII. Der ›große Augenblick‹</i>	139
Zeitlosigkeit	140
Dionysische Verfinsterung	142
Todesverklärung	144
›Erlösung dem Erlöser‹	146
<i>Schlussbetrachtung</i>	151
<i>Literatur</i>	153
Noten und Tonträger	153
Primärliteratur	154
Sekundärliteratur	155

Abkürzungen

CD Audio Compact Disk = Erich Wolfgang Korngold: Violanta. Opera in one act, Op. 8, Audio-CD, Bavarian Radio Chorus, Munich Radio Orchestra, Marek Janowski, München: CBS records, 1980.

Referenz: »Track, Zeit« (Beispiel: ›3,1:23‹ = Track 3, bei 1 Minute und 23 Sekunden. Liegt die Stelle am Beginn eines Tracks, wird auf die Spezifizierung der Zeit verzichtet.)

KA Klavierauszug = Korngold, Erich Wolfgang: Violanta. Oper in einem Akt von Hans Müller. Musik von Erich Wolfgang Korngold [Op. 8]. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Ferd. Rebay, Mainz, Leipzig: B. Schotts Söhne, o. J.

Die Angaben zu Ziffern beziehen sich auf diesen Klavierauszug.

T Takt

Z Ziffer = Orientierungsziffern des Klavierauszuges, siehe KA

Vorbemerkung

Eine Monographie wissenschaftlichen Anspruchs mit der Ausbreitung persönlich erlebter Begebenheiten einzuleiten, mag unüblich sein. Doch trägt dieses Vorgehen dazu bei, die Atmosphäre zu erhellen, in die das Denken über Erich Wolfgang Korngolds Werke und das Empfinden seiner Aktualität heute eingebunden sind.

Vor einigen Jahren lud mich eine deutsche Musikhochschule zu einem Vortrag ein. Sie ließ weitgehende Freiheiten in der Themenwahl, legte mir jedoch in einer einschränkenden Vorgabe nahe, ich sollte das Werk oder Umfeld eines Künstlers des 20. Jahrhunderts referieren. Daraufhin spielte ich mit dem Gedanken, über Korngolds Operninszenierung *Violanta* zu sprechen. Mir erschien diese Wahl sinnvoll. Denn zum Einen bot sie den unbestreitbaren Vorteil eines Themas, über das sich noch nicht die üblichen bedruckten Papiergebirge an wissenschaftlicher Sekundärliteratur türmten. Zum Anderen verspürte ich einen inneren Bezug zu Korngold und zu seinen Werken, der Lebendigkeit und Inspiration anstelle von trockener Analysearbeit versprach. Allein, es erwies sich – sogar rechtzeitig –, dass ich an den wirklichen Verhältnissen, Empfindlichkeiten und Erwartungshaltungen vorbeikalkuliert hatte. Dankenswerter Weise verfügte ich über wohlmeinende Kreise, diese rieten mir von meinem Vorhaben ab. Sie wiesen mich darauf hin, welche Provokation es bedeuten würde, sollte ich einen Komponisten wie Korngold und sein Werk durch die Widmung eines Vortrages ›aufwerten‹: ausgerechnet vor einem Publikum, welches sich von Wenigem überzeugter zeigte als von der Bedeutungslosigkeit einer solchen Musik! Wollte ich tatsächlich das Risiko eingehen, selbst komponierende Fachleute der modernsten Richtung mit derartigen historischen ›Uninteressantheiten‹ zu behelligen? Es würde wohl schweren Anstoß erregen! Soweit die warnenden Einwände der Wohlgesonnenen. Zunächst verblüfften sie mich sehr. Nun also denn, was geschah? Ich ließ mich überzeugen und referierte über Karlheinz Stockhausen.

Rückblickend betrachtet waltete in der Entscheidung gegen Korngold durchaus Klugheit. Aber war sie für sich selbst vertretbar? Beugte ich mich nicht allzu sehr der herrschenden Meinung? Sie war zu

jener Zeit stark von der Vorstellung durchdrungen, dass es Musik gebe, die ›an der Zeit‹ sei und folglich die Diskussion zu bestimmen habe. Lief die Nachgiebigkeit gegenüber den ›Wünschen‹ meiner potenziellen Zuhörer nicht auf eine Vergötzung der Avantgarde hinaus? Selbige war um das Jahr 2000 zwar längst durch die Zeitläufte der Musikentwicklung überholt. Allein, wer seine musikalische Sozialisation in den 1960er und 1970er Jahren erhalten hatte, pflegte die Vorstellung des Vorranges atonalen Komponierens gleichwohl noch mit unverkennbarer Überzeugung.

Diese Begebenheit bezeichnet keinen Einzelfall. Nicht selten herrschen Vorbehalte, Geringschätzung, manchmal sogar Verachtung vor, wo Kenntnisse über Korngolds Werke überhaupt vorhanden sind. Das Interesse an seiner Musik trägt zurzeit selbst bei jenen eher den Charakter des Beiläufigen, die um die einmalige Bedeutung des Komponisten wissen. Erich Wolfgang Korngold ist nicht eigentlich ein ›vergessener‹ Künstler. Teile seines Werkes wirken bis in die Gegenwart fort. Sie finden jedoch bei weitem nicht die Zustimmung, die das Œuvre von Richard Strauss – Korngolds berühmtem und vielseitigeren Zeitgenossen – heute noch genießt.

Immerhin veranlasst die Erfahrbarkeit solcher Haltungen zu Erich Wolfgang Korngold einige Überlegungen: Vermag sein Werk Interesse zu erregen, das über die bloß individuelle Wertschätzung oder diejenige einer begrenzten ›Gemeinde‹ hinausreicht? Worin besteht die Aktualität, falls es denn eine gibt? Worin die mehr als nur zeitverhaftete Aussage, das überzeitlich Ansprechende? An wen kann sich eine Schrift über Korngolds *Violanta* richten, so sie zeitgenössischen Komponisten ›unzumutbar‹ wäre? An die universitäre Musikwissenschaft? Gewiss, doch lehrt die Erfahrung, dass neue Forschungsbeiträge dort nicht mehr allenthalben gründlich gelesen werden. Existieren vielleicht andere potenzielle Zielgruppen der gewonnenen Erkenntnis? Gibt es, wenn das in der Sphäre des reinen Geistes übel beleumundete Wort gestattet sei, einen ›Markt‹ für das Gedachte und Geschriebene? Das sind sämtlich Fragen für Strategen des Wissenschaftsmarketing. Sie dürfen nicht mit der Kommerzialisierung von Erkenntnis selbst verwechselt werden.¹

¹ Ich habe in einer früheren Schrift den Versuch unternommen, eine zugleich theoretische wie praktisch-organisatorisch relevante Fundierung der Marke-

Meine Schrift stellt sich eine Zielgruppe vor, die Erkenntnisse über Kunst als Bereicherung schätzt. Dies meint die professionelle Leserschaft, aber auch andere Interessierte, die jenseits des – übrigens nicht gering zu achtenden – Willens zum Genießen die gedankliche Auseinandersetzung wünschen. Denn auch die (mitunter etwas despektierlich) ›Laien‹ genannten Interessentenkreise streben nach vertiefenden Informationen und Deutungen. Schlicht darum, weil der ästhetisch-sinnliche Genuss bedeutend gesteigert werden kann, wenn ihn eine Aufarbeitung begleitet. Die Musikwissenschaftler unter meinen Lesern mögen mein Buch dennoch nicht sogleich entsetzt zur Seite legen. Ich gedenke die Standards zu wahren. Vorliegende Schrift ist nicht populär im platten Sinne, verschmäht also die Nachgiebigkeit gegenüber der schriftlich fixierten Unterhaltsamkeit. Der Anspruch auf Geistigkeit kann sich natürlich nicht in der bloß kulinarischen Sensualität erfüllen. Meine Gedanken enthalten sich der Vereinfachung, wie sie in einer Unzahl von Opernführern an der Tagesordnung ist. Noten lesen sollte schon können, wer diese Schrift zur Hand nimmt. Auch fühlt sie sich dem Anekdotischen abgeneigt. Mein Buch setzt andererseits nicht das gesamte Arsenal an Fachwissen voraus. Das betrifft sowohl die historische und terminologische Dimension als auch die Ebene der Methoden. Es ist durchaus möglich, dass ich im Folgenden für den Geschmack eines Fachmanns manchmal etwas zu viel ›erkläre‹. Dies lässt sich nicht umgehen, will die Gedankenführung nicht einen Teil der Leserschaft im Stich lassen. Überdies gibt das Buch zu den Notenbeispielen und anderen Stellen des Bühnenwerkes, etwas unüblich, auch die Hörposition der verfügbaren Compact Disc (Janowski-Einspielung) an.²

Nach meiner Kenntnis existiert bisher keine ausführliche *Violanta*-Monographie, die sich des Ideen-Kerns von Korngolds Bühnenwerk

ting-Strategie in der Wissenschaft zu formulieren: Krebs, Wolfgang: Marketing der Wissenschaften. Strategien des planbaren Erfolges unter besonderer Berücksichtigung geisteswissenschaftlicher Studiengänge, Berlin: Rhombos-Verlag, 2006. Meinen dort niedergelegten Reflexionen ist – wie ich hoffe, deutlich genug – zu entnehmen, was Wissenschaftsmarketing nicht bedeuten soll: eine Anverwandlung an den Kommerz.

² Korngold, Erich Wolfgang: *Violanta*. Opera in one act, Op. 8, Audio-CD, Bavarian Radio Chorus, Munich Radio Orchestra, Marek Janowski, München: CBS records, 1980.

annahme. Selbst die wissenschaftlichen Beiträge beschränken sich oft auf die Nachzeichnung des szenischen und musikalischen Verlaufs.³ Manche heben einzelne Aspekte der Musik hervor.⁴ Andere stellen das Kunstwerk in den bekannten Formen des Führers durch die Orchesterpartitur dar,⁵ unter Benennung der leitmotivischen Bedeutung des Klangmaterials. Sie vermitteln jedoch kein Gesamtbild der musikalischen Dimension und ihrer dramaturgischen Relevanz, auch wenn sie Verbindungen zwischen Musik und Drama erörtern. Der Gesichtspunkt der Vermittlung dramatischen Geschehens fordert indes zur Klärung zahlreicher Fragen auf. Wie ist die Leitmotivtechnik beschaffen, die Korngold durch Richard Wagner kannte? Wie verhält es sich mit den anderen Motiven, Harmonie- und Melodie-Verlaufsformen? Welche Funktionen kommen den geschlossenen Arien-, Duett- und Ensemblestellen zu? Auf welche Weise verwirklicht sich musikalische Form vor dem Hintergrund der Szenenfolge und Konfiguration? Schließlich, warum mochten Korngold und Hans Müller für den *Violanta*-Stoff die Großform des Einakters für angezeigt gehalten haben? Vorliegendes Buch versucht auf diese Fragen eine Antwort zu geben.

Meine Monographie zu Erich Wolfgang Korngolds *Violanta* wurzelt in langjährigen Forschungsschwerpunkten. Sie versteht sich als kleines Seitenstück zu einer früheren Publikation über *Salome* von Richard Strauss.⁶ Wurzelhaft geht sie auf einen Vortrag im Rahmen meiner Promotion (1993) zurück, den ich später in Aufsatzform publizierte.⁷ Die monographische Langfassung findet nun mit einer Verspätung von zwanzig Jahren den Weg in die Öffentlichkeit. Das hat nichts

³ Kram, David: *Violanta – an opera by Erich Wolfgang Korngold*, Unveröff. Diss. Adelaide, 1990.

⁴ Carroll, Brendan G.: Korngold's *Violanta*. In: *The Musical Times* 121 (1980), S. 695-698.

