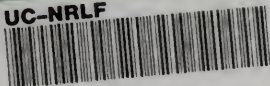


ML
410
K74H5
1922

UC-NRLF

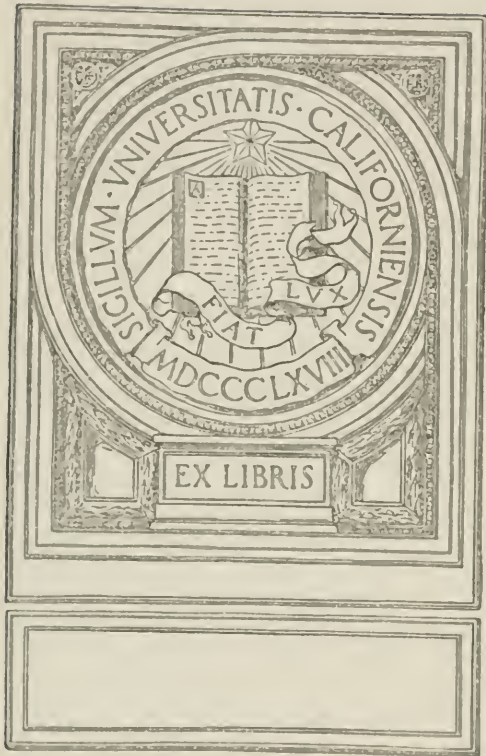


B 3 757 761

KORNGOLD

VON

DR. HOFFMANN



EX LIBRIS

DR. RUDOLF ST. HOFFMANN

ERICH WOLFGANG
KORNGOLD

VIERTE AUFLAGE

STEIN-VERLAG
FRÜHER

CSV

CARL STEPHENSON VERLAG, WIEN I

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1922 by Charles Stephenson, Vienna

Buchdruck: Otto Wessel, Lübeck



Erich Wolfgang Korngold

Zum Maßstab eines Genies
soll man nicht die Fehler in
seinen Produktionen oder die
schwächeren seiner Werke
nehmen, um es danach tief zu
stellen; sondern bloß sein Vor-
trefflichstes.

Schopenhauer.

ML 410
137445
1922

Einleitung.

„Was, Sie schreiben ein Buch über den jungen Korngold? Ein bißchen früh, finde ich, für einen Fünfundzwanzigjährigen! Nicht? Wie lange mußten zum Beispiel . . .“

Auch die Gegenstimme darf nicht fehlen: „Unter uns gesagt, meinen Sie nicht auch, daß der junge Korngold so ziemlich fertig ist? Nicht mehr entwicklungsfähig, nichts mehr Neues! Sie wissen: Mascagni-Cavalleria . . .“

So spricht man heute über den „jungen“ Korngold. Und wie klang es vor zehn Jahren, als man noch vom „kleinen“ sprach? „Sagen Sie, wer macht ihm eigentlich seine Sachen? Der Vater oder der Lehrer?“ Oder anders: „Na ja, eine aufgebauschte Wiener Lokalgröße. Bei seinen Beziehungen . . .“

Wahr ist, daß meine Aufgabe nicht leicht ist. Ich habe mir es schon damals, als ich über Schreker schrieb (Verlag E. P. Tal, Wien-Leipzig, Neue Musikbücher) klar gemacht, wie schwer es ist, das Bild des lebenden Künstlers zu erfassen, das sich schneller ändert, als die schwerfällige Feder zu folgen vermag. Aber die Kritik ist keine exakte Wissenschaft, auf objektiv Feststellbares kann sie umso williger verzichten, als ihr solche Frucht zu pflücken überhaupt versagt ist. Was sie objektiv, sachlich aus dem Werke herauschält, — und nur solches kann Basis ernsthafter Auseinandersetzung sein — gewinnt doch erst seinen Wert durch die subjektive Absicht des Untersuchers. Diese hat takt- und respektvoll vor der ewigen Unbegreiflichkeit des Schöpfungsaktes, gütig und verstehend für die Absicht des Künstlers, synthetisch aufbauend aus den Bestandteilen der eigenen Analyse zu sein. „Dienen . . . dienen“ sei ihre Kundry-Losung. Und darum ist ihr wertvoller noch zu helfen, zu fördern. Weiterzubringen den Künstler, die Kunst, das Publikum, sich selbst. Das Publikum ist mißtrauisch gegen alles Neue. Liebt es nicht, in der behaglichen Drachen-Ruhe des „Ich lieg' und besiß' — laß mich schlafen“ von verwegenen jungen Sieg-

M518175

frieds gestört zu werden. Es gähnt oder schnaubt feurigen, zischen-
den Haß. Und beides kann töten.

Und darf sich dabei noch auf das psychologisch einwandfreie
Wort Goethes berufen, das er 1829 für den Wilhelm Meister schrieb:
„Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, als die Poesie;
ja vielmehr, je älter sie ist, je gewohnter sie ist, desto mehr wirkt
sie“. Ja doch; — allein: wie wird sie denn alt, wie wird sie gewohnt?
Perlen, die man nicht trägt, werden matt, Musik, die man nicht spielt,
stirbt. Nur im Erklingen lebt Musik, nur im Hören wird sie uns zu
eigen. Hier hat die Kritik ihre Mission. Das Wertvolle, Bleibende,
Zukunftsträchtige zu sondern von allem Niedrigen, Sensations-
lünsternen, Eintagsunsterblichen, Begriffe zu reinigen, die politische
Schlagworte von Fortschritt und Freiheit arg genug verwirrt haben,
sich und allen klarzumachen, was Gefallen und Mißfallen bedingt,
was verdient, so lange wiederholt zu werden, bis es alt, bis es
gewohnt wird. Gewiß — sie kann irren, sie kann trotz allem von der
Zukunft ins Unrecht gesetzt werden. Seis drum. Wenn der Wille
nur recht, die Absicht nur rein war. Das Ende? — Mögen sich darum
die Alberiche sorgen.

* * *

Biographische Daten.

Im Anfang des Jahres 1910 hatte, was sich in Wien für Musik interessiert — und welcher Gebildete schloße sich aus? — seine Sensation. Ein komponierendes Wunderkind war als Meister vom Himmel gefallen. Von einem, damals im dreizehnten Lebensjahre stehenden Knaben wurden drei Werke bekannt, eine Pantomime „Der Schneemann“, sechs Charakterstücke zu Don Quixote und eine dreisäßige Klaviersonate. Sie waren als Privatdrucke in der Universal-Edition herausgekommen, und trugen folgende Vorbemerkung: Sie werden „mit der Bestimmung, nicht in die Öffentlichkeit zu gelangen, sondern nur privat in numerierten Exemplaren an Musiker und Musikkenner mitgeteilt zu werden, ausschließlich zum Zwecke einer Feststellung in Druck gelegt. Sie sind von einem Knaben zum Teil mit elf, zum Teil mit zwölf Jahren komponiert.“ Man erfuhr, daß der Autor Erich Wolfgang Korngold am 29. Mai 1897 in Brünn geboren wurde, und das genaue Datum der Werke, die alle zwischen 1908 und 1909 entstanden waren.

Man erfuhr noch: er ist ein Sohn des Musikschriftstellers Dr. Julius Korngold, — (aha!) — des Kritikers der Neuen Freien Presse.

Der Vater hatte mit dieser privaten Feststellung bis in das dreizehnte Lebensjahr des Knaben zugewartet, bis er sich schließlich nicht mehr für berechtigt hielt, diese, für das Geschick des Jungen wie vielleicht für die Musikwissenschaft gleich wichtige Konstatierung zu unterlassen. Im Alter von vier Jahren war Erich Wolfgang mit seinen Eltern von Brünn nach Wien übersiedelt. Erblich von beiden Teilen mit Musik belastet — auch ein „Hamlet“-Komponist Mareczek (1840) findet sich unter den Vorfahren — spielte er schon im Alter von fünf Jahren mit dem Vater nach dem Gehör vierhändig, einmal auch vor Hanslick, der ihn scherzhaft einen „kleinen Mozart“ nannte. Er erhielt mit sechs Jahren den ersten Klavierunterricht bei Emil Lamm, einem Verwandten, zugleich mit Unterweisung in der Harmonielehre. Schon mit sieben

Jahren fing er an, kleine Klavierstücke und Tänze zu komponieren, ging auch unentwegt mit einem Notenheft bewaffnet spazieren; gleichwohl hatte der Vater all dem noch immer kein ernstliches Gewicht beigelegt, dem wohl bekannt sein mußte, wie selten talentierte Kinder halten, was die begeisterte Umgebung sich von ihnen verspricht. Erst der im Neunjährigen überraschend erwachende Hang zur Improvisation und die Komposition einer gleich zu erwähnenden Kantate „Gold“ schienen der Sache größere Bedeutung zu geben. Erich war damals ein kleiner, gesunder, stets fröhlicher, echt kindlicher Junge und ist in gewissem Sinne bis heute Kind geblieben: heiter, lebensbejahend, ganz und gar frei von Neurasthenie. Als Gymnasiast war er ein guter Schüler, trotzdem sein Herz sich die Musik erkieselt hatte. Aus Gesprächen und Anregungen ergaben sich Gelegenheiten, dem Improvisationstalent des Knaben spielerisch Aufgaben zu stellen, erdachte Szenen am Klavier musikalisch zu illustrieren, und so aus Rede und Gegenrede in gemeinsamer Arbeit mit dem Vater war die kindlich-simple Idee zum „Schneemann“ entstanden, für den auch ältere Gelegenheitskompositionen verwendet wurden. Es war nicht einmal der dramatische Erstling des Jungen. Hatte er doch schon 1907 ein dramatisches Intermezzo in C-Moll — das in einzelnen Wendungen später in der Violinsonate noch merkbar wird — und, nach Gedichten eines Schulkameraden zwei Miniatur-Märchenkantaten „Nixe“ und „Gold“ komponiert und dem ganz verblüfften Mahler vorgespielt.