⁵ Specht, Richard: Thematische Führer zu Erich W. Korngolds Opern-Einaktern ›*Violanta*‹ und ›*Der Ring des Polykrates*‹, Mainz: Schott, 1916.

⁶ Krebs, Wolfgang: *Der Wille zum Rausch. Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' Salome*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.

⁷ Krebs, Wolfgang: *Dramaturgie der Entgrenzung. Erich Wolfgang Korngolds Operneinakter ›Violanta‹*, im Internet: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1998), H. 1, S. 26-39; URL: <http://www.fzmw.de> [Stand: 20. 7. 1998].

mit meiner Bewertung des Komponisten und seines Werkes, sondern ausschließlich mit einer gewissen Entfremdung von der universitären Musikwissenschaft zu tun. Dennoch dürften auch über diese lange Zeitspanne hinweg manche Parallelen der Analysen und Interpretationen unschwer zu erkennen sein. Die Anknüpfung betrifft vor allem den geistesgeschichtlichen Hintergrund der Libretti und, in dessen Folge, der Musik. Es darf wohl gesagt werden: Dieser Ideenkomplex verwirklicht die Idee des Dionysischen in der musikdramatischen Kunst des Fin de siècle.

Unter dem Dach des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Frankfurt-Main fand sich seit 1985 die Projektgruppe ›Geschichte des Operneinakters‹ zusammen. Die wissenschaftliche Runde setzte sich von Beginn an die philologische Erarbeitung des Forschungsgegenstandes zum Ziel – konkret: den möglichst vollständigen Nachweis aller einaktigen Bühnenwerke zwischen 1880 und 1980. Sie versuchte auch, naturgemäß vorläufig, spezifisch dem Operneinakter angehörige Beziehungen zwischen Drama und Musik zu erkunden und geeignete analytische Methoden zu entwickeln. Der Leiter der Gruppe, Prof. Dr. Winfried Kirsch, hat meine Interessen und Forschungen engagiert und selbstlos gefördert. Darum sei ihm das Ergebnis meiner Untersuchungen zu Korngolds *Violanta* in Dankbarkeit zugeeignet.

Aufrichtigen Dank schulde ich auch meinen Frankfurter Studienkameraden und Kollegen, die durch ihre Anteilnahme diese Studie kritisch begleitet haben. Zu Dank verpflichtet fühle ich mich ferner dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. Er hat mir in zuvorkommender Weise das Partitur-Material der Korngold-Oper zur Verfügung gestellt und damit vorliegende Studie erst ermöglicht.

Seit dem Tod des Komponisten sind über fünf Jahrzehnte vergangen. Dennoch oder gerade darum betrachte ich dieses kleine Buch auch als eine Reverenz an Erich Wolfgang Korngold.

Wolfgang Krebs

I.

›Erkenntnisinteresse‹:

Die Frage der Aktualität

Korngold war nicht zu allen Zeiten ein missachteter Komponist. Er verzeichnete in seinen frühen Jahren gute Erfolge und später manche Triumphe. Im Jahr 1910 gelangte die Pantomime *Der Schneemann* zur Uraufführung und machte das Wiener Musikpublikum hellhörig. Die Korngold-Begeisterung währte bis in die 1920er Jahre. Danach zehrte ein Rückgang an Interesse schleichend am Prestige des Komponisten. Das trifft nicht nur auf die beiden ›Hauptwerke‹ Korngolds für die Opernbühne, *Die tote Stadt* (1920) und *Das Wunder der Heliane* (1927) zu. In verstärktem Maß sind die dramatischen Kurzformen betroffen. Die beiden Opernleinakter *Der Ring des Polykrates* und *Violanta* (1916) bescherten dem Siebzehnjährigen Sensationserfolge und festigten Korngolds Ansehen. Sie verschwanden jedoch bald wieder aus dem Repertoire. *Die tote Stadt* erwies sich neben Giacomo Puccinis *Turandot* zwar als eine der letzten kommerziell messbaren Opernproduktionen des 20. Jahrhunderts. Doch selbst dieses Bühnenwerk verlor schon zu Korngolds Lebzeiten an Boden und erfährt heute kaum nachhaltige Wiederbelebungsversuche. Die Oper *Das Wunder der Heliane* fand trotz ihrer unbestreitbaren künstlerischen Qualität niemals zum ›Repertoire‹. Korngolds letztes Bühnenwerk, die *Kathrin* (1939), kennt kaum jemand. Trotz gelegentlicher Rückbesinnungen erlebte die Musikkultur der Nachkriegszeit keine eigentliche Korngold-Renaissance, die den Grad der Bekanntheit seiner Werke dauerhaft hätte stabilisieren können.

Worin liegen die Gründe? Der Rückgang einer künstlerischen Erfolgsquote kann viele Ursachen haben. Ist er auf Mängel in den Partituren des Betroffenen zurückzuführen, die das verständige Publikum nach einer ›Anfangsphase der Blendung‹ mehr und mehr erkannt hat? Das wäre eine grobe Vereinfachung. Aufstiege und Niedergänge von der Art der Karriere Korngolds unterliegen nicht allein Fragen des

kompositionstechnischen Vermögens, sondern auch komplexen geistes- und sozialgeschichtlichen Bedingungen. Zum Beispiel wandelte sich zwischen 1918 und 1933 die Trägerschicht an Kunstverständigen, die während der Vorkriegszeit und einige Jahre über sie hinaus tonangebend war. Damit bröckelte die Basis an Zustimmung für die um 1890 bis 1914 noch führenden Künstler.⁸ Hinzu trat die Stigmatisierung von Komponisten wie Mahler, Strauss, Korngold, Schreker oder Zemlinsky als ›Spätromantiker‹ im Zeichen der Neuen Sachlichkeit.⁹ Sie konnte das Klischee der ›spätbürgerlichen Dekadenz‹ konnotativ mit sich führen. Sodann verschuldete der Nationalsozialismus Korngolds Niedergang zum Teil mit.¹⁰ Nach dem Zweiten Weltkrieg fand der Affekt gegen Komponisten der Jahrhundertwende seinen Niederschlag in diversen Ideologien zur Unwahrheit des musikalischen Massenmarktes. Im geschichtsphilosophischen Denken sank die Motivation, sich mit Korngold wissenschaftlich zu befassen.¹¹ Theodor W. Adornos Schriften besaßen hohe Maßstäblichkeit für die Generation, die von den 1960er Jahren an in die vorderste Reihe der universitären Geisteswissenschaft aufrückte.¹² Korngolds Engagement in den Film-

⁸ Man könnte sagen, jener Schicht, die (gerade noch rechtzeitig vor dem Ersten Weltkrieg) Richard Strauss' *Rosenkavalier* (1911) zum Erfolg führte.

⁹ Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts [Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6], Laaber: Laaber-Verlag, 1980. Zum Etikett ›Spätromantik‹ und zu seiner Problematik S. 280f.

¹⁰ Der Komponist geriet zwar nicht in die Mühlen der nazistischen Vernichtungsapparate, da er vor dem Anschluss Österreichs (1938) einem US-amerikanischen Filmengagement nach Amerika gefolgt war. Die Verfemung des Komponisten während der Zeit des Dritten Reiches blieb jedoch nicht ohne Auswirkungen. Korngold rechnete unter der Herrschaft der Nationalsozialisten in Deutschland (seit 1938 auch in Österreich) zur Reihe der Schöpfer ›entarteter Musik‹. Antisemitisches Denken überschattete indes schon lange vor dem Machtantritt Hitlers die Wirksamkeit jüdischer Künstler.

¹¹ Das (durchaus repräsentative) Neue Handbuch der Musikwissenschaft, dessen siebter Band die Musik ›des 20. Jahrhunderts‹ behandelt, legt davon ein bededtes – nämlich schweigendes – Zeugnis ab. Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts [Neues Handbuch der Musikwissenschaft; Bd. 7], Laaber: Laaber-Verlag, 1984. Erich Wolfgang Korngold kommt dort lediglich kurz als Filmkomponist vor (S. 276f) und figuriert in dieser Eigenschaft unter der Rubrik ›musikalischer Populismus‹.

¹² Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente, Amsterdam: Querido, 1947. Adorno, Theodor W.: Philo-

studios der Kulturindustrie Hollywoods seit den 1930er Jahren konnte in dieser Perspektive nur der naheliegende Schlusspunkt einer kommerziell ausgerichteten Karriere gewesen sein.¹³ Das wirkte auch nach dem Zweiten Weltkrieg fort, trotz Korngolds Abschied vom Film, in Restbeständen bis zur Stunde.

Von einem wissenschaftlichen und zugleich der geschichtsphilosophischen Ideologie abgeneigten Standpunkt aus könnte man sich über desinteressierte Haltungen leicht hinwegsetzen. Mögen manche Hörerkreise heute Korngold offenkundig wenig schätzen und andere ihn ganz ignorieren; es veranlasst nicht, die Untersuchung des musikgeschichtlichen Ereignisses zu unterlassen. Abwesenheit von der Opernbühne ist ebenfalls nicht – oder sollte nicht sein – das entscheidende Kriterium. Das Opernrepertoire hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allgemein einen Prozess der Schrumpfung durchlaufen. Auch Kunstwerke, die lange Zeit bestimmend für das Gesamt-Repertoire waren, sind allmählich aus den Spielplänen verschwunden.¹⁴ Von daher wäre es verfehlt, übereilt den Status als »Repertoirestück« zum Maßstab zu erwählen. Denn im Grunde verlangt nicht die Geringachtung, sondern genau umgekehrt das Überdauern eines Kunstwerkes nach objektiven und nachvollziehbaren Begründungen.

Man sollte dennoch nicht einer naheliegenden Frage ausweichen: Warum wählt sich ein Autor Korngolds Oper *Violanta* zum Objekt des

sophie der neuen Musik, Tübingen: Mohr, 1949. Ders.: Richard Strauss. In: Gesammelte Schriften Bd. 16, Musikalische Schriften I-III, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt-Main: Suhrkamp, 1978, S. 565-606. Ders.: Franz Schreker, ebd., S. 368-381. Adornos apologetische Haltung zur Wiener Schule enthält, zumindest zum Teil, eine polemische Wendung gegen die »Moderne« des frühen 20. Jahrhunderts. In seinen Aufsätzen über Franz Schreker und Richard Strauss macht der Philosoph hinreichend deutlich, was er von den Komponisten der Schönberg-Generation (Mahler ausgenommen) hält, die den Geschichtszwang zur Überwindung der traditionellen Kunst und im Besonderen der Tonalität nicht mitvollzogen.

¹³ Thiel, Wolfgang: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981. Zu Korngolds Filmmusiken S. 163: sie gelten als Produkte im »Bannkreis seines gediegenen Kunsthandwerks«.

¹⁴ Symptomatisch ist das allmähliche Verschwinden der opera comique oder der Werke Albert Lortzings, die in den Vorkriegsjahren noch eine starke Stellung in den Aufführungszahlen behaupteten.

Erinnerns oder Wieder-Erinnerns, wenn deren weitgehende Bedeutungslosigkeit für den heutigen Aufführungsbetrieb festgestellt ist? Welches Interesse vermag der Wissenschaftler anzuführen, von dem er glaubt, dass es nicht nur sein eigenes sei?

Das Erinnern oder Neu-Beschäftigen kann mehrere Gründe haben: manchmal rein kalendarische, runde Geburts- oder Todestage zumeist, oder die Ausgrabung und vorübergehend beachtete Neu-Aufführung. Besondere Umstände begünstigen ebenfalls die spezielle Korngold-Verehrung. Menschliche Nähe zählt zu ihnen. Der Komponist gehöre zu jenen Künstlern, die aus der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts keinesfalls hinweggedacht werden können: So liest sich ein nur zu verständliches Urteil Luzi Korngolds, der Ehefrau.¹⁵ Zugehörigkeiten zur ›Hörergemeinde‹ bestimmen emotionale und intellektuelle Affinitäten, so zum Beispiel unter Rezipienten von Korngolds Filmmusik. Wenn man solche Phänomene auf die Breite des Musiklebens und des Opernbetriebs hin berechnet, sind sie jedoch Randerscheinungen.

Dabei wäre eine verstärkte Hinwendung zu Korngold durchaus ergiebig. Nur sollte sie nicht im Zeichen einer veralteten Heroenverehrung stehen, sondern die Aktualitätsfrage aufwerfen.

Es würde sich kaum lohnen, das Einzelwerk eines ›zu wenig beachteten‹ Komponisten zu rehabilitieren. Allzu leicht geriete die Umkehrung der Urteile zur unangemessenen Überbewertung. Ungerechtigkeiten der Rezeptionsdefizite auszugleichen, zählt nicht zu den Aufgaben wissenschaftlicher Arbeit. Ehrenrettungen dieser Art sind müßig, wenn sie Korngold lediglich seinen heute berühmteren Zeitgenossen gleichzustellen suchen. Für die Opernpraxis wäre die Absicht der Resozialisierung vermutlich ein vergebliches Unterfangen. Apologeten überschätzen in der Regel die eigene Autorenpersönlichkeit. In den seltensten Fällen nehmen Strategen des Musiktheaters ihre Wertschätzung auf und führen das Vernachlässigte reumütig zurück in den Kreis des Beachteten.

Wer sich mit Korngolds musikalischem Drama befasst, darf infolgedessen nicht ohne weiteres die gefühlte und akzeptierte Aktualität des Gegenstandes voraussetzen. Aber was beabsichtigt vorliegendes

¹⁵ Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold, Wien: Verlag Elisabeth Lafite, 1967, S. 102.

Buch, wenn es sich nicht mit einer Art von musikgeschichtlicher Archäologie bescheiden will? Was hält es für ›aktuell‹?

Persönliche Motive des Betrachtenden sind stets im Spiel, mitunter ist es sogar engagierte Begeisterung. Gefühlte Affinität zu Korngolds Werk gibt nicht die geringste unter den vorteilhaften Voraussetzungen der Reflexion ab. Sie widerspricht auch nicht den strengen Forderungen wissenschaftlicher Methodik, zumindest nicht schon für sich genommen. Hinderlich ist eher die gegenteilige Haltung: Zuweilen fragt man sich ernstlich, warum sich Autoren so viel Mühe geben, wenn in ihnen erkennbar Distanz, ja Widerwillen gegen Korngolds Musik existiert. Über erfüllte Nichtswürdigkeiten muss man kein ganzes Buch schreiben.¹⁶ Ist die hörende Aufnahme des Kunstwerkes jedoch durch eine gewisse Vorneigung getragen, könnte sich im günstigen Fall daraus ein Positives entwickeln. Das gilt unbeschadet aller wissenschaftlichen Vorgehensweise.

In diesem Sinne erfüllt sich die ›Aktualität‹ von Korngolds Kunstwerk zunächst ganz allgemein darin, dass *Violanta* auf irgendeine Weise innerlich etwas auslöst, das nach Mitteilung drängt. Korngolds Einakter hinterlässt Eindruck. Ihn aufzunehmen und in einer angemessenen sprachlichen Gestalt weiterzugeben, könnte den nämlichen auch auf den einen oder anderen Leser übertragen.

Darüber hinaus erscheinen Kunstwerke in der Regel als – man sehe das Modewort nach – ›zeitgemäß‹, wenn die Lebenswirklichkeit des Zuschauers und Hörers ein gewisses Interesse an ihnen stimuliert. Das lässt sich von der wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Annäherung gleichermaßen sagen.

Woran aber ermisst sich eine solche Übereinstimmung oder Nähe? Das geistige Stadium des frühen 21. Jahrhunderts, das sich den Namen des ›Postmodernen‹ zugelegt hat,¹⁷ löst die Richtungen und Interessen des Denkens in ein diffuses Bild auf. In ihm werden Lebensentwürfe, Geschmacksrichtungen, Stile und Gewohnheiten eklektisch montiert.

¹⁶ Vergleiche die Polemiken in: Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold: Aspekte seines Schaffens, Mainz: Schott, 1998.

¹⁷ Zu den Begriffen der ›Moderne‹ und ›Postmoderne‹: Zima, Peter: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur, 2. überarb. Auflage, Tübingen; Basel: Francke, 2001 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 1967).

Das wirkt sich auch auf Aktualitätsfragen aus. Kann vom ›Aktuellen‹ eines Werkes wie *Violanta* die Rede sein, wenn wir die Zeit der Pluralität bedenken, in der Vergangenheit und Gegenwart gleichberechtigt nebeneinander bestehen? In der Situation der Indifferenz schwinden die Gewissheiten, was unter den Angeboten auf dem philosophischen, religiösen, künstlerischen Markt überhaupt zeitgemäß ist. Solange es den pluralen Konsens nicht aufkündigt, verhält sich die Gegenwart auch wider das derzeit Unzeitgemäße nachgiebig und tolerant, zum Teil auch ignorant: ›Eine Weltanschauung, ein Geschmack mehr oder weniger, was liegt daran?‹

Paradoxerweise aber hat es die Aktualisierung unter derartigen Umständen leichter als in früheren Zeiten. Irgendeinen Anknüpfungspunkt ans vielgestaltige Heute wird man in der Regel schon finden. Das ist die Gefahr, in der sich oberflächliche Hermeneutik derzeit befindet. Sie besteht in einem Missverstehen und in der Trivialisierung des Begriffs des Aktuellen. Joachim Kaiser hat sich einmal darüber mokiert, dass man die Oberlehrer-Frage »*Kommt das denn heute noch vor?*« mit einem beflissenen »*Musterschüler-Ja*«¹⁸ beantworte. Seit dem späteren 20. Jahrhundert gibt es – vor allem in manchen Produktionen des Regietheaters – eine bloß assoziative Auslegung. Sie knüpft entweder nur an nebensächlichen Gesichtspunkten an, oder interessiert sich überhaupt nicht für die ursprüngliche Werkaussage. Wirklich aktuell ist ein Kunstwerk der Vergangenheit jedoch nicht dadurch, dass sich lose Parallelen einfinden, oder man es zu fremden Tendenzen nötigt. Sondern darin, dass uns die tatsächliche (oder mutmaßliche) Intention des Künstlers innerlich noch etwas angeht. Aktuell sei die begründbare Tendenz des Werkes selbst.

Das Gefühl für die Aktualität eines Bühnenwerkes wie *Violanta* kann sich auf mehreren Ebenen einstellen. Zum Beispiel in der Erkenntnis der ästhetischen Bedingungen, denen man auch Jahrzehnte nach der Entstehung noch zustimmen könnte. Das Zeitalter der Postmoderne wurde oben bereits als eklektisch bezeichnet. Vielleicht erweist sich dieses Pauschalurteil einmal als Klischee. Doch wahr ist, dass Heterogenes, Inkommensurables in den künstlerischen Strukturen durchaus eine bedeutsame Rolle spielt. Innere Brüchigkeit betrifft

¹⁸ Kaiser, Joachim: *Erlebte Musik* Bd. 2. Von Wagner bis Zimmermann, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1982, S. 71.

nicht allein die Kunst. Unser ganzes Leben ist von Brüchen durchzogen. Der moderne Mensch montiert auch Lebensläufe unter Verzicht (oder doch Vernachlässigung) höherer Einheitlichkeit. Kaum erstaunlich, dass viele heute wenig daran auszusetzen finden, Heterogenität zu erfahren. Was man Korngold in früheren Jahrzehnten vorgeworfen hat: er sei unsicher in der künstlerischen Stilhöhe, kompromisslerisch im Ausdruck¹⁹ – gerade dies könnte sich nunmehr zu einem akzeptierten Vorzug wandeln.

Den Grad an Aktualität bestimmt auch die Werkaussage, der Inhalt, der Stoff und die möglichen Interpretationen. In diesem Punkt kennt der postmoderne Relativismus Grenzen. Es wäre voreilig, zu behaupten, die derzeitige Komplexität des Geisteslebens besitze keine übergreifenden Bezugspunkte und Interessenlagen mehr. Die ausdifferenzierte Gesellschaft hat nicht aufgehört, sich intersubjektiv über Probleme des Lebens und die Funktionen der Kunst verständigen zu wollen. Sie mag vermutlich keinen letztgültig fixierten Konsens mehr erreichen. Dennoch drängen sich noch immer Fragen auf, die mehr zum Vorschein bringen als unverbindliches Interessiertsein.

Es sind dies zum Beispiel Fragen der Lebenssehnsucht und – ihr weithin entgegengesetzt – der Reglementierung unseres Daseins. Das demokratische Zeitalter kultiviert die Ideen der Freiheit und Selbstbestimmung. Aber wie kaum ein anderes kennt es auch den Begriff der Pflicht. Zwang und Selbstzwang regieren allenthalben. Konformität im wirtschaftlichen und politischen Bereich avanciert selbst dort noch zur Tugend, wo ideologische Korrektheit das Gegenteil deklamiert. Meist sind es die ungeschriebenen Gesetze, deren Übertretung am wenigsten geduldet wird. Pressionen und sonstige Fremdbestimmungen können in besonderen Fällen heute durchaus an die Grade heranreichen, die in früheren Zeiten für militärischen Drill und Kadavergehorsam charakteristisch waren. Die Möglichkeiten, das eigene Leben individuell zu entwerfen, sind zugleich ausgeweitet und beschränkt. Und in der Einengung reift die Sehnsucht nach dem Ventil der Entgrenzung. Man sucht sie auf in Zuständen des Rausches aller Art (auch der gefährvollen Formen), der Ekstase und Ausschweifung.

¹⁹ Auf diese Vorwürfe wird einzugehen sein. Vergleiche die Abschnitte: Eklektizismus und »mittlere Musik«, S. 31; Stilpluralismus und Artistik, S. 36; Modernität, S. 40.

Oder sie wird in dem um sich greifenden globalen Verbrechen manifest, das den Kulturpessimisten Samuel P. Huntington zu einer düsteren Feststellung veranlasste: Die Kulturen der Welt hätten heute einen bitteren Kampf zu führen, den »zwischen Zivilisation und Barbarei«.²⁰ Entgrenzung ist ein soziales (zuweilen antisoziales) und psychologisches Bedürfnis. Manche finden einen gangbaren Ausweg. Bei Anderen führt ihre Situation zu regelrechten Krankheitsbildern, physischen und psychischen Deformationen.

Diese kurze Skizze eines Aspekts unserer gesellschaftlichen Modernität mag schlaglichtartig verfahren. Aber sie trägt dazu bei, die Aktualitätsfrage hinsichtlich des *Violanta*-Einakters zu beantworten. Entgrenzungswunsch, Pathologie, regelloser Lebenswille umschreiben die Aussage von Korngolds Bühnenwerk. Es gibt Gründe zur Annahme, dass über die ästhetischen Belange hinaus auch die stofflichen Voraussetzungen im Zeitalter der ›Postmoderne‹ auf Resonanz stoßen müssten. Sie könnten zumindest Verständnis für sich erwirken – in einer nach Lebensfülle verlangenden reglementierten Welt.

²⁰ Huntington, Samuel P.: *The Clash of Civilizations*, New York: Simon & Schuster, 1996. In deutscher Sprache: ders.: *Kampf der Kulturen*, 7. Auflage, München-Wien: Goldmann, 1998. Zum Kampf der Zivilisationen gegen die Barbarei S. 531.