Die unmittelbare Wirkung der Publikation war außerordentlich. Es regnete Zuschriften und die Zeitungen begannen sich mit dem Fall zu beschäftigen.

Aber nicht bloß die Zeitungen. Und hier muß ich zum ersten Male eines Motivs Erwähnung tun, das in der Entwicklung Korngolds, und nicht bloß soweit Wien in Frage kommt, von bleibender und immer steigender Bedeutung geblieben, ihm zum wahren Leidmotiv geworden ist. Daß sein Vater Kritiker eines großen Blattes ist, haben ihm manche ebenso verübelt, wie dem Vater das Genie des Sohnes. Persönliche Feindschaft sogenannter Kollegen, verletzte Künstler-eitelkeit, private Meinungsverschiedenheiten, alles tobte sich an dem Sohne aus, wenn es den Vater treffen wollte. Ich werde mich hüten, so sehr es in anderem Zusammenhange als Kulturkuriosum interessant wäre, hier einen Rattenschwanz von Beziehungen, Ge-

fälligkeiten, Eigensüchteleien zu eniknoten, an dem die Geschichte der Wiener Musikkritik nie Mangel gelitten hat.

Aber es war naheliegend, daß der Fall aus der Geschichte berühmter Wunderkinder wie Mozart und Weber, deren Väter Angriffen aller Art ausgesetzt waren, die eigentlich der unbequemen Frühreife der Kinder galten, sich wiederholen würde, besonders in diesem ganz exzeptionellen Falle, da der Sohn Komponist, der Vater Musikkritiker war. Ich darf mich hier mit diesem Problem und seinen Folgen nicht weiter abgeben, als das künstlerische Bild und die Entwicklung des Sohnes direkt tangiert werden. Denn nur mit diesem hat sich diese Arbeit zu beschäftigen. Aber das eine möchte ich doch mit aller Präzision feststellen: das Aufsehen, das die Publikation machte, war so selbstverständlich, so sehr in der Natur der Kompositionen und im Alter des Autors begründet, daß eine andere Wirkung auf Kunstverständige ganz ausgeschlossen gewesen wäre, daß die Annahme ganz lächerlich ist, es hätte irgend einer Art von Nachhilfe, Reklame oder Beeinflussung bedurft, um diesen elementaren Eindruck hervorzurufen oder zu verstärken.

Es wird darum ganz gut sein, zur Charakterisierung der Stärke dieses Eindrucks einige schriftliche Äußerungen von damals mitzuteilen.

Professor Hermann Kretschmar: Selbst unter den außerordentlichsten Fällen musikalischer Frühreife bleibt der Ihres Sohnes noch phänomenal. Was Modernität und Männlichkeit betrifft, weiß ich nur die Analogie des jungen Händel.

Richard Strauß: . . . das erste Gefühl, das einem überkommt, ist Schrecken und Furcht, daß ein solch frühreifes Genie auch die normale Entwicklung nehmen möge, die ihm so innig zu wünschen wäre. Diese Sicherheit im Stil, diese Beherrschung der Form, diese Eigenart des Ausdrucks in der Sonate, diese Harmonik — es ist wirklich erstaunenswert.

Karl Goldmark: Das Können, das formale Vermögen ist einfach unbegreiflich, das Ganze wunderbar. Aber der langsame Saß mit seinem wahrhaft genialen Schluß ist für mich die Hoffnung der stärksten Zukunft. Ein Wunder

Ich will nicht durch Wiederholungen ermüden, aber ganz ebenso enthusiastisch klingen die Äußerungen von Nikisch, Humperdinck,

Weingartner, Hegar und vielen anderen, die als Kritiker und Musiker einen Namen einzusetzen haben.

Und den merkwürdigsten Erfolg bedeutet vielleicht ein zusammenfassender Bericht über „die Eindrücke und Urteile beim Vorspiel, bezw. der Besprechung der E. W. Korngoldschen Kompositionen in den seminaristischen Übungen“ von Prof. Dr. Seidl am Leipziger königl. Konservatorium, der mit eingehender Sachlichkeit analysiert, um schließlich in den allgemeinen Refrain einzustimmen: ein Wunder! Aber da dies bekanntlich nur Mache, Liebenswürdigkeit von Kollegen, Angst von Kritisierten, Wirkung Neuer Freier Reklameposaunen gewesen ist, darf ich wohl auch aus einem Aufsatz zitieren eines, der weder Berufskritiker, noch ausübender Künstler, damals nicht einmal ein Bekannter des Komponisten gewesen ist, somit in jedem Belange unvoreingenommen zu urteilen in der Lage war. Der Aufsatz, der als einer der ersten über Korngold am 28. März 1910 in der heute nicht mehr bestehenden Wiener Montagsrevue erschienen ist, ist — ich bekenne es gern — von mir geschrieben und lautet unter Hinweglassung einer polemischen Einleitung also:

„Was bei der Pantomime, dem frühesten Opus, sofort in die Augen fällt, ist die verblüffende, bei einem Kinde vollends unfaßbare Charakteristik der Szene. Mit sparsamen, mehr andeutenden Mitteln werden Figuren lebendig, die Stimmung des Vorgangs treffend gezeichnet. Dazu kommt eine ungemein reizvolle Erfindung, die bei Überwiegen von Tanzrhythmen doch nirgends banal wird, und gehoben erscheint durch eine immer vornehme Harmonisierung und ein glückliches Spiel der Motive, deren Verwandlungen und Verbindungen mit einem sicheren Instinkt gesetzt sind, der auch einem Ausgelernten Ehre machen würde. Daß es an technischer Reife fehlt, ist selbstverständlich und an Stellen, wie der wenig geschickten Verbindung der zwei Hauptmotive der Schlußzene ersichtlich, ebenso wie ein bißchen Beeinflussung von Puccini. Aber nicht auf die Mängel eines solchen Erstlings kommt es an, sie sind selbstverständlich. Entscheidend bleibt, daß die Lösung des schwierigen Problems einem Kinde in einer nahezu vollkommenen Weise gelungen ist und mit der nachwandlerischen Sicherheit, wie sie nur der Auserwählte hat. Und das ist weniger selbstverständlich!

Die anderen zwei Werke zeigen zunächst einen überraschenden Fortschritt in allem Erlernbaren. Vor allem die Sonate, die offenbar als Paradigma für die Formenlehre komponiert ist. Was sie jedoch nicht zeigt, ist die mehr oder minder freiwillige Beschränkung, der sonst bei solchen „Aufgaben“ die Phantasie gehorcht. Besonders der letzte Satz, eine Folge von Passacaglia-ähnlichen Variationen über ein siebentaktiges Thema, und der kräftige erste, sind von einer herben Strenge der Erfindung und des Ausdrucks, deren Wirkung sich wohl niemand verschließen kann. Der Durchführung des ersten Satzes fehlt noch die Bedeutung, die auch genialer Konzeption erst die menschliche Reife der *P e r s ö n l i c h k e i t* verleihen kann. Das Scherzo ist weniger originell in der Stimmung, aber munter und flott gearbeitet, das Trio harmonisch interessant in der konsequenten Umgehung seiner Haupttonart. Alle interessanten Ansätze zu harmonischer Eigenart werden indes überboten von den Charakterstücken zu „Don Quixote“. Diese, sichtlich von der Art des Richard Strauß, im allgemeinen aber durchaus nicht gerade von seinem „Don Quixote“ beeinflusst, sind voll von harmonischen Kühnheiten, die trotzdem durchaus stilvoll, niemals willkürlich wirken. Fesselnd durch Phantasie, Humor und treffende Charakteristik, sind sie wohl das merkwürdigste Produkt, das einem Kinderhirn seit langem entsprossen, und gemahnen an manches klassische, immer noch als Wunder angestaunte Beispiel frühesten musikalischer Entwicklung. Es ist nicht meine Absicht, hier das ganze Problem des „Wunderkindes“ aufzurollen. Auch Prophezeien wäre töricht. Aber kein Unbefangener wird es sich versagen, die herzlichsten Hoffnungen auf die weitere Entwicklung dieses jungen Menschenkindes zu setzen, das ohne Zweifel ein geborener Musiker und ein Beispiel musikalischer Frühreife ist. Das ist umso erfreulicher, weil dieser Knabe wieder einmal eklatant das immer wiedergekäute Märchen von der zunehmenden künstlerischen Sterilität widerlegt, selbst dann noch widerlegt hätte, wenn er wider Erwarten nicht alle jene Hoffnungen realisieren sollte, mit denen man ihn jetzt begrüßt. Hier treibt ein guter Keim. Er wachse, blühe und gedeihe!“