II.

Gattung, Stil, Dramaturgie

Die dürren Fakten der Entstehung, Aufführung und Rezeption des Bühnenwerkes *Violanta* von Erich Wolfgang Korngold sind rasch aufgearbeitet. Sie weisen zwar fast ausnahmslos in die Vergangenheit und tragen nichts zur Diskussion um gegenwärtige Nähe oder Fremdheiten bei. Doch eignet sich ihre kursorische Erinnerung, ein Licht auf vergessene musikgeschichtliche Bedeutsamkeiten zu werfen.

Nach den verfügbaren Informationen schrieb der frühreife Komponist seine einaktige Oper im Alter von siebzehn Jahren, mitten in der Zeit des Ersten Weltkrieges (1914/15). Korngold konnte zu diesem Zeitpunkt bereits eine ›Wunderkind-Karriere‹ vorweisen, die er zugleich mit der Konzeption des neuen Werkes überwand. Der Heranwachsende besaß bis zur Komposition von *Violanta* einige Bühnenerfahrung. Das heitere Werk *Der Ring des Polykrates* (1913/14, uraufgeführt 1916) lag bereits vor. Wahrscheinlich nahm Erich Wolfgang's Vater, der Musikkritiker Julius Korngold einen gewissen Einfluss.²¹ Jedenfalls fiel die Wahl nach der Komödie zugunsten eines ernststen, tragischen Stoffes aus.

Julius Korngold pflegte eine gute Bekanntschaft (bis Freundschaft) mit Hans Müller, einem damals durchaus nicht unbekannten Schriftsteller. Hans Müller (1882-1950), Dramatiker und Erzähler, nannte sich in späteren Jahren nach dem Ort seines letzten Aufenthaltes am Thunersee Hans Müller-Einigen.²² Er wurde wie Korngold in Brunn

²¹ Von Julius Korngold, dem Nachfolger Eduard Hanslicks bei der Neuen Freien Presse, stammt eine Darstellung seiner Familie in den Kontexten der Musikkultur der Donaumonarchie. Korngold, Julius: *Die Korngolds in Wien: der Musikkritiker und das Wunderkind*, Zürich; St. Gallen: Musik-und-Theater-Verlag, 1991. Darin zu *Violanta* S. 193ff.

²² Steiner, Uwe C.: Müller-Einigen, Hans. In: *Neue Deutsche Biographie* 18, Berlin (1997), S. 492-494. Die Onlinefassung verfügbar im Internet: URL:

geboren, studierte in Wien und kam dort mit der Korngold-Familie in Berührung. Später unternahm er ausgedehnte Reisen in verschiedene Erdteile, auch nach Amerika. Bei ihm regte Julius Korngold den Entwurf eines Librettos an.²³

Die Wahl fiel auf den Renaissancestoff. Er bildete den Rahmen der *Violanta*-Handlung. Von deren Dramatisierung ist wenig bekannt. Luzi Korngold berichtet, eher allgemein, ihr späterer Ehemann habe »vieles in Hans Müllers Libretto [...] seinen musikdramatischen Bedürfnissen gemäß, geändert«. ²⁴ Die Musikalisierung ging zügig voran. Mitte 1915 konnte Korngold die Partitur während eines Sommeraufenthaltes in Altaussee vollenden und Teile von ihr zu Gehör bringen.

Auf diesem Wege erregte Korngolds neues Werk das Interesse des Intendanten Clemens von Franckenstein (1875-1942). Er war selbst ein damals bekannter Komponist und leitete jahrelang die Münchner Hofoper. Besagte Verbindung ebnete Korngolds Bühnenwerk (zusammen mit dem *Ring des Polykrates*) die Uraufführung. Sie fand am 28. März 1916 im Hoftheater München statt. Noch ins gleiche Jahr fielen die Premieren in Wien (10.04.1916) und Frankfurt-Main. *Violanta* schaffte es in den folgenden Jahren bis auf die Bühnen von Prag, Straßburg, Berlin. Auch nach Budapest und Stockholm gelangte die Oper, sogar an die Metropolitan Opera New York (1927).

Klangvolle Namen wie Emmy Krüger, Friedrich Brodersen, Franz Gruber, Maria Jeritzka und Leo Slezak prägten die Aufführungsgeschichte. Mit Bruno Walter, Leopold Reichwein, Alexander von Zemlinsky, Otto Klemperer, Leo Blech, Wilhelm Furtwängler und Karl Böhm nahmen sich zudem führende Dirigenten der Zwischenkriegszeit des Werkes an. Auch Erich Wolfgang Korngold selbst befand sich darunter.²⁵

<http://www.deutsche-biographie.de/pnd119054329.html> [Stand: 21.02.2012]. Hans Müller(-Einigen) arbeitete später auch am Libretto zu *Die tote Stadt* und *Das Wunder der Heliane* mit. Vergleiche hierzu Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold, S. 23.

²³ Korngold, Julius: Die Korngolds in Wien, S. 193.

²⁴ Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold, S. 23.

²⁵ Die Werkdaten sind entnommen: Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold, S. 23f. Carroll, Brendan G.: Erich Wolfgang Korngold 1897-1957. His Life and Works, 3. Auflage, Paisley, 1987, S. 5-7. Rode, Susanne: *Violanta*. In: Pi-

Violanta konnte sich somit zwar nicht mit den großen Opernerfolgen von *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss messen. Immerhin aber musste sich Korngolds Einakter nicht vor dem überwiegenden Teil der zeitgenössischen Produktion für die Opernbühne verstecken. Das Werk fand Anerkennung unter den Kollegen – allen voran bei Strauss – und scheint das damalige Publikum alles in allem angesprochen, zum Teil fasziniert zu haben.²⁶

Summarische Daten zu Werkgenese und Aufführungszahlen aber sagen wenig über ästhetische Qualitäten oder Tendenzen, Werkideen und -aussagen.

»Oper« oder »Musikdrama«?

Erich Wolfgang Korngolds *Violanta*, die »Oper in einem Akt«, ist gattungsgeschichtlich und dramaturgisch ungeachtet ihrer Eigenbezeichnung keine reine Oper. Sie realisiert eine Mischform, bei der auch Gesetzmäßigkeiten des (wagnerschen) Musikdramas zum Tragen kommen. Genauer gesagt, Korngold wählt für *Violanta* die Operndramaturgie zum Fixpunkt. Von dort aus unternimmt er in einzelnen Aspekten Vorstöße zu musikdramatischen Mitteln, in der Harmonik, Syntax und dem leitmotivischen musikalischen Symbol.

Das Opernhafte sticht besonders durch die Nummerndramaturgie hervor. Die »Nummer« kehrt im tonal geschlossenen Chorsatz wieder (»*Heute ist der Tanztag von Venedig*«: KA 19; Z 24, CD 3,3:45), wie auch in der Form des Duets (»*Reine Lieb die ich suchte*«, KA 128, Z 137, CD 23, in H-Dur) oder des ariosen Sologesanges. Den Prinzipien der Oper gehört keineswegs nur die formale (und tonale) Geschlossenheit solcher Werkteile zu. Innerhalb der geschlossenen Formen kommt es – ein besonders »opernhafter« Zug – vor, dass der Differenzierung des Textes ein weit weniger differenzierender musikalischer Einheitsfluss gegenübersteht. Dieser streift mitunter die Grenze zum

pers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 3, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Sieghart Döhring), München, Zürich: Piper, 1989, S. 314-316.

²⁶ Woran, wie Luzi Korngold implizit einräumt, allerdings auch zahlreiche gute Rollenbesetzungen mitverantwortlich waren: Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold, S. 24.

›Einheitsaffekt‹ früherer Opernjahrhunderte. Alfonsos Arie »*Sterben wollt ich oft*« (KA 108, Z 112, CD 20) bringt Sätze wie »*Die Mutter kannt ich nicht, sie starb an mir*«. Sie bleiben aber für die Musik folgenlos; im Rahmen eines Musikdramas wären solche Aussagen vermutlich auch in ihrem unmittelbaren semantischen Gehalt umgesetzt worden.²⁷

Violanta unterscheidet sich von den Prinzipien des wagnerschen und nachwagnerschen Musikdramas übrigens nicht schon darin, dass der Komponist geschlossene Formen verwendet. Korngold lässt sie zu beherrschenden Konstanten aufrücken. *Violanta* vollzieht mit dem Prinzip der Nummerndramaturgie zwar nicht die Rückwendung zur Abfolge von ›Rezitativ und Arie‹. Korngold knüpft in der Einbettung von ›Geschlossenheit‹ in das Werkganze aber an einen (aus der Perspektive Wagners betrachtet) ›Zwischenzustand‹ der musikalischen Dramaturgie im 19. Jahrhundert an: In jenen Werken waren die Abfolgen Rezitativ-Arie zugunsten der durchkomponierten Oper aufgegeben, speziell musikdramatische Mittel wie im *Ring* aber noch nicht gefunden.²⁸ Arien, Duette und Ensembles, ja klare Szene-Gliederungen mit eigenen Motiven und Kadenzschlüssen erinnern an die Dramaturgie (nicht an den Stil) einzelner Opern unmittelbar vor 1850. Bühnenwerken wie *Tannhäuser* oder *Lohengrin* wuchsen ganz neue Vorbildfunktionen zu.

In der Tradition des Musikdramas hingegen stehen Korngolds Leitmotivtechniken. Wiederkehrende Leit- und Erinnerungsmotive bestimmen die Dramaturgie der *Violanta* mehr als nur gelegentlich und gehören darum zur Sache. Diese Motive treten zueinander in Beziehung und übernehmen großformale Funktionen. Die Art und Weise unterscheidet sich zum Teil jedoch erheblich von den Verhältnissen

²⁷ Dort wären mindestens einige Wendungen ins Düstere, vielleicht Mollakkorde, harmonische Trübungen oder instrumentationstechnische Eindunkelungen zu erwarten gewesen. Bei Korngold aber wird dieser Text einem musikalischen Gleichfluss untergeordnet (KA 109, CD 20,1:15).

²⁸ Als Richard Strauss im zweiten Aufzug des *Rosenkavalier* ein kontemplatives Ensemble komponieren wollte, forderte er von Hugo von Hofmannsthal die entsprechende Szenengestaltung mit dem Hinweis auf den zweiten Akt des *Lohengrin* ein: Brief vom 16. Mai 1909: [Strauss, Richard]: Richard Strauss Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel, hrsg. von Willi Schuh, Zürich: Atlantis, ⁵1978, S.61f.

des *Ring*, des *Tristan*, der *Meistersinger* und des *Parsifal*. Korngold verwendet Leitmotive nicht in erster Linie als Substanz des gesamten Tonsatzes. Nicht die Entfaltung eines lückenlosen Leitmotivgewebes, sondern die Integration leitmotivischer oder semileitmotivischer Gestalten in den Formzusammenhang kennzeichnet *Violanta* in weiten Teilen. Oft stechen sie »nur« als vereinzelte Motive aus dem musikalischen Fluss hervor. Dies meint nicht, Leitmotive seien an den Prozessen der Formbildung prinzipiell unbeteiligt. Sie sind nur in der Regel nicht deren bestimmende Faktoren. Dieser Sachverhalt verweist wiederum auf den erwähnten »Zwischenzustand« vor der Mitte des 19. Jahrhunderts zurück. Die Verwendung von Leitmotiven als formal nachrangige, dramaturgisch aber nicht unwesentliche Elemente erinnert stark an Wagners frühere Werke.

Allerdings fehlt es nicht gänzlich an Beispielen, bei denen sich die Leitmotivik so weit verdichtet, dass sie aus sich selbst heraus auch formal einen stärkeren Akzent bildet. Zwei Beispiele mögen zur Verdeutlichung beitragen.

Leitmotivische Verdichtung beteiligt sich zuweilen an der Dramaturgie des »tönenden Schweigens«. Sie vermittelt also dramatische Aussagen ausschließlich durch Musik, während die Singstimmen pausieren. Eine Stelle kurz vor Alfonsos Serenade steht dafür ein. *Violanta* erwartet, verdächtigerweise »festlich geschmückt«, gerade den Verführer ihrer Schwester (Z 85 bis vor Z 88, CD 16,1:00). Die Passage lässt sich kaum anders verstehen als im Sinne eines durch reine Musik nach außen gewendeten Stroms innerer emotioneller Vorgänge. Mit den Takten zwischen Barbaras Wegtreten und Alfonsos Auftritt bzw. dessen Ankündigung durch Musik ist kein rein großformal gedachtes Zwischenspiel oder ein bloßer Nachklang der fünften Szene beabsichtigt, mag Korngold auch noch so viele musikalische Details von dort herübergenommen haben. Dies zeigt schon die Ausführlichkeit der Regieanweisung:

»*VIOLANTA* erschauert in einem jähen Gefühl, das die erwartete Totenstunde nahen sieht. Sie holt tief und leidenschaftlich Atem. Ihre Lippen öffnen sich wie zu einem unwillkürlichen, gesteigerten Laut des Entschlusses. Sie legt die Hand über die Augen. Dann, mit ein paar lautlosen Schritten, tritt sie auf den Steinbalkon und lehnt sich horchend in die Nacht hinaus.« (KA 84-86)

So detailliert diese Anweisungen anmuten: Sie verraten nicht alles, sondern delegieren die Vermittlung dramatischen Stoffs zum größeren Teil an das Ausdrucksmedium Musik. Ohne hier bereits in die Diskussion über spezielle Aspekte der Korngold-Partitur eintreten zu wollen, sei das Wesentliche doch kurz umrissen: Bitonale Effekte (ab T. 4 nach Z 85) bilden eine Vorausdeutung und Klammer zwischen Violantas Todesahnungen der fünften Szene und dem Einbruch des Todes am Schluss der Oper selbst. Aufsteigende Quarten und das ›Hass-Motiv‹ (T. 5 nach Z 87, CD 16,1:40) beziehen sich auf Violantas Erlösungssehnsucht und Hass gegen Alfonso. Das tönende Schweigen vermittelt Ungesagtes. Die Musik verhält sich als Kommentar zur Regieanweisung, nicht aber umgekehrt der Nebentext als Erklärung der Musik. Denn er ist vage und zutiefst mehrdeutig, bedarf also der ›Auslegung‹.

Aus der Verbindung leitmotivischer Gruppen und geeigneter Singstimmen-Gliederung resultieren an zwei Stellen der *Violanta*-Partitur regelrechte ›dichterisch-musikalische Perioden‹. Es handelt sich um rhetorisch-motivische Abschnitte, zu denen Wagner seit dem *Rheingold* übergegangen war:²⁹ Diese musikalischen Komplexe sind ideal 20 bis 30 Takte lang. Sie werden von textlichen Einschnitten einerseits und von motivischem und tonartlichem Zusammenhalt andererseits gebildet.

Der erste derartige Formkomplex findet sich unmittelbar zu Beginn der vierten Szene (ab Z 50 bis kurz vor Z 52, CD 8), von Simones »*Violanta*« an bis zu »*Ich ging, ihn aufzuspüren wie den Luchs*«. Für diese Takte sind rhetorisch-musikalische Zäsuren zu Beginn und Ende des Formsegmentes kennzeichnend. Und sie leben von Irregularitäten der dialogischen, nicht duettierenden Singstimmen-Syntax. Diese präsentiert sich nicht in symmetrischen Zwei- oder Viertaktgruppen, auch nicht als deren Variante. Die Gliederung innerhalb der dichterisch-musikalischen Periode lässt sich vielmehr mit 6 + 2.5 + 3.5 + 4 + 2 + 6 Takten angeben. Die musikalische Prosa des Satzes vereinigt sich ferner mit einem formsubstanziellen Leitmotivzusammenhang, der in

²⁹ Dahlhaus, Carl: Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Herausgegeben von Hermann Danuser. Band 7 (19. Jahrhundert IV), Laaber: Laaber-Verlag, 2004. Darin: Wagners Begriff der ›dichterisch-musikalischen Periode‹, S. 274-283; Formprinzipien in Wagners Ring des Nibelungen, S. 284-321; Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff, S. 322-332.

der Verflechtung mit dem zugrundeliegenden Text kommentierende Tendenzen entwickelt. (Das Motivgewebe gründet sich auf das *Violanta*-Motiv, auf ihr Hass-Motiv und deren Entwicklungen.) Der Umfang dieser Gruppe beläuft sich auf 24 Takte. Er entspricht also dem Normalfall der Ausdehnung dichterisch-musikalischer Perioden, wie sie in wagnerschen Musikdramen vorkommen. Erst der nachfolgende Teil (*Violantas* Erzählung) weist wieder geschlossene Bögen und Periodizität auf. Somit ergibt sich folgende formale Beziehung: Die Stelle figuriert gleichsam als eine durch Wagner initiierte modernisierte Fassung der Konstellation ›Rezitativ-Arie‹ und somit als Fortschreibung der traditionellen Operndramaturgie. Vergleichbare Leitmotiv-Organisationen und Beziehungen zu nicht-leitmotivischen Abschnitten begegnen uns im zweiten Opernteil, vor Alfonsos Arie »*Sterben wollt ich oft*« in formaler Analogie³⁰ noch einmal.

Die Melodie- und Klangbildungen der *Violanta*-Partitur sind jedoch nur zum geringeren Teil echte, ständig wiederkehrende Leitmotive. Korngold bedient sich auch einer Technik der Variantenbildung. Sie verknüpft musikalisches Material verschiedener Formteile unterhalb der Ebene der Leitmotivik, nicht selten, aber auch nicht immer in dramaturgischer Absicht. Wiederum andere Melodien oder Motive durchdringen nur mehr oder weniger eng begrenzte Abschnitte der Oper. Innerhalb ihrer Formkomplexe wirken sie zwar strukturbildend, strahlen jedoch nicht (oder kaum, allenfalls in kurzen Reminiszenzen) über sie hinaus. *Violanta* ist auch hierin weit eher ›Oper‹ als ›Musikdrama‹. Zahlreiche Motiv- und Melodiefolgen schließen sich zudem zu periodischen Bögen, zu Acht-, Zwölf- oder Sechzehntakttern zusammen. Diese Gesetzmäßigkeiten der Gruppierung bezeichneten innerhalb der Operngattung den Normalfall, bevor Wagner sie bei der Umwandlung der Oper ins Musikdrama durch musikalische Prosa überwand. Betroffen sind nicht nur die Melodieführungen der im engeren Sinn geschlossenen Formen, sondern auch die dialogischen Partien. ›Traditionelle‹ musikalische Syntax behauptet fast überall den Vorrang vor aperiodischer Irregularität. Passagen, die Kontemplationen enthalten, neigen besonders zur Periodizität. Das gilt für Matteos Lyrismen in der ersten Szene (Z 14, CD 3,0:20, Zwölftakter), aber auch für die hierzu großformal analogen Taktgruppen Alfonsos bei

³⁰ Vergleiche Abschnitt: Zweistufigkeit des Geschehens, S. 116.

seinem Auftritt (»*Wie schön seid ihr, wie herrlich schön*«, Z 100, CD 18). Allerdings wäre es übertrieben, aus solchem Zusammenhang zwischen Kontemplation und periodischen Bögen ein streng durchgeführtes musikdramaturgisches Prinzip zu konstruieren. Keineswegs tendieren kontemplativ ausgerichtete Passagen grundsätzlich zur Periodizität, Handlungssektoren hingegen zur Irregularität. Violantas Erzählung im ersten Teil ist zum Beispiel auch als Bericht noch handlungsorientiert, unterliegt aber weitgehend achttaktigen Zusammenschlüssen. Echte Dialogsituationen wie das Gespräch zwischen Giovanni Bracca und Simone in der dritten Szene vertragen sich bei Korngold ebenfalls mit Taktsymmetrien.

Man könnte der musikalischen Dramaturgie in Korngolds *Violanta* mithin bescheinigen, eklektisch zu sein. Sie vermittelt dramatischen Stoff nicht allein durch die Breite der stilistischen Tendenzen (hierzu sogleich Näheres), sondern sogar schon in den Prinzipien. Korngold darum, den gleichzeitigen Schönberg im Blick, einen »Reaktionär« zu schelten, wäre allerdings ein tendenziöses und anrühlich geschichtsphilosophisches Vorurteil. Denn das (ideal »nummernlose«) Musikdrama hatte die ältere Oper nicht verdrängt, sondern ergänzt, wie leicht am Fortbestand der Nummer in der italienischen Oper zu ersehen. Ferner war das »real existierende« Musikdrama bei Wagner seit dem *Rheingold* durchaus nicht sämtlicher älteren Opernformen entkleidet. Das bedeutet, auch im Mit- und Nachvollzug wagnerscher Kunst ergeben sich Gesichtspunkte der »Legitimität« von Nummern.³¹ Überdies begegnete dem Hörer selbst in nachwagnerscher Zeit die »Nummer« in durchkomponiertem Kontext nicht selten. An zahlreichen Bühnenwerken von Korngolds Vorbild Richard Strauss lässt sich diese Tendenz leicht beobachten.³² Korngolds »Restitution« der Nummer mag

³¹ Wagner gab ältere Opernformen selbst unter musikdramatischem Vorzeichen nicht völlig preis. Dafür stehen nicht nur Nummern wie das *Meistersinger*-Quintett (Wagner, Richard: *Die Meistersinger von Nürnberg* [Klavierauszug], S. 417) sondern auch Arienformen wie der vierteilige Szene-Arie-Typus: Dieser lebte sogar im Zeichen schwebender Tonalität, Durchführungstechnik und Leitmotivik fort. Zu nennen sind die Marke-Klage aus dem zweiten Aufzug von *Tristan und Isolde* (Wagner, Richard: *Tristan und Isolde* [Klavierauszug], S. 212) und die Amfortas-Klage in *Parsifal*, erster Aufzug (Wagner, Richard: *Parsifal* [Klavierauszug], S. 76).

³² Zu einiger Berühmtheit gelangte Richard Strauss' Forderung an Hugo von Hofmannsthal während der Zeit der Komposition von *Elektra*, der Dichter

zum Teil in seiner persönlichen Vorliebe für schöne Melodien – an sich nicht Unstatthaftem – begründet sein. Sie zählte im Jahre 1914/15 jedoch keineswegs den Ungewöhnlichkeiten bei, weder in Italien noch im deutschsprachigen Raum.

Allerdings berührt die Erkenntnis des ›Gemischten‹ in der *Violanta*-Dramaturgie Schichten, die immer wieder Anlass für skeptische Blicke auf des Komponisten Œuvre insgesamt geboten haben. Dazu zählen die bekannten Vorwürfe des Beliebigen, Eklektischen, Artistischen und dann auch wieder Trivialen, endlich diejenigen eines Mangels an Modernität. Sie seien im Folgenden nacheinander kurz beleuchtet.