Dieses war der erste Streich. Der zweite, noch sträflichere, sollte sogleich folgen. Wer empört gewesen war, daß die Sachen des Wunderknaben, wenn auch für private Zwecke, in Druck er-

schienen waren, der mußte vollends toben, als es zu der vielbesprochenen Wiener Aufführung des „Schneemann“ kam. Nach dem Aufsehen, das die Publikation erregt hatte, war in damals hochstehenden gesellschaftlichen Kreisen die sehr naheliegende Idee aufgelaucht, die harmlose Pantomime zu wohlthätigem Zweck aufzuführen, wozu es der Anregung der Hauptbeteiligten umso weniger bedurfte, als sie davon zunächst gar nichts wußten. Das rein gesellschaftliche Ereignis fand im Ministerratspräsidium im März 1910, mit einer Wiederholung im April statt, und entzückte die Anwesenden, was ja kein Wunder war, derart, daß man in „hohen“ und „höchsten“ Kreisen sofort von der Möglichkeit einer Aufführung in der Hofoper zu sprechen begann. Die Universal-Edition, die unterdessen den Verlag des Werkschens übernommen hatte, und Felix Weingartner, der Operndirektor, der in solchen Dingen stets sehr feinhörig war, vereinbarten das Nötige, ohne den Vater des jugendlichen Autors zu fragen, der sich zur tunlichsten Fernhaltung jeder Aufführung in Wien, dem Orte seines kritischen Wirkens, die Zustimmung zur Erteilung des Aufführungsrechtes für Wien im Verlagsvertrage ausdrücklich vorbehalten hatte. Daß er dann die Aufführung, die er nachweisbar in keiner Weise veranlaßt hat, nicht verbieten wollte und konnte, ist menschlich durchaus begreiflich. Sie zu ermöglichen, war noch eine Vorbedingung zu erfüllen, es fehlte die Instrumentierung. Kein Geringerer als Alexander Zemlinsky, damals Erichs Lehrer, übernahm diese Aufgabe und löste sie so glänzend, wie man es von ihm erwarten mußte. Ich gestehe, daß auch mir das Ganze nicht recht gewesen ist, nicht wegen unbegründet aufgeworfener Fragen der Inkompatibilität, auf die ich mich schon darum nicht einlassen werde, weil bloß der Wert von Erich Korngolds Musik Gegenstand meiner Betrachtung ist und sie durch die kritische Tätigkeit seines Vaters nicht besser und nicht schlechter wird. Nur weil ich für die Entwicklung dieser Musik durch zu frühe Erfolge gefürchtet habe, hatte ich meine Bedenken, die ich nach der Uraufführung am 4. Oktober 1910 in diese Worte gekleidet habe: „Dem Urteil über die Musik ist auch heute nichts hinzuzufügen, obwohl ich nicht verhehlen kann, daß der große Rahmen einer Opernaufführung und das prächtige Orchestergewand, das ihr Zemlinsky umgetan hat, ihr nicht unbedingt zustatten gekommen sind. Aus dem Geist des Klaviers, ohne Bedacht auf eine

wirkliche Aufführung komponiert, kommen die Anforderungen des rein Theatralischen, des rein Orchestralen wohl etwas zu kurz. Das entzückende, nachträglich eingefügte Intermezzo, das der besten französischen Ballettmusik unbedingt gleichzustellen ist“ — es war, wie ich heute hinzufügen kann, eine ältere Gelegenheitskomposition — „ist zu klaviermäßig, um im Orchester voll zu wirken und verachtet in seiner originellen Art die Bedürfnisse des Ballett-Tanzes, dem es doch zur Grundlage dienen muß. Trotzdem hat das Publikum diesen ganz exzeptionellen, mit eigenem Maßstab zu messenden Fall wohl zu würdigen verstanden und nach einer reizenden Aufführung den jungen Erzmusikanten, wie ihn Richard Strauß genannt hat, mit Beifall überschüttet. Nun möchte ein Aufrechter, dem sein weiteres künstlerisches Schicksal Herzenssache ist, noch den Wunsch nicht unterdrücken, daß diese köstliche Frucht, fern von den unberechenbaren Winden und Fähnrisen einer frühzeitigen Theaterkarriere, in friedlicher Entwicklung zur vollen Reife gelange, die sie verspricht. Der Knabe lerne die Öffentlichkeit für eine Weile wieder vergessen. Sie wird ihn nicht mehr aus den Augen verlieren.“ — Nun, jedenfalls hat ihm der Erfolg von dreißig Wiener Aufführungen und von fünfundzwanzig anderen Bühnen nicht weiter geschadet. Gewissenhaft machte er seine Gesellenzeit durch. Seit zwei Jahren dem Leiter seiner ersten musikalischen Schritte entwachsen, hatte er bei Robert Fuchs Kontrapunkt studiert; nun war 1909 auf Anraten Gustav Mahlers zwanglos der Unterricht bei Alexander Zemlinsky dazugekommen, worauf sich Fuchs, dem die allzu moderne Schreibweise des Schülers seit jeher unbehaglich gewesen war, allmählich zurückzog. Die Unterweisung seitens eines so eminenten Pädagogen und hervorragenden Musikers wie Zemlinsky brachte den genialen Zögling in unheimlichem Tempo vorwärts. Die Grundlage für alles, was Korngold an Form, Stimmführung, Satztechnik, vor allem auch an Klavierspiel, das zuletzt vernachlässigt worden war, beherrscht, ist damals gelegt worden. Und wie sehr er sich dessen bewußt ist, dafür mögen seine eigenen Worte zeugen, die er im Zemlinskyheft der Prager Musikzeitung „Auffakt“ 1921 geschrieben hat und die ich auszugsweise zitiere, weil sie mir für den Schüler nicht minder charakteristisch als für den Lehrer zu sein scheinen. „Es war ein von allen systematischen Fesseln freier, reizvoller Unterricht, bei

dem Zemlinsky gleichsam zu erproben schien, was er mir zumuten, wie weit er alles übliche und normale Fortschreiten von Einfachem zu Kompliziertem ausschalten könne. Meine junge Phantasie stand bald unter dem faszinierenden Eindruck dieses, mit seiner fabelhaften Musikalität, mit der Originalität seiner Meinungen und Überzeugungen, der leichten Ironie in Mitteilung und Verkehr unbedingte Autorität ausströmenden Lehrers, dem mein ganzes Herz gehörte.“ (Selbst Schüler Zemlinskys, kann ich dieses, auf glücklicher Beobachtungsgabe fundierte Urteil nur voll bestätigen.) „Als ich in Zemlinskys Lehre trat, hatte ich unter anderem bereits den „Schneemann“ für Klavier niedergeschrieben. Zemlinsky fragte nicht nach meinen Kompositionen und ich zeigte sie ihm nicht. Als ich eine Kompositionsaufgabe, Passacagliaartige Variationen über ein von ihm gegebenes akkordisches Thema einer D-moll Sonate als Finale einfügte, geschah dies über Anregung Gustav Mahlers, der die ersten Sätze dieser Sonate“ — es ist die oben genannte, als Privatdruck erschienene — „und die Variationen sich von mir 1909 hatte vorspielen lassen.“ Daß dem so war, hat mir Zemlinsky oft genug bestätigt. Was die guten Freunde nicht verhindert hat, zu verbreiten, sein Lehrer habe alles, was damals von Erich bekannt geworden war, komponiert. „Nach eineinhalb Jahren etwa begann Zemlinsky, mich in der Orchestration zu unterweisen. Er verweilte nur sehr kurz bei einer allgemeinen Einführung in Wesen und Charakter der Instrumente, ließ mich sofort ins Wasser springen, indem er mir die Instrumentierung Schubertscher Lieder, Beethovenscher Klaviersätze gab.“ Als Zemlinsky die Instrumentierung des „Schneemann“ übernommen hatte, „die von ihm zum Teil auch in den Unterrichtsstunden vorgenommen wurde, hatte ich nun die beste Gelegenheit, ihm bei einer praktischen Arbeit zusehen zu können. Eine Instrumentierung eines meiner für Klavier komponierten sieben Märchenbilder mußte meinen Instrumentationsunterricht beenden, denn Zemlinsky verließ nach dem Sommer 1910 Wien, um einem Rufe nach Prag zu folgen, für dessen Musikleben er so bedeutsam werden sollte. So verlor ich allzufrüh, kaum dreizehn Jahre alt, den verehrten und geliebten Lehrer.“

Ihm widmete Korngold die Klaviersonate in E-Dur, opus 2, die der Lehrer erst aus dem Druck und der Widmung kennen lernte. Jedenfalls hat die Aufführung des „Schneemann“, deren ungün-



1901



1909



1910



1916



stiger Eindruck auf den Knaben zu befürchten war, ihm dadurch genügt, daß er aus Zemlinskys Arbeit an der eigenen Komposition die Technik des Instrumentierens in der kürzesten Zeit in solchem Maße sich aneignen durfte, daß er schon ein halbes Jahr später sich an sein erstes Orchesterwerk, die „Schauspielouvertüre“, wagen konnte. Daß auch diese, wenn schon von Zemlinsky vielleicht nicht mehr komponiert, so doch ganz bestimmt instrumentiert war, war in Wien selbstverständliche Meinung. Als sie aber Zemlinsky in Prag zur Aufführung brachte, fragte er den jungen Autor: „Nun sag mir aber aufrichtig, Erich, hast du das wirklich selbst instrumentiert?“ Ehrevoll für den Schüler, noch ehrenvoller für den Lehrer.

Nach Zemlinskys Abgang war Korngolds kurze Lehrzeit im Wesentlichen abgeschlossen. Was folgte, war mehr Detailarbeit, Ausfüllen von Lücken. Unterhaltungen mit Hermann Grädener, speziell über Chorsatz, ein paar Stunden bei Ferdinand Löwe und Oskar Nedbal im Taktschlagen, ganz freie, regellose Besprechung allgemein-musikalischer Fragen, Studium und Analyse verschiedener Werke mit Karl Weigl. So war er mit vierzehn Jahren als Musiker sein eigener Herr.

Die folgenden Jahre zeigen Korngold in rastloser Kompositionsarbeit, daneben in reicher künstlerischer Betätigung auf Reisen nach Deutschland als mitwirkender Pianist, später auch Dirigent bei von einer Anzahl von Städten veranstalteten Korngoldabenden wie als persönlich anwesender Komponist, der zu den zahlreichen Aufführungen seiner Werke geladen worden war. Diese Reisen führten zur Berührung mit den ersten Musikern aller Länder und Nationen, die auch bei einer Anwesenheit in Wien nicht unterliegen, den jungen Komponisten kennen zu lernen. Ungezählte Aufsätze beschäftigten sich nicht bloß in Deutschland, sondern in Frankreich, England, Holland, Italien, Amerika mit der Erscheinung und allenthalben tauchten Künstler, Musikfachleute wie Musikfreunde auf, die spontan ihr Interesse für die Musik Korngolds und deren Propagierung bezeugten.

Von den biographischen Daten seien als die wichtigsten genannt:

1910: Im November Uraufführung des mit zwölftehalb Jah-

ren geschriebenen Klaviertrios, opus 1, in München durch die Herren Prof. Schwarz, Knauer, de Castro, die sich beim Verlag (Universal-Edition) darum beworben hatten. Auf Drängen Richard Spechts kam es zur ersten Wiener Aufführung in einem internen Konzert für die Abonnenten der Zeitschrift „Merker“ am 11. November 1910. Ausführende Arnold Rosé, Bruno Walter, Friedrich Buxbaum. Ich kann es auch hier nicht unterlassen, mein Urteil von damals zu zitieren, — nicht aus dem Bedürfnis, mich zu wiederholen, sondern um immer wieder zu zeigen, wie ein vollkommen unbeeinflußter Eindruck sich in einem Überschwang geäußert hat, der meiner mehr skeptischen Natur im allgemeinen fremd ist. „Erich Korngolds Trio bildete die Sensation des Abends. Es ist auch dem Besonnenen unmöglich, darüber anders als in Superlativen zu sprechen. Hier vergißt man über dem Werk den Autor, den dreizehnjährigen Komponisten über der Männlichkeit seiner Musik. Sie steht etwa zwischen Pfitzner und Strauß, diesen beiden Höhepunkten modernen Schaffens. Mit jenem berührt sich die blühende Pracht der melodischen Eingebung, die uns gleich mit der edlen Schönheit des Hauptthemas gefangen nimmt, mit diesem die geistreiche Arbeit, die in Polyphonie und motivischer Ausführung staunenerregend ist, wie die Kühnheit der Harmonik. Der Fortschritt gegen die vorjährigen Werke ist ein gewaltiger. So seltsam es klingt, fast mit einer Art von Befriedigung nimmt man gewisse formale Schwächen im ersten Satz wahr, wie auch den Eindruck, daß die geistvolle Idee des letzten, alle pathetischen Themen in die Heiterkeit eines Walzers aufzulösen, nicht ganz so herauskommen will, wie sie gemeint ist. Ein noch Mehr an Reife wäre geradezu unheimlich. Die mittleren Sätze aber zeigen sie. Das temperamentvolle, wirbelnde Scherzo mit der sehnsüchtigen Melodie seines Trios und noch mehr das geradezu meisterhafte Larghetto, das bei aller Kunst und aller Kühnheit in eine Melodie, eine wirkliche Melodie, von so schlichter Schönheit ausmündet, daß man sie nicht ohne Ergriffenheit hören kann. Das nenn' ich mir einen Abgesang! Was man bisher an Hoffnung auf diese blühende Begabung setzen mußte, wird nun beinahe Gewißheit. Das so frühzeitige Beherrschlernen alles Technischen ist ein Glück und in Verbindung mit dieser seltenen Schaffenskraft ein Versprechen, an dessen Erfüllung man freudig glauben darf.“

Im Dezember wird (mit dreizehn Jahren) die E-Dur-Sonate vollendet. Die Komposition der „Märchenbilder“ geht nebenher. Im August Reise zum Salzburger Musikfest, anlässlich dessen der musikalische Erzherzog Eugen sich von dem Knaben in Anwesenheit französischer Kritiker und Paul Dukas, des Komponisten von „Ariane und Blaubart“, den „Schneemann“ und die Don Quixotestücke vorspielen läßt. Im Oktober Reise zum französischen Musikfest in München, wo der Knabe in der Festsoirée beim Präsidenten des französischen Festkomitees in Anwesenheit Saint-Saëns seine Klaviersachen vorträgt, und dann zur Aufführung von Mahlers Achter verbleibt, Gegenstand vieler Aufmerksamkeiten der bei beiden Gelegenheiten in München versammelten Musiker.

1911: Im März Reise nach Berlin zu einer Aufführung des Trios, die in der Besetzung der Uraufführung stattfinden sollte. Da Walter nicht kommt, übernimmt der Komponist den Klavierpart. Die (später anerkennende) Berliner Kritik zum Teil wenig freundlich. Vorher war das Trio in Graz ausgezischt worden. Doch galt es diesmal nicht dem Sohne eines Wiener Kritikers, sondern der Konfession des Autors; auch darunter hat er immerfort zu leiden gehabt und wenn ich auch mit jener Art von Antisemitismus, dessen geistiger Tiefstand von Richard Wagners sämtlichen Werken bloß sein trauriges „Judentum in der Musik“ zu verstehen vermag, mich keineswegs abzugeben gedenke, so wird doch noch Gelegenheit sein, etwas Prinzipielles darüber denen zu sagen, die das Rassenproblem auch in der Kunst von einer etwas höheren Warte aus beobachten.

In Berlin Bekanntschaft mit Nikisch, Muck, Humperdinck, Bie, Blech. Es folgen Konzerte in Frankfurt, und in Mainz vor dem Großherzog von Hessen, dann ein Aufenthalt in Karlsbad, wo die Schauspielouvertüre, opus 4, begonnen wird. Prager Aufführung des „Schneemann“ am tschechischen Nationaltheater. Sommer in Landro, Madonna di Campiglio, Grundsee, wo die Ouverlüre mit 14 Jahren zu Ende komponiert und gleich instrumentiert und schon die Sinfonietta, opus 5, in Angriff genommen wird. Nikisch, der sich nach seinen eigenen Worten „auf das erste Orchesterwerk pränumeriert“ hatte, brachte die Uraufführung im Leipziger Gewandhaus (Dezember 1911) heraus. Kein Takt der Partitur war zu ändern gewesen. Vorher, im Oktober, hatte Arthur Schnabel die

Klaviersonate, opus 2, in Berlin, im November auch in Wien, gespielt. Im selben Jahre Reisen zur Mitwirkung bei Korngoldabenden in Hamburg und Frankfurt.