Eklektizismus und ›mittlere Musik‹

Theodor W. Adorno, dem musikalischer Sachverstand ebenso wenig abzusprechen sein dürfte wie seine tiefe Abneigung gegen ein Künstlertum wie das Korngolds, schrieb zu dessen Liedschaffen folgende Rezension:

»Wenn im ersten der Lieder Mahler mit den unersättlichen, übergehenden Melodisierungen, ein rubater Puccini und schließlich der leibhaftige Lehár sich verbünden; wenn hier das Mahlersche ›Liebst du um Schönheit‹ für den Gebrauch des Herrn Richard Tauber eingerichtet ist, so versöhnt damit allenfalls der Elan von strahlendem und waghalsigem Edelkitsch; dies Lied bedeutet ernste Konkurrenz für ›Dein ist mein ganzes Herz‹: ein Schlager von hohen Graden.«³³

Zwar richtet sich Adornos Rezension nicht gegen die *Violanta*-Partitur. Und doch fasst der polemische Wille zusammen, was die Reserve gegen Korngold unter älteren und neueren Kritikern allgemein

möge ihm nach Elektras Aufschrei »*Orest!*« einige zusätzliche Verse nachliefern, damit er einen musikalisch-dramatischen Ruhepunkt schaffen konnte. Strauss' Brief an Hofmannsthal vom 22. Juni 1908: [Strauss, Richard]: Richard Strauss Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel, S. 36.

³³ Adorno, Theodor W.: Erich Wolfgang Korngold, Drei Lieder für Sopran und Klavier, op. 22; Suite für 2 Violinen, Violoncell und Klavier (linke Hand), op. 23. Mainz: B. Schott's Söhne 1930. In: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 19, Musikalische Schriften VI, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt-Main: Suhrkamp, 1984, S. 323.

ausmacht. Hier begegnet uns der Vorwurf des musikalischen Kitschs (»*Edelkitsch*« genannt), der das Lukullisch-Sentimentale (impliziert: anstelle des »Ethischen«) betone. Ein weiteres Verdikt ergeht über den Mahler-Verschnitt bzw. dessen Vernutzung für den Kommerz. Dann folgt der offenkundig ehrenrührig gemeinte Vergleich mit Puccini und Franz Lehár, dem »*Leibhaftigen*«. Insgesamt bietet der Text die typische Sicht des Apologeten der Neuen Musik: Wie der Künstler in Schönbergs *Glücklicher Hand* bezahlte sie ihre Radikalität mit gründlichem Misserfolg und blickte in gewissen Graden durchaus neidvoll auf den »Herren«, der Erfolg vorweisen konnte. Ähnliche Vorwürfe ziehen sich bis in die jüngste Vergangenheit.³⁴ Sie laufen auf einen Mangel an künstlerischer Moralität hinaus. Korngold wäre danach – mit einem Modewort aus dem politischen Diskurs von heute – eine Art von Populist gewesen, dem der Applaus beim Publikum über die tragende Werksubstanz ging. Der musikantisch-kommerzielle Antrieb schmeichle den Hörern mit einem Sammelsurium aus sentimental triefender Melodik und plattesten Trivialitäten. Letztgenannte gingen einher mit der infamen Taktik einer kalkulierten harmonischen Würze als bloßes »Zwischendurch«, das falschen Anspruch auf ernstzunehmendes Künstlertum erhebt.

Solche Urteile und ihre Grundlagen sind Ausflüsse des Denkens über Musik im Lichte einer spezifischen Ästhetik und damit heute selbst Teil der Musikgeschichte. Sie sollten jedoch der Einsicht den Weg bereiten, dass manche Verdikte jenseits ihrer polemischen Farbe – auch mit Bezug auf *Violanta* – nicht unbegründet sind. Unbestreitbar finden sich in Korngolds Partitur »Banalitäten«, schmissige Melodien und schwelgerische Passagen. Je nach Assoziation und Vorbildung kann man sie Kitsch oder operettenhaft nennen. Um einige Beispiele anzuführen:

1. »Banal« oder trivial darf ohne Wille zum Ungerechten Simones und Violantas Duett »*Dicht Aug in Aug werd ich gegenüber ihm stehn*« genannt werden:

³⁴ Hierzu vor allem Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold: Aspekte seines Schaffens, Mainz: Schott, 1998. Darin unter Anderem, Arnold Schönbergs *Stil und Gedanke* parodierend, der Abschnitt: »Stil und Gedankenlosigkeit«, S. 39ff.

Nb. 1.: Duett Simone-Violanta [Z 73, CD 13]

Dicht Aug in Aug werd ich ge gen ü ber ihm stehn

2. Kitschige oder operettenhafte Passagen wie Alfonsos Serenade
»Der Sommer will sich neigen« gehören ebenfalls hierher:

Nb. 2.: Alfonsos Serenade [Z 91, CD 17]

"Der Som mer will sich nei gen, am
Him mel strahlt sein Licht"

Die Melodie erzwingt den Vergleich mit Puccini zwar nicht geradezu, schließt ihn aber auch nicht aus.

»Unbedenklich« wechselt die Höhe des Komponierens: Die Bandbreite reicht von Kunstmusik (Vorspiel, Violantas Auftreten, das Violanta-Alfonso-Schlussduett) bis tief hinein in die Region des Populären (Karnevalstrubel, Alfonsos Serenade, Barbaras Lied). In *Violanta* gibt es viele Beispiele des Übergangs zur »mittleren Musik«.³⁵

Wenig sinnvoll ist es indes, sie Korngold als uninspirierte musikgeschichtliche (oder musikalisch-ethische) Ungehörigkeit vorzuhalten.

³⁵ Zum Begriff der mittleren Musik Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, Regensburg: Bosse, 1967.

Gesetzt den – nicht unproblematischen, eigentlich utopischen – Fall, über Begriffsgehalte wie ›musikalische Subkultur‹, ›Trivialität‹ oder ›Kitsch‹, ›das Banale‹ und ›Sentimentale‹ ließe sich Einmütigkeit erzielen: Anstelle von moralischen Verdikten³⁶ würde die Frage interessieren, warum Korngold überhaupt ins musikalische Souterrain gelangte. Angesichts der Kunstfertigkeit in *Violanta* sind die Ausflüge in die Region des Trivialen mit einem Defizit an kompositorischem Können nicht befriedigend zu erklären. (Die unterschwellige Erkenntnis dieses Widerspruchs zieht denn auch prompt die genau entgegengesetzte Polemik der ›Artistik‹ nach sich; hierzu weiter unten.)

Die Zeit um 1900 nobilitierte allgemein das Banale innerhalb hoher Kunstmusik, ohne dass von einem Mangel an Geschmack die Rede sein dürfte. Gustav Mahlers Symphonien liefern für diese Tendenz eindrucksvolle Beispiele. Richard Strauss hat es in seinem Werk an Kondeszenzen zur Trivialität und Popularität nicht fehlen lassen, wenn ihm die dramatische oder programmatische Situation es anriet.³⁷ Franz Schreker hat man wegen seines Griffs zum Banalen ebenfalls lange Zeit für eine Verfallserscheinung der Musikgeschichte gehalten.³⁸ Selbst Claude Debussy (*Claire de lune*, *Prelude à l'après-midi d'un faune*, Mittelteil) zeigt sich von subtilen Berührungen mit dem Musikalisch-Gefälligen nicht unbetroffen. Ebenso Sergej Rachmaninow oder Giacomo Puccini. Bezogen auf die Kunst der Jahrhundertwende waren Eklektizismus und ›mittlere Musik‹ unbestreitbar überindividuell.

Sicherlich wird sich der Purist in Stilfragen und Stilgefühl nicht durch den Hinweis beeindrucken lassen, dass auch andere Künstler

³⁶ Letzten Endes sind negative Urteile über Komponisten von der Art, dass sie vorgeblich oder tatsächlich bestimmten ›Erfordernissen‹ wie Stilreinheit, Stilhöhe, geschichtlicher ›Relevanz‹ und Ähnlichem nicht genügten, zutiefst moralisch: Sie schließen eine Setzung ein, was Kunst und Musik zu sein habe.

³⁷ Jochanaans Musik in *Salome* ist gewollt trivial: Hierzu Krebs, Wolfgang: Der Wille zum Rausch. Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' *Salome*, S. 55ff.

³⁸ Zum Beispiel *Die Gezeichneten*. Dort scheut sich der Komponist, der sein Musikdrama immerhin mit erlesen raffinierter Orchestertechnik und Bitonalität einleitet, nicht, anschließend höchst einfache Motivik – eben die zu einem ›einfachen‹, brutalen Charakter – zu komponieren: Schreker, Franz: *Die Gezeichneten* [Klavierauszug], S. 3 bzw. 11.

ganz die nämlichen ›Sünden‹ begingen wie der *Violanta*-Komponist. Dennoch sollte das Triviale bei Korngold nicht abschließend be- und verurteilt werden, solange die Funktionsfrage nicht einmal ernsthaft gestellt ist. Die Funktion von Musik (auch der ›banalen‹ oder trivialen) aber ist innerhalb eines Bühnenwerkes keine andere als jene des dramatischen Kontextes.

Anstatt es mit der Entwertung einer Passage wie »*Dicht Aug in Aug werd ich gegenüber ihm stehn*« bewenden zu lassen, sind Überlegungen angezeigt, was das Duett bedeutet. Es klingt fraglos wie ›Staatsmusik‹, hohl und banal. Bei näherer Prüfung stellt sich indes heraus, dass *Violanta* das Opfer einer militärisch-brutalen, unmetaphysischen Disziplin ist. Diese nun fordert musikalisch-dramatisch den Griff zum Groben, Ungeschlachten geradezu heraus.³⁹ Das Triviale ist also um der bewussten Vermittlung des Trivialen willen vorhanden – und darum, es im zweiten Teil der Oper artifzialisieren zu können. Denn später wird *Violanta* der Ausbruch aus ihrem inneren Gefängnis der Pflicht und des militärischen Drills gelingen.⁴⁰ Solche Strategien dürfen nicht als Mangel gelten, sondern sind im Gegenteil Ausweise des künstlerischen Vermögens im Hinblick auf dramatisch-musikalische Notwendigkeiten.

Ähnliches gilt für andere Stellen der *Violanta*-Partitur, die voreilige Banalitäts-Atteste auf sich ziehen könnten. Alfonsos Melodien haftet oft etwas Schwelgerisches, Überdrehtes an, dem man gemeinhin die Wirkung von Kitsch bescheinigt. Man muss jedoch berücksichtigen, dass die Bühnenfigur an Falschheit krankt, an unechten Gefühlen und verborgenen Affekten. Eben diese übertüncht sie – eingestandenermaßen! – mit Oberflächlichkeiten in der emotionalen Äußerung. Der musikalische Ausdruck entspricht dem sehr genau.

Wer schließlich Barbaras Wiegenlied »*Und der Engel sprach zu dem Mädchenschwarm*« in der fünften Szene

³⁹ Näheres sogleich im folgenden Kapitel, Abschnitt: Psychoanalyse, S. 54 und Soziale Pression, S. 56.

⁴⁰ Im Duett »*Reine Liebe, die ich suchte*«, dem Pendant zu *Violantas* und *Simones* Duett. Die Banalität und musikalische ›Brutalität‹ wird vorausgesetzt, um das Artifizielle gegen Operschluss umso fühlbarer zu machen. Vergleiche Abschnitt: Zweistufigkeit des Geschehens, S. 116 und Prinzip der ›Neubelichtung‹, S. 121.

Nb. 3.: Barbaras Märchen [Z 82, CD 15,0:25]

Und der En___ gel sprach zu dem Mäd chen schwarm: "Nur wens ge lös tet,
 der___ ist arm. Doch wer mit dem Sei nen stil und zu frie den,
 der hat den Him mel schon___ hie nie den."

das Urteil des Trivialen nicht ersparen will, sollte bedenken, dass es besagter Stelle um eine wirkliche Regression – im psychoanalytischen Sinn – zu tun ist. Sie sucht das gegenwärtige Unheil (Hass und Sinnenfeindlichkeit) in der Vergangenheit der Hauptfigur auf.