1912: Komposition der Sinfonietta, Aufführung des „Schneemann“, der Ouvertüre (Steinbach) und des Trios in Köln, Kölner Korngoldwoche. Im November dirigiert Weingartner die Ouvertüre in einem Wiener philharmonischen Konzert.

1913: Schauspielouvertüre in Berlin (Nikisch), Sinfonietta-Uraufführung im November durch Weingartner, nicht ohne das gewisse Zischen. Unter alten Reklam-Büchern findet sich „Der Ring des Polykrates“ von Heinrich Teweles und erregt ernste Operngedanken, nachdem dieser Stoff schon sechs Jahre zuvor den Zehnjährigen beschäftigt hatte. Komposition der Violinsonate, opus 6, die Flesch und Schnabel im Oktober in Berlin zur Aufführung bringen, welcher bald nachher auch die erste Wiener Aufführung folgt.

1914: Komposition des „Polykrates“, opus 7. Plan zur Oper „Violanta“. Frankfurt: Violinsonate mit Rebner. Zahlreiche Aufführungen aller erschienenen Sachen auch außerhalb Deutschlands, in England, Amerika, Holland, Italien. Die Sinfonietta unter Nikisch in Berlin, großer Erfolg. Mitwirkung beim niederrheinischen Musikfest in Bonn. „Schneemann“ und „Sinfonietta“ in München, Beginn der Arbeit am Streichsextett, opus 10, und an der Oper „Violanta“, opus 8, deren Text aus der Feder Hans Müllers von dem jugendlichen Komponisten seinen musikdramatischen Bedürfnissen gemäß vielfach geändert wurde. Im Frühjahr des folgenden Jahres war sie in der Skizze fertig.

1915: Februar Reise nach Berlin, wo Richard Strauß die Sinfonietta mit der königlichen Kapelle in der Oper aufführt. Im Sommer in Alt-Aussee Bekanntschaft mit dem daselbst weilenden Intendanten Baron Frankenstein, der die Uraufführung von „Violanta“ und „Ring des Polykrates“ für München wünscht. Bruno Walter nimmt sie an.

1916: 28. März Münchener Uraufführung der Opern unter Bruno Walter. 10. April: Erstaufführung in Wien unter Reichwein, in den Hauptrollen Jeriža, Kurz, Piccaver, Miller, Weidemann. Bald darauf Frankfurt und Dresden. „Violanta“ ist bisher in Wien zirka dreißigmal, die heitere Oper nicht viel weniger oft gegeben worden, ist über ungefähr dreißig Bühnen gegangen, auch außerhalb

Deutschlands, in Stockholm, Zürich, Pest aufgeführt worden. Für die kleine, aufgebauschte, Pressegemachte Wiener Lokalgröße ein ganz nettes Resultat.

1917: Der Zwanzigjährige wird zum Militärdienst einberufen. Als kriegsdienstuntauglich keineswegs seiner Arbeit zurückgegeben, sondern zur Musikkapelle eines Infanterieregiments kommandiert, wo er für den allerhöchsten Dienst und um den Krieg gewinnen zu helfen, alles Mögliche komponieren, bearbeiten, instrumentieren muß. Ein „Osterreichischer Soldatenabschied“ taucht, wesentlich geändert, später in den „Liedern des Abschieds“ wieder auf, ein entzückend instrumentiertes Klavierscherzo Mendelssohns war erst 1922 öffentlich zu hören. Eine „Zitahymne“ für Chor und Orchester erfüllte ihren patriotischen Zweck im Rahmen eines Kriegsfürsorgekonzerts, in dem Korngold als Konzertdirigent mit einem abendfüllenden Programm eigener Sachen debütierte. Am 26. Mai erschien Korngold zum erstenmal am Dirigentenpult der Wiener Oper, um die zwanzigste Aufführung seiner Opern zu leiten. Kurz vorher, am 2. Mai, hatte Rosé das Sextett, opus 10, in Wien zur Uraufführung gebracht, um es dann noch dreimal zu wiederholen.

1918: Komposition der Musik zu „Viel Lärmen um Nichts“, op. 11, auf Bestellung der Direktoren Rundt und Ziegler für eine Aufführung der damaligen Wiener Volksbühne, daher für ein kleines Kammerorchester von 16 Mann. Die Aufführung kam nicht zustande, das Burgtheater übernahm die Musik, die gelegentlich einer Neuinszenierung durch Direktor Heine im Schönbrunner Schloßtheater im Mai 1920 zum erstenmal erklang. Hier und später im Burgtheater wurde das Werk in dieser Fassung in den folgenden zwei Jahren nicht weniger als sechsundsechzigmal gespielt. In München über dreißigmal. Arbeit an der Oper „Die tote Stadt“. Schon zwei Jahre vorher hatte Siegfried Trebitsch das Buch „Le Mirage“ gesendet, eine Dramatisierung, die Georges Rodenbach nach seinem Roman „Bruges la Morte“ verfaßt und Trebitsch ins Deutsche übertragen hatte. Hans Müller hatte begonnen, sie zum Opernbuch umzuformen, eine Arbeit, die dann von Paul Schott fortgesetzt und beendet wurde. Korngold arbeitet fleißig, trotz der wachsenden Widerstände und Angriffe und beendet die abendfüllende Oper im folgenden Jahre. Im November Korngoldabend

des Roséquartetts, Trio, E-Dur-Sonate, Sextett, unter Mitwirkung, des Komponisten.

1919: Instrumentierungsarbeiten an der „Toten Stadt“, im Mai Festaufführung der ersten zwei Opern gelegentlich der Feier des fünfzigjährigen Bestandes des Opernhauses unter Direktion des Komponisten, der stürmisch gefeiert wird. August: Skizzen von „Sursum corda“, sinfonische Ouvertüre, opus 13, die sofort von Nikisch für Berlin erworben wird. Komponiert nebenbei Lieder, wie denn ein Zyklus älterer Gesänge als opus 9 schon 1916 erschienen war.

1920: Wien 24. Jänner Auftreten als Konzertdirigent. Programm: Egmontouvertüre, eine Sinfonie von Leopold Mozart, Kindertotenlieder, Uraufführung von „Sursum corda“ (unter heftigem Zischen) Suite aus „Viel Lärmen um Nichts“, „Violanta“-Vorspiel. Affäre mit dem Münchener Kritiker Mauke, der, ohne den Text der neuen Oper zu kennen, den Vorwurf des Plagiats an einem ihm von Beatrice Dovsky gelieferten Buche „Der Triumph des Lebens“ erhebt. Das Schiedsgericht der Genossenschaft der dramatischen Autoren entscheidet gegen Mauke, der nicht lange nachher seine Münchener kritische Tätigkeit aufgibt. Zwei Konzerte im Prager Landestheater. Festaufführung von „Violanta“ anlässlich des Wiener Musikfestes. Unterbleiben einer Aufführung von „Sursum corda“ im Festkonzert wegen antisemitischer Treibereien.

Am 15. August ist die neue Opernpartitur fertig. 4. Dezember: Uraufführung in Hamburg und Köln.

1921: Wiener Premiere der „Toten Stadt“ am 10. Jänner. In dieser und der folgenden Saison 21 Wiener Aufführungen, zahlreiche in Deutschland. Hervorgehoben bloß die wichtigsten: Eine Festaufführung gelegentlich der modernen Opernwoche in Wiesbaden. Eine vom Komponisten dirigierte beim Musikfest in Karlsruhe (neben Pfitzner und Schreker). Ferner in New York, Metropolitan Opera, mit Frau Jeriža — die erste Aufführung einer deutschen Oper nach dem Kriege. Im Februar trat Korngold in ein mehrmonatiges Verhältnis zum Hamburger Operntheater, an welches Direktor Dr. Löwenfeld ihn berufen hatte, um als Dirigent dramaturgisch neu zu gestaltender älterer Werke und der eigenen Opern tätig zu sein. Dort, wo die „Tote Stadt“ ihren stärksten Erfolg errungen hatte, wurde Korngold als Dirigent und Klavier-

22

spieler sehr gefeiert. Krankheit und Tod Dr. Löwenfelds verhinderten die Durchführung der künstlerischen Pläne und lösten diese Beziehung. „Sursum corda“ in Berlin unter Nikisch, Beifall und Zischen. Am 29. März dirigiert Korngold die neue Oper zum ersten Male in Wien. 25. Aufführung in Hamburg, der bis heute weitere 13 gefolgt sind, die vorletzte als Festaufführung anlässlich der Übersee-Woche 1922. Komposition an einem Klavierquintett, opus 15, einem Streichquartett, opus 16, vier Liedern des Abschieds, opus 14, zuerst in Wien im November von Frau Olczewska gesungen. „Tote Stadt“ in Dresden und Frankfurt.

1922: Erfolg von „Viel Lärmen um Nichts“ in Amerika; ebenso in einem der Wiener Philharmonischen Kammerkonzerte unter Leitung von Nilius. Orchesterkonzerte Wien und Hamburg, Prag „Tote Stadt“, zahlreiche deutsche Bühnen folgen. Aufführungen in Bremen, Leipzig, Stettin, Zürich. Erwerbung für Antwerpen, München, Berlin, Italien. Reise nach Brüssel und London. 29. Mai: Feier von Korngolds fünfundzwanzigstem Geburtstage: Aufführung des Sextetts.

Die äußere Signatur dieses Kindheitsschicksals ist, von den Nadelstichen persönlich interessierter Gegnerschaft, wie sie keinem ganz erspart bleibt, abgesehen, die eines lauffeuerartig sich ausbreitenden, die Grenzen Europas überschreitenden, oft siegeszugartigen Erfolges, der mit wenig Ausnahmen den Werken verschiedener Art gleich treu geblieben ist.

Von diesen Werken soll nun etwas ausführlicher die Rede sein, obwohl ich mir der Schwierigkeit bewußt bin, da im Rahmen dieser Studie, die sich auch an Liebhaber wendet, wirklich genaue, fachliche Analysen nicht möglich sind, und vielleicht die vorliegenden manchem wieder zu gründlich sein werden. Aber, um mit Goethe zu sprechen: „Willst du dich am Ganzen erquicken, so mußst du das Ganze im Kleinsten erblicken“.

* * *

Klaviermusik.

Der kleine Korngold hat, wie es Geseß ist von altersher, mit Klavierkompositionen begonnen; das früheste vorhandene, wenn auch nicht bekannte Werk ist das dramatische Intermezzo für Klavier, das er als Zehnjähriger unter dem erschütternden Eindruck eines traurigen Erlebnisses — er hatte im Spiel einen Gefährten schwer verletzt — geschrieben hat. Auch die dramatischen Kantaten „Gold“ und „Nixe“ aus dieser Zeit sind für Klavier komponiert, dann folgten, schon in der Lehrzeit bei Zemlinsky, die einzelnen Sätze der privatgedruckten Sonate in D-Moll; zuerst, wie sich's gehört, das Scherzo, dann der Passacagliaartige Variationensatz auf ein siebentaktiges Thema des Meisters, der dann an Stelle des Finales trat, zuletzt der erste als Paradigma für die Sonatenform. Das energische, rhythmisch profilierte, chromatisch absteigende Hauptthema erinnert ein wenig an den Anfang des Smetana-Trios oder an ein ähnliches am Schlusse von Brahms' Klavierquintett. Bemerkenswert ist hier schon die Neigung zum Fortspinnen, zur Langatmigkeit, die in einer Schülerarbeit mit einem fünfzehntaktigen Thema immerhin Staat machen kann. Das Seitenthema, in einer kontrapunktischen Begleitungsfigur des Hauptthemas vorbereitet und mit Motiven desselben alsbald verknüpft, leitet zu einer kräftigen Schlußgruppe, die das Hauptthema, zuletzt zu pollernden Triolen verkürzt, beendet. Sehr reich, überströmend und jugendlich übertrieben die harmonische Buntheit, die Lust am thematischen Spiel und Widerspiel, die aus der Durchführung ein phantastisches, aber immer interessierendes Gebilde macht. Ganz bezeichnend für das starke Formgefühl, das auch im späteren Korngold immer gleich mächtig bleibt, ist die Herausarbeitung der Rückführung und der Wiedereintritt des Hauptthemas. Eine verkürzte Reprise, ein knapper, prachtvoll packender Schluß vollenden den durchaus männlich bedeutenden Eindruck des Satzes. Ein hüpfendes und ein Skalenmotiv beleben das schnelle Dreivierteltempo des Scherzosatzes, der unerschöpflich in witzigen Kombinationen und in burlesken Rhythmen dahinjagt. Ein walzerhafter Trioteil gemahnt an Schneemannstimmungen. Das Finale ist ein kleines

Meisterstück, Phantasie und Können reichen einander die Hand; es ist harmonisch ruhiger, lebendig fließend trotz der Strenge der Form, wogegen die „Charakterstücke zu Don Quixote“ wieder unbekümmert über die Stränge hauen. Reichliche Verwendung der Ganztonskala dient der Schilderung der Narrheiten und Abenteuer, nicht ohne einen melodischen Gegensatz, der die Sehnsucht des Ritters mitleidig ernst nimmt.

Don Quixote



Im zweiten Stück reitet Sancho Pansa vergnügt auf seinem Grauen, dessen I-a-Geschrei nicht weniger lustig klingt.

Sancho Pansa



Ein Walzerteil in F-Dur bringt eine Wendung, die Korngold auch später lieb bleibt und im Trio der E-Dur-Sonate, opus 2, wieder an-

Sancho Pansa



klingt. Die sanfte Dulcinea naht sich, unverkennbar Schumannisch gekleidet, wie wir denn diesem Einfluß noch da und dort begegnen werden. Bekehrung und Tod schildert das letzte Stück, das vermut-

lich Aases Tod gekannt hat, nicht ohne eine besser gedachte als harmonisch einwandfreie Kombination dreier Hauptthemen zu versuchen.

Diesen, bekanntlich nur als Privatdrucke erschienenen Klavierwerken reihen sich an: die zweite Sonate in E-Dur, opus 2, und die sieben Märchenbilder, opus 3, die ziemlich gleichzeitig in der zweiten Hälfte 1910 entstanden und, wie von jetzt an alle Werke, im Verlag Schott erschienen sind. Zunächst zu den Märchenbildern, die dem damaligen Erzherzog Eugen, einem musikliebenden und musikverständigen Herrn, gewidmet sind und als Motto kleine Verse von Hans Müller tragen, von denen ich vermuten möchte, daß sie erst nachträglich ad hoc gedichtet wurden. Sie schließen sich organisch an die Don Quixotesücke an, so wie die zweite Sonate an die erste. Es sind kleine dramatische Szenen, keinesfalls illustrierte Begebnisse, vielmehr, unbeschadet der poetischen Stimmung, nach rein musikalischem Gefühl geformt. Die „verzauberte Prinzessin“ träumt von einem Ritter, der leider am Tore vorbei sprengt, ohne sie zu wecken. Die „Prinzessin auf der Erbse“ ist geziert und empfindsam, und es ist ganz interessant, daß Korngold hier die Ganztonskala zum Ausdruck dieser Stimmung heranzieht, also offenbar nicht mehr ganz ernst nimmt. Daß damals sein Lehrer Zemlinsky die Öffentlichkeit mit der reizvollen Quarttonmelodik seiner entzückenden Komödie „Kleider machen Leute“ beschenkt hatte, läßt sich aus mancher Wendung dieses anmutigen Stückes erkennen, „Rübezahl“ tobt über die Menschen, um schließlich in Nebel und Kluff zu verschwinden. „Wichtelmännlein“ tanzen in der vernewerten Art, die ehemals bei Vater Grieg in der Halle des Bergkönigs noch wesentlich gesitteter war. Aber ein etwas ganztonig gefärbter, auch von dem Rauchwalzer der Zemlinsky-Oper beeinflusster Walzereinfall bringt Wärme und Frohsinn in das unterirdische schnellfüßige Trippeln. Freilich, ein richtiger Schnee- und weltmännischer Walzer erklingt erst auf dem „Ball beim Märchenkönig“.