›Mittlere Musik‹ kann auch funktional sein. Die Durchdringung der Stile in *Violanta* ist danach zu beurteilen, ob speziell musikdramaturgische Erwägungen sie legitimieren. Schwankungen in der Stilhöhe sollten nicht per se dazu verleiten, Korngolds Oper als mangelhaft, dilettantisch und als unausgegorenes Produkt eines pubertierenden Jünglings zu qualifizieren.

Stilpluralismus und Artistik

Der Begriff des ›Artistischen‹ besitzt ähnlich wie der des Banalen keinen guten Klang, wenn auch aus zum Teil gegenläufigen Gründen. Zielt dieser auf die erniedrigte Stilhöhe, so jener auf das Künstlerische im schlechten Sinne: das ›Gekünstelte‹ und Überzüchtete, rein Technische, Gemachte und, in morphologischer Sicht, das Unorganische.

So fehlt es nicht an Stimmen, die in Korngolds Œuvre kein inneres Ziel, sondern die Beliebigkeit in der Verfügung über eine Vielzahl untereinander wenig vereinbarer Kunstmittel zu erkennen vermögen. Es seien dies Merkmale, die letztlich keine Entwicklung, sondern nur die zunehmend unfruchtbare Wiederholung gestatten. Wilhelm Pfannkuch glaubt mit *Das Wunder der Heliane* Anzeichen dieser fortschreitenden Entindividualisierung und musikalischen Nivellierung ausmachen zu

können.⁴¹ Man gesteht dem Künstler zwar Meisterschaft in der Beherrschung von Theatermitteln zu,⁴² räumt mithin trotz einiger Vorbehalte ein, dass Korngold von der Operngattung etwas verstand. Die Konzession des ›Virtuosen‹ im Umgang mit dem Theaterapparat enthält aber einen Zwiespalt und ist bis heute nicht als rückhaltlose Anerkennung gemeint. Virtuosen waren von je der Unechtheit und der Neigung zum Effekt verdächtig. Korngold gehört in dieser Optik einem Typus an, der nicht aus sich selbst heraus das Neue schafft, sondern sich reproduktiv verhält. Der ›nachsöpferische Künstler‹ suche sich aus zeitgenössischen oder musikgeschichtlichen Vorbildern zusammen, was er für die Wirkung seines neuen Werkes benötigt. Er bestehle sowohl die neueste Moderne als auch die sakrosankte Tradition. Und er füge beides zu einer heterogenen Komplexität, die – so meint dieses Urteil – weder inspiriert sei noch der Integration in eine höhere künstlerische Einheitlichkeit nachstrebe. Eher unausgesprochen fällt damit auch eine Entscheidung darüber, wie Korngolds Technik zu charakterisieren sei. Indem man dem Komponisten in *Violanta* die artistische Beherrschung des Metiers bescheinigt, wird ihm die künstlerische Originalität abgesprochen. Die Begriffe waren zum Teil negativ besetzt und widersprachen dem, was ein Künstler nach verbreiteter Meinung ›zu leisten habe‹. Somit verschuldeten entsprechende Qualifizierungen nicht unerheblich die zögerliche wissenschaftliche Aufarbeitung.

Nun ist der Vorwurf des ›Artistischen‹ ebenso wenig ganz von der Hand zu weisen wie der oben besprochene des Trivialen. Die Tendenz Korngolds zum Nachschöpferischen lässt sich selbst dann nicht leugnen, wenn einige krasse Anleihen außer Betracht bleiben, wie etwa Bruckner-Adaptationen in der *Sinfonietta* des Dreizehnjährigen. Unschwer wird man auch in *Violanta* Stilelemente herausfinden können, die Korngold dem ›Angebot‹ der Musik seiner Zeit entnahm. Dazu gehören Kunstmittel, die um die Jahrhundertwende komponiert wur-

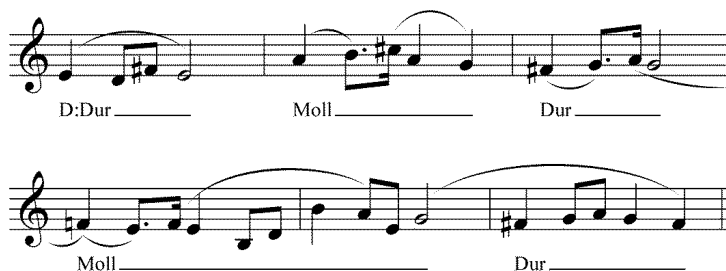
⁴¹ Pfannkuch, Wilhelm: Korngold, Erich Wolfgang. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 7, Kassel: Bärenreiter, 1958, Sp. 1629-1832; insb. Sp. 1632.

⁴² Zum Beispiel Paul Bekkers sehr distanzierte Rezension von Erich Wolfgang Korngolds *Die tote Stadt* [Zur Uraufführung der ›Toten Stadt‹ in Hamburg]. In: Frankfurter Zeitung vom 8. Dezember 1920, neu in: Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold, S. 104-106.

den oder als aktuell galten. Die Frage ist nur: Taugt die bloße Feststellung, wie im Falle des Banalen, zur Abwertung?

Für *Violanta* ergibt sich der folgende Befund: Tristanhafte Chromatismen treten gehäuft auf; Beispiele mit besonders ohrenfälligem Stilzitat-Verhältnis zu Wagners Musikdrama sind der ›Violanta-Akkord‹ und das ›Hass-Motiv‹.⁴³ Das Stilzitat überwiegt das reale Zitat bzw. die Übernahme (›Diebstahl‹) einzelner Passagen aus fremden Werken.⁴⁴ Impressionistische Ganztonleitereffekte finden sich ein, manche könnten von Claude Debussy stammen. Ebenso sind die erwähnten Repliken auf pucciniartige Melodiesüße ›fremdes Material‹, vor allem im italianisierenden Belcanto einiger Gesangspartien der Alfonso-Figur. Hinzu kommen vereinzelte Anleihen bei Gustav Mahler, besonders in der *Violanta-Barbara-Szene*. Die Hornkantilene der Zwischentakte (T. 6/7 nach Ziffer 82, CD 15,0:45) und die instrumentalen Begleitfiguren zwei Takte zuvor in Violoncello und Bassklarinette klingen, als stamme die Stelle insgesamt aus dem *Lied von der Erde*.⁴⁵ Sogar das ›Mahlersche‹ Oszillieren zwischen Dur und Moll tritt vernehmlich hervor (T. 4 nach Ziffer 82: *f* in Klarinette und Cellofigur, gegen die D-Dur-Melodie gerichtet, einen Takt später *fis*, im übernächsten *f*):

Nb. 4.: ›Mahler-Zitat‹ [Z 82, T. 3-8, CD 15,0:25]



⁴³ Abschnitte: ›Der erste Akkord‹, S. 70 und Motivisches Symbol der Gegenwehr, S. 93.

⁴⁴ Der halbverminderte Septakkord (›Tristan-Akkord‹) und die typischen Progressionen, die der spätere Wagner zu komponieren pflegte, spielen in Kornolds Oper zum Beispiel keine übermäßige Rolle.

⁴⁵ Vor allem aus dem Zwischenspiel des Schlussgesanges *Der Abschied* Gustav Mahler: Das Lied von der Erde [Partitur], Ziffer 38 bis 48.

Überhaupt ist schwerlich zu bestreiten, dass Korngold ein hervorragender, da an Strauss geschulter Instrumentator war. Seine Technik bedient sich des gesamten Apparats des Riesenorchesters in der Zeit des Fin de siècle. Für Musik der Strauss-Schreker-Linie typisch, ist meist nur eine einzige Akkolade pro Partiturseite unterzubringen. Die Prinzipien der Instrumentation gehen auf äußerst differenzierte Mischklänge, exzessive Streicherteilungen und Individualisierungen aus. Harfen und Celesta, Korngolds Lieblingsinstrumente, werden häufig eingesetzt. Besondere Effekte und reiches Figurenwerk machen – auch dies analog zu Strauss – die Partitur schon optisch zu einem kalligraphischen Kunstwerk.

Es war diese Artistik, die bereits zu Korngolds Lebzeiten der Verachtung durch Neoklassik und Neue Sachlichkeit verfiel. Was zur Zeit des strauss'schen *Rosenkavalier* um 1910 als bewundernswerte Kunst galt, mutierte zwei Jahrzehnte später zum orchestralen Blendwerk, welches (angeblich) den Effekt über die Durchhörbarkeit stellte. Dimitri Schostakowitschs Meinung über Alexander Skrjabin's Partituren wäre so gesehen auch auf den Wiener Star-Komponisten Korngold übertragbar: Er habe, so sagte der sowjetische Komponist bissig, vom Instrumentieren ungefähr so viel verstanden wie »ein Schwein von Apfelsinen«.⁴⁶

Abscheu vor ›Artistik‹ und ›Beliebigkeit‹ der musikalischen Kunst nach der Wende zum 20. Jahrhundert ist heute jedoch gleichermaßen historisch verständlich wie sachlich unnötig. Denn wenn entwertende Urteile im Lichte gewandelter Ästhetik ergehen, statt sich auf objektiv vorhandene Mängel zu beziehen, reduzieren sie sich zum bloßen (wiewohl mitunter ernstzunehmenden) musikgeschichtlichen Standpunkt. Er besagt dann über den Urteilenden mehr als übers Verurteilte. Darüber hinaus erscheint es sinnwidrig, Missfallen an Techniken zu formulieren, die den Künstlern selbst und ihrem Publikum als Ausweis hoher Kunstfertigkeit galten. Zweifel an der Substanz des Artistik-Verdikts stellen sich ferner mit einer einfachen Erkenntnis ein: Nachschöpferische Stilbreite in der Musikgeschichte war eher die Regel als

⁴⁶ [Schostakowitsch, Dmitri]: Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, herausgegeben von Solomon Wolkow. Eingeleitet von Michael Koball [Aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth], Berlin-München: Propyläen-Verlag, 2000, S. 108.

eine verruchte Ausnahme, seitdem man es zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Erweis von hohem Kunst-Vermögen ansah, in mehreren Stilen oder ›Manieren‹ schreiben zu können.

Schließlich darf die musikgeschichtliche Situation nicht unreflektiert bleiben. Der Befund des Nachschöpferischen und, in dessen Kontext, künstlich Überzüchteten berührt letztlich das Problem des Manierierten in der Musik. Es haftet an Korngold ebenso wie an Strauss, Schreker, Zemlinsky und Anderen. Perioden ›manierterter‹ Kompositionstätigkeit leben von Verabsolutierungen, Übertreibungen, Verfügungen oder Verschleiß vormals ausdrucksvoller Kunstmittel. Sie gelten heute nicht mehr, wie ehemals, als Verfallserscheinung, sondern wertneutral als eigengesetzliche Spät-Stadien. ›Originell‹ sind darin nicht bzw. nicht notwendig die musikalischen Details, sondern deren Konfigurationen. Die Zeit zwischen 1890 und dem Ende des Ersten Weltkrieges liefert dafür lehrreiche Fallbeispiele. Sie pflegte künstlerische Artistik in einer musikgeschichtlichen Situation, in der sie zum gleichsam natürlichen Phänomen wurde. ›Artistik‹ weist Korngold keineswegs als Epigonen aus, der er anders als Felix Weingartner nicht war. Vielmehr als Produkt einer Epoche, die sich der musikalischen Tradition bediente, ohne es prinzipiell als Verfall zu empfinden. Der Zugriff aufs fremde Material ist seinerseits historisch bedingt.