Die in drei Stufen aufstrebenden, wiegenden Quarten (nebenbei: Ist das Fugenthema aus Beethovens As-Dur-Sonate, opus 110, nicht auch geladen gewesen?) sind der Keim eines späteren Lieblingsmotivs Korngolds, aus dem er als Motiv des fröhlichen Herzens die Sinfonietta schafft und das er dem „Ring des Polykrates“

Ball beim Märchenkönig

The image shows a musical score for 'Ball beim Märchenkönig' in three staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first staff contains a melodic line with a slur over the first four measures. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

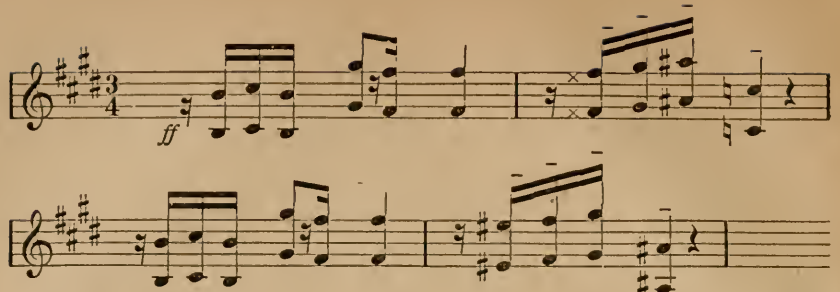
zum guten Geleite gibt. „Das tapfere Schneiderlein“ ist liebenswürdigste Ballettmusik, voll harmonischer und rhythmischer Pikanterie, niemals banal, und lustig, wo es das harmlose Fingerhutmotiv zu kaiserlichem Pomp aufbläht. (Die thematischen Noten Es, a, e, Es sind Initialen eines Mottos: „Sieben auf einen Streich!“) Daß es dann ehrliche Freude gibt, wenn der Held seine Prinzessin bekommen hat, glaubt man gerne. Heimlich verschwimmende Akkorde und eine zarte Melodie — wieder ein bißchen von der Wendung aus dem Sancho-Pansawalzer, die diesmal beinahe Schumannisch fortgeführt wird, und — „das Märchen spricht den Epilog.“

Epilog

The image shows a musical score for 'Epilog' in one staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings. The overall mood is light and concluding.

Die Stücke sind schwierig, die Alexander v. Zemlinsky gewidmete Sonate noch mehr. Ein schwungvoll prägnantes Motiv im Dreivierteltakt beginnt den ersten Satz; merkwürdig, daß es, statt wiederholt zu werden, gleich melodisch vergrößert und verbreitert (übrigens in Engführung) seinen Charakter ändert, wie denn, bei aller dramatischer Unrast, die melodische Tendenz immer vorragender wird.

E-Dur-Sonate, opus 2, I. Satz: Hauptthema



Drängende Leidenschaft befeuert einen Ueberleitungsteil zur Seitengruppe, die der Regel nach in der Dominante H-Dur einsetzt. Mit einer wunderbar gesungenen Kantilene, die mit dem Rhythmus dem Hauptthema verwoben ist, das ihr auch bald als Kontrapunkt sich gesellt, und mit diesem Gesang ohne eigentlichen Schlußteil endigt auch die erste Hälfte des Satzes. Man sieht, daß schon der Dreizehnjährige ein musikalisch denkender Kopf war, für den die Form kein starres Prinzip, sondern im Gegenteil eine Quelle steter Anregung sein konnte. Die Durchführung fängt — aber das kennen wir ja auch bei Beethoven — in ganz neuer Art mit einem Motiv paralleler Quinten an ($^{12}/_9$), das man freilich, sieht man schärfer zu, als eine freie Variation des Gesangsthemas entlarven kann. Wie in einer Phantasie meldet sich dann eins um eins das thematische Material von früher, bis bei der Reprise das schon reichlich in der Durchführung verwertete Hauptthema, nunmehr ganzlonig verzerrt, *marcatissimo* angeschlagen wird, um nach fast gänzlichem Weglassen des Überleitungsteils gleich der schönen Gesangsmelodie Platz zu machen. Mit der denn auch, nach einer kleinen Erweiterung durch das Zitat des Hauptthemas das Stück stimmungsvoll verklingt.

Das Scherzo ist der leibhaffige Übermut. Denkt sich: Zu Ulk und Ironie ist die Ganztonleiter immer noch gut zu brauchen. Ich hätte schon früher erwähnen können, was in Korngolds ersten Werken oft auffällt: daß jedes Motiv und jede Entwicklung gern zweiteilig gegliedert ist. Aber die Zweimaligkeit ist niemals leere Wiederholung, ebensowenig genaue Sequenz. Da sie das Intervall und damit die Harmonie ändert, zu steigern trachtet, ist sie geradezu ein gutes, wenn auch bald stereotyp gewordenes Fortbewegungsmittel. So führt sie energisch weiter. In diesem präch-

tig hintollenden Scherzo darf natürlich der daktylische Rhythmus, in dem Korngolds Lebenslust sich auch weiterhin gern äußert, nicht fehlen, ebensowenig der geistreich harmonisierte Walzer, wie das Klaviertissimo, das er in allen Klaviersachen, bisweilen auch über die schwarzen Tasten, anzuwenden liebt. Das sehr gesungliche C-Dur-Trio bringt das mehrfach erwähnte Sancho Pansa-Walzermotiv in seiner neuesten, ausgebildeten Form. Hier ist es von Schubertscher Grazie, zu dem sich übrigens auch sonst noch Beziehungen herstellen lassen. Da es aber nicht abgeschrieben ist und man Schubert nicht nachahmen kann, muß es wohl ein Einfall sein, und einer, der aus verwandter Quelle kommt.

Scherzo Trio, E-Dur-Sonate



Das folgende Largo, einer der wenigen Sätze Korngolds in Moll, hier in C-Moll, ist harmonisch wohl das Unbegreiflichste, was je aus dem Hirn eines Dreizehnjährigen gesprungen ist.

E-Dur-Sonate, III. Satz: Largo



Eine Begleitung von acht Tönen, von denen nur die ersten drei tonal, die anderen aber akkordfremd sind, so daß eine harmonische Synthese durch das hallende Pedal nicht gelingt. Und dazu eine pathetische Melodie von einem geradezu erhabenen Ausdruck edelster Trauer. Bald nur mehr angedeutet, verliert sich zunächst die zwielichtene Begleitung, während die Melodie sich aufs gewaltigste steigert und mit dem Gipfel schließt. Nun bemächtigt sich die verdrängte Begleitungsfigur des Saßes und erfüllt ihn mit unheimlicher Gewalt. Ein melodischer Ruhepunkt verzögert nur unmerklich die Entwicklung. Und dann kommt das merkwürdigste: eine Reprise, die keine ist, indem nur die Begleitungsfigur unter einem aber schon gar nicht dazu stimmenden verminderten Septakkord erscheint und man dennoch das Gefühl hat, man hätte unter diesem Schleier das erste Thema versteckt, aber doch wahrgenommen. Und darum gar nicht verwundert ist, wenn es mit seinem vierten Takt plötzlich wieder da ist, als wäre es immer da gewesen. Mit einer Wiederholung der früheren Steigerung wendet es sich plötzlich nach Dur, um in stärkster melodischer und dynamischer Hochspannung, in einer harmonisch überraschenden Kadenz, mit der Höhe das Ende zu erreichen. Dieser Saß ist die beste Leistung des frühen Korngold — ein genialer und grandioser Wurf, ganz ohne Rücksicht auf das Alter des Erfinders.

Wesentlich bürgerlicher, Schumannisch-romantisch gibt sich das Finale. Immerhin ein glücklicher, spielerischer Kontrast nach dem dramatischen Ereignis des Largos. Überaus wohltuend ist die harmonische Ruhe, ein Zeichen zunehmender Reife, die dieses von allen guten Geistern klassischer Rondolaune beflügelte Stück noch lebenswerter macht. Selbst dem zum Schluß herbeizitierten Hauptthema des ersten Saßes glaubt man seine Strenge nicht mehr, die hämmernden Sechzehntel des Auftaktes sind in den allgemeinen Triolentaumel mitgerissen worden, der denn auch die Fröhlichkeit des Schlusses besiegelt.

Zusammenfassend ließe sich über die Klaviersachen sagen, daß sie recht eigentlich keine Klaviermusik sind. Sie sind von allem Anfang an weniger klaviermäßig als orchestral erfunden. Ihre Polyphonie ist manchmal für zehn Finger zuviel, sie sehen kaum anders aus als ein Klavierauszug, allerdings ein gulgeseßter Klavierauszug, der auch das Instrument zu Ehren bringt und unbedingt

Effekt macht. Rein pianistische Wirkungen werden kaum gewollt, selbst der beliebte Glissandolauf hat keineswegs virtuose Tendenz, sondern steht nur dort, wo ihn im Orchester die Harfe spielen müßte. Ebenso entspricht die Oktavenverdopplung der Melodie der Verdopplung hoher Geigen, die häufig mit dem Daumen der linken Hand in der Mittellage auszuführende Gegenstimme dem Horn. Posaunen und Holzbläser und pizzikierte Bässe, dies alles hört man. Aber auch der geistige Gehalt ist durchaus dramatisch und imponiert unbedingt als Hinweis auf einen größeren und weiteren Wirkungskreis, auf den der dramatischen Betätigung.

Noch eins: Dieses Kapitel bliebe unvollständig, ergänzte es sich nicht durch ein Wort über Korngolds Klavierspiel. Er hat sich eine eigene, kapellmeisterliche Technik zurechtgelegt, und wie er seine Sachen bringt, ist unnachahmlich. Speziell sein Partiturspiel zaubert Orchestereffekte hervor; aber auch sein Kammerpiel, seine Begleitungen sind von einer Brillanz und einem rhythmischen Impetus, wie sie den Erfolg im Sturm erringen.