Modernität

Gemeinhin assoziiert man mit dem ›Modernen‹ das Unverbrauchte, Frische und Anregende, das Inspirierte und eben ›Neue‹ – damit tendenziell den Gegensatz des nachschöpferisch Eklektischen und Artistischen. Diese Vorstellungen werden im Fall Korngolds allgemein und der *Violanta* im Besonderen zum Problem.

Die Zeit zwischen 1889 und 1918 erhob trotz ihres ›Spätzeit-Bewusstseins‹ auch den Anspruch, Modernität zu repräsentieren. ›Moderne‹ war sogar eine Selbstbezeichnung der Epoche: Der Terminus stammt von Hermann Bahr (1863-1934), dem Schriftsteller und Literaturkritiker. Heute findet der Begriff Anwendung auf die musikgeschichtliche Zäsur um 1890, von Strauss' *Don Juan* und Mahlers *Ersster Symphonie* an. Ebenso gilt er in Frankreich für Claude Debussys *Prelude à l'après-midi d'un faune* (1894), das in der Historiographie seines Landes als Auftakt zu einer neuen, das 19. Jahrhundert über-

windenden Musik firmiert.⁴⁷ Die ›Modernisierung‹ vollzog sich in jenen Jahren auf der kompositionstechnischen und ästhetischen Ebene. Beispielsweise hörte die jahrhundertlang gepflegte Terzschichtung der Klänge auf, ein Fundamentalprinzip der Harmonik zu sein: Klangklumpen, Cluster-Vorläufer, Quartenakkorde wurden möglich, oder bi- und polytonale Schichtungen, die noch nicht die Grenze zur Atonalität überschritten. Neue Skalen jenseits von Dur und Moll wie die Pentatonik oder vor allem die Ganztonleiter konnten ganze Passagen dominieren, anders als in Kompositionen früherer Jahrzehnte. Die Orchestertechnik wuchs stark an Raffinement. Die Riesen-Apparate des Fin de siècle erschlossen neue Möglichkeiten nicht allein der groben Massenwirksamkeit, sondern, im Gegenteil, auch der kammermusikalisch wirkenden Differenzierung. Im Zeichen expressionistischer Haltungen wurde das musikalisch ›Hässliche‹ hoffähig, ohne dass die Ästhetik des Musikalisch-Schönen außer Kraft gesetzt worden wäre. *Salome* und *Elektra* sind Musterbeispiele für die schwindende Scheu vor dem vormals Verpönten.⁴⁸ Hässlichkeit auch musikalisch ›hässlich‹ darzustellen, ist nicht zum Geringsten eine Möglichkeit bei Franz Schreker.⁴⁹

Inwieweit gehört Korngolds *Violanta* in den Zusammenhang einer musikkulturellen Strömung, die sich selbst ›modern‹ nannte? Zweifellos wird man Unterschiede zu anderen Komponisten des beginnenden 20. Jahrhunderts feststellen. Sie manifestieren sich nicht im (wenig sinnvollen) Vergleich mit der Neuen Musik der Schönberg-Schule, sondern in jenem mit der tonal gebliebenen Kompositionsrichtung.

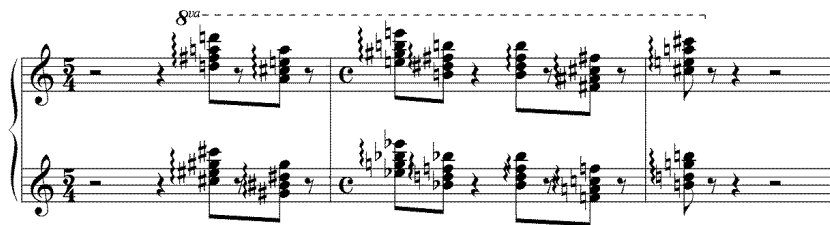
⁴⁷ Über den Epochenbegriff der ›Moderne‹ in der Musikgeschichte der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert: Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts [Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6], Laaber: Laaber-Verlag, 1980, S. 279ff: Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche.

⁴⁸ Passagen wie das Judenquintett aus *Salome* (Strauss, Richard: *Salome* [Klavierauszug], S. 102) oder die Klytämnestra-Szene der *Elektra* (Strauss, Richard: *Elektra* [Klavierauszug], S. 77) wären noch bei Wagner undenkbar gewesen.

⁴⁹ Zum Beispiel: *Die Gezeichneten*. Hierzu Krebs, Wolfgang: Terzenfolgen und Doppelterzklänge in den ›Gezeichneten‹ von Franz Schreker – Versuch einer energetisch-psychoanalytischen Betrachtungsweise. In: Die Musikforschung 47 (1994), S. 365-383.

Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Strauss darf Korngolds Harmonik nach wie vor fast durchgängig terzgeschichtet genannt werden. Von der einen Ausnahme des ›Schlachtopfer‹-Akkordes, Notenbeispiel 35 abgesehen, der aus *Elektra* stammen könnte, finden sich Geräuschwirkungen durch Tontrauben nicht. Bitonalität beschränkt sich auf deren vorsichtigen Einsatz wie bei der *Rosenkavalier*-Silberrosen-Motivik (unter bezeichnender Beteiligung von Harfe, Celesta, Glockenspiel):⁵⁰

Nb. 5.: Bitonalität der 5. Szene [Z 81, T. 3-5, CD 14,2:30]



Selbst Hans Pfitzner, dem man revolutionären Elan schwerlich nachsagen kann, vertritt einen neueren Stand der Klangtechnik: mit Quartenakkorden zu Beginn seines (zu *Violanta* nahezu zeitgleichen) *Palestrina*-Musikdramas und dissonanten Schärfen im zweiten Aufzug. Die Erwartung wird bei Korngold fast gänzlich enttäuscht, ein Komponist des frühen 20. Jahrhunderts müsse sich auf das Ereignis der Neuen Musik oder doch wenigstens auf Anwendungen ›emanzipierter Dissonanz‹ beziehen. Es scheint, als sei der musikalische Expressionismus selbst in der Form, die andere Komponisten der tonalen Moderne vertraten, an Korngold vorbeigegangen zu sein.

Allerdings nicht gänzlich: Eine Art des expressionistischen Wetterleuchtens, wenn man es so zurückhaltend formulieren will, findet sich bei Simones Aufschrei »*Violanta!*«, als seine Frau ihm den Mord an Alfonso abverlangt:

⁵⁰ Vergleiche Richard Strauss in *Rosenkavalier*, bei Octavians »*Mir ist die Ehre widerfahren*«: Strauss, Richard: *Der Rosenkavalier* [Studien-Partitur], 2. Aufzug, bei Ziffer 25.

Nb. 6.: Simones Ausruf »*Violanta!*« [Z 65, CD 11]

The musical score for Nb. 6. consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 3/2 time and features the lyrics "Vi o lan ta!". It includes a triplet of eighth notes, a half note, and another triplet of eighth notes, all marked with a forte (ff) dynamic. The piano accompaniment is in 3/2 time and features complex triplet patterns in both the right and left hands, including a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.

Der ekstatische Aufschrei ist die einzige Stelle des *Violanta*-Einakters, an der umrisshaft eine Art vokalen expressionistischen Tonfalls greifbar wird. Er rechtfertigt sich im Moment des Entsetzens.

Eine kurze Passage unmittelbar vor Alfonsos Auftritt kann avanciert genannt werden. Dort kommt es zu klanglichen Ballungen, die für *Violanta* andernorts unüblich sind (KA 86, bei Z 87, CD 16,1:10). Hier liegt eine expressive syntaktische Einheit vor, die mit der ›Kadenz‹ e-g-h-dis zu d-Moll schließt.

Auch sollte nicht unerwähnt bleiben, dass der Leitklang der *Violanta*-Partitur, der ›erste Akkord‹, einige Ähnlichkeiten mit Alexander Skrjabins *Prometheus* aufweist.⁵¹

Nb. 7. [1 = Grundstellung, 2 = Transposition e, 3 = Lage wie in *Violanta*]

a) Skrjabin: *Prometheus* (Beginn)⁵²

b) *Violanta* (Beginn)

The musical score for Nb. 7a shows three chords from Skrjabin's *Prometheus*. The chords are labeled 1, 2, and 3, and are shown in a piano arrangement. Chord 1 is a triad of C4, E4, and G4. Chord 2 is a triad of C#4, E#4, and G#4. Chord 3 is a triad of C#4, E#4, and G#4, with a different voicing than chord 2.

The musical score for Nb. 7b shows a single chord from *Violanta*. The chord is labeled 3 and is shown in a piano arrangement. It is a triad of C#4, E#4, and G#4, with a different voicing than chord 3 in Nb. 7a.

⁵¹ Zur Symbolik und Struktur des Klanges Abschnitt: ›Der erste Akkord‹, S. 70 und die Folge-Abschnitte.

⁵² Vergleiche Skrjabin, Alexander: *Prometheus* [Studienpartitur], T. 1ff.

Die Analogien betreffen nicht die harmonischen Zusammenhänge, sondern die Klangstrukturen, den Akkordaufbau mit tieferer Quinte und großer Sexte. Ob Korngold sich das Beispiel Skrjabins direkt zum Vorbild nahm, als er den *Violanta*-Akkord komponierte, bleibe dahingestellt. Immerhin galt Skrjabins Symphonische Dichtung seit 1911 in Europa als Sensation. Ob Korngold daraus direkte Folgerungen für seine *Violanta*-Harmonik zog, ist ungewiss.

Die Ähnlichkeit mit Skrjabins Akkord besagt jedoch auch wenig über den immanenten Willen zur Modernität. Denn aus Korngolds Leitklang werden ausnahmslos ›tonale‹, sehr traditionelle Konsequenzen gezogen. An keiner einzigen Stelle benutzt der Künstler seinen Akkord als skrjabinsches ›Klangzentrum‹, das Harmonik und Melos des Tonsatzes bestimmen würde. Die Anfangs-Dissonanz ist überdies das genaue Gegenteil einer ›emanziptierten‹. Sie tendiert dazu, sich – dramatisch bedingt in verschiedene Richtungen – aufzulösen. Wie zu zeigen sein wird, ist der Klang letztlich Dominante und folglich nur sehr bedingt ein Reflex von Modernität in Korngolds Partitur.

Darüber hinaus schreibt Korngold Quartenmelodik, die sich indes nicht, wie bei Alexander Skrjabin oder Hans Pfitzner, zur Quartenakkordik auswächst.⁵³

Wie also hielt es Korngold in *Violanta* mit der Moderne? Ein Vergleich erscheint nützlich: Am ehesten erinnert der Einakter an Strauss' *Salome*. Die Parallelen sind im Stofflichen aufzusuchen (Thema der Dekadenz, Idee des Dionysischen), wie auch in manchen Ähnlichkeiten der Figuren (*Violanta* als *femme fatale*). Kaum etwas, das Korngolds schlechten Ruf ausmacht, ist in *Salome* nicht zu finden: der ›artistische‹ Orchesterklang in feinsten Instrumentationskunst, die Trivialität mancher Propheten-Musik, Belcanto in periodisierender Sanglichkeit und die Buntheit der Stilvielfalt. Erkenntnisförderlich für das Ausmaß an Modernität bei Korngold ist indes, worin sich seine Oper von Strauss' Musikdrama, einem zentralen Werk der Moderne, unterscheidet. Es ›fehlt‹ – zwar in der Handlung nicht, wohl aber in der Musik – die ›dunkle Seite‹, der wilde, unverstellte Ausdruck. Er hätte in seiner Gegenwart dem vorhandenen musikalischen Schönklang eine andere Funktion zugewiesen, als dieser sie für sich selbst

⁵³ Näheres in Abschnitt: Quarten-Motive, S. 100.