* * *

Kammermusik.

Schon frühzeitig verbinden sich dem Klavier Saiteninstrumente zu kammermusikalischem Tun, und das offizielle Opus 1 ist bereits ein Trio für Klavier, Violine und Cello. Komponiert 1909–1910. Verlag Universal-Edition. Widmung: „Meinem lieben Papa“. Unheimlich sicher ist die neue Aufgabe erfaßt, und beinahe auch schon gemeistert. Gleich die Anfangstakte 1. Satz $\frac{3}{4}$ D-Dur, nehmen gefangen. Kein zaghaftes Tasten, ängstliches Schleichen, umständliches Vorbereiten. Fest, aufrecht, schlank steht

Klaviertrio, opus 1, I. Satz: Hauptthema

express.

6 6

6 6

6 6

6 6

ein männlich-edles Thema des Klaviers da — wirklich ein Einfall — charakteristisch durch seine ersten zwei Noten D—Gis, den absteigenden Tritonus, der die Tonleiter in zwei gleiche Teile halbiert und den die Streicher, während das achttaktige Thema weitergeht, zu imitieren sich beeilen.

Alle Fortsetzungen, Motivteile gewinnen Bedeutung, ein abfallender großer Septimensprung, auch in seiner rhythmischen Verkleinerung, und eine melodische, in Quartan ansteigende Schlußkadenz in die Unterdominante. Die Geige übernimmt das Thema, das vom Cello mit einem energischen Kontrapunkt gestützt wird, und führt zu einem dritten Ansetzen in der Haupttonart ff. Überleitend, immer motivisch getrieben, mündet die Entwicklung in die Dominante und zu einem Gesangsthema, dem sofort ein zweites in B-Dur folgt, das durch seinen zweiteiligen Rhythmus den Dreivierteltakt des Satzes seltsam verschiebt und vom Klavier wiederholt und gesteigert wird. Ein knappes Schlußsäßchen sorgt mit bewegten Sechzehnteln für Kontrast, die auch die Durchführung einleiten. Sie ist keine Verlegenheitsdurchführung. Nimmt fast ein Drittel des Satzes ein, ist in jedem Takt motivisch, mit einem Reichtum an Kombinationsvermögen gestaltet, daß des Staunens kein Ende ist und man immer neue geniale Bindungen entdeckt. Der Faden der Bewegung reißt wohl mitunter ab, die Modulation ist, bedingt durch rücksichtslose motivische Polyphonie, doch gar zu lebhaft und auch gekünstelt, aber die treibende Kraft, die rhythmische Lebendigkeit erwachen immer neu, erzwingen, worauf Korngold auch später immer das größte Gewicht legt, eine gewaltige Steigerung und den dynamischen Gipfel mit der Reprise, die wesentlich geändert und verkürzt, zur Wiederholung der Gesangsgruppe führt. Sehr geistreich tritt sie diesmal in Des ein, somit durch die um eine Stufe erhöhte Fortsetzung (das erstmal A-Dur — B-Dur) zwanglos und selbstverständlich in die Haupttonart zurückfindend. Eine Coda mit einer dreifachen Engführung des Hauptthemas, bei der es ja — ich will es verraten — harmonisch nicht immer ganz reinlich zugeht, die aber dennoch ganz ausgezeichnet wirkt und noch alle möglichen Motivpartikelchen, zum mächtigen Chorus vereinigt, bringt den Schluß, in dessen Durklang das fürwichtige Gis des Hauptthemas pizzikierend anmutig Unfug treibt.

2. Scherzo, $\frac{3}{4}$ E-Dur. Die thematische Einheit des ganzen Werkes ist stupend. Die kurze Einleitung beginnt mit einer deutlichen Er-

innerung an den Tritonus des Hauptsatzes. Das Hauptthema, leicht und lustig vom Klavier gebracht, ist irgendwie mit Mahlers „Fünfter“ verschwägert, und daktylisch, wie der junge Korngold es liebt, von einer turbulenten rhythmischen und harmonischen Beweglichkeit, die sich in Engführungen und allerhand Wiß gar nicht genug austoben kann. Über C-Dur, walzerhaft gewendet, geht's nach G-Dur, dessen braver Dreiklang durch ein gleichzeitiges obstinates F des Cellos und eine ganz schamlose Geigenpassage, die im Septakkord der Haupttonart E abwärts hüpfet und nichts anderes als eine ulkige Umkehrung des Hauptthemas ist, gefährlich beunruhigt wird. Eine knappe Durchführung, die an die Einleitung anschließt, ein dritter Teil, der Walzertakt in E-Dur, eine richtige breite Dominant-Tonika Kadenz, und das fröhliche Stück schließt in der Tonart, die sich aus dem falschen ‚D‘ beim Cello nicht das mindeste macht.

Das Trio, ein langsamer, inniger $\frac{3}{4}$ Takt in F-Dur – ansteigend mit der Septime C–B, zurückweichend mit der absteigenden A–B – ist diese liebenswürdige Wendung, die später im „Ring des Polykrates“ wiederkehren wird, ein Beispiel für Korngolds spätere Vorliebe für Septimenintervalle. In der Wiederholung variiert, indem das absteigende B zu H wurde, erhält es eine entfernte Verwandtschaft mit einem der ruhigen Liebesmotive aus dem zweiten Akt Tristan. Die Septimenbewegung ist jedoch thematisch durch die

Klaviertrio, III. Satz: Larghetto

The image shows a musical score for three instruments: Violoncello (Vcl.), an unlabeled middle staff, and Violine. The score is in 3/4 time and G major (one sharp). The Vcl. part features a melodic line with a tritone interval (C-B) and a descending line (A-B). The middle staff provides harmonic support with chords and arpeggios. The Violine part features a melodic line with a tritone interval (C-B) and a descending line (A-B). The score is written in bass clef for all parts.

oben erwähnte Fortsetzung des Hauptthemas des ersten Satzes vorgebildet. Dies, wie so vieles, was vermutlich unbewußt geschah, bezeugen die organische Einheit des Kunstwerks. Das Scherzo — eine Kürzung hätte nicht geschadet — wiederholt sich zur Gänze und ohne Änderung.

3. Larghetto, $\frac{3}{2}$, G-Dur. Das Cello allein bringt das Thema, in dem wieder das absteigende große Septimenintervall kennlich ist, eine sehr eigentümliche Phrase, da sie unbegleitet auftritt und auf die zunächst nicht klare harmonische Bestimmtheit neugierig macht. Nun, sie wird immer anders gedeutet und blüht dabei immer mehr auf. Auch dieses sonst sehr einfache Stück leidet etwas unter der harmonischen Ruhelosigkeit und motivischen Justament-Stimmführung, die freilich an Kunststücken nicht arm ist, deren bestes dem Motiv die notengetreue Verkleinerung und eine Vergrößerung gleichzeitig zugesellt. Ein kaum entwickeltes Seitenthema verrät gleichfalls eine Beziehung zum abfallenden Septimensprung, und auch Anklänge an den Hauptthemen-Tritonus des ersten Satzes fehlen nicht. Ein edel sprechendes Rezitativ der Geige führt zum dritten Teil. In Sexten und Terzen der Streicher wird die Melodie mit einem Mal von einer stillen Größe und verklärten Pracht, die man kaum in ihr vermutet. Silbrig flirren die atonalen, ganz „falschen“ Sechzehntel seiner Verkleinerung dazu, die dem Klavier Richard Strauß'sche Celestawirkungen entlocken, und eine wunderbar verzögernde Kadenz segnet den schönsten Abgesang. Leise Figuren des verkleinerten Themas mit den dissonierenden Septimensprüngen können den Tatbestand nicht verdunkeln. Es bleibt bei G-Dur.

4. Finale. Allegro molto energico. Sie sind einleitend wieder da, die kapriziösen Septimenkapriolen, die genauen Intervalle des Larghettothemas. Ein lustiges Triolenthema läßt die Karnevalsstimmung von „Violanta“ leise vorausahnen. Dann folgt ein Rondo von zwei Themen, die unaufhörlich aufs ingenioseste variiert werden und keineswegs gesonnen scheinen, sich an die Einheit des Taktes zu binden. $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ wechseln fast zu stürmisch. Das anmutige zweite Thema amabile e giocoso ist, wie das in Brahms'schen Sextenparallelen abfallende, doch mit dem Hauptthema des ersten Satzes innerlich verbundene, nicht der bedeutendste Einfall des Werkes. Umso genialer ist die, wenn auch kaum restlos gelungene Absicht, das Ganze in eine höhere Geistigkeit lachender Lebensbejahung zu sublimieren und das Rondo zu einem Rundtanz zu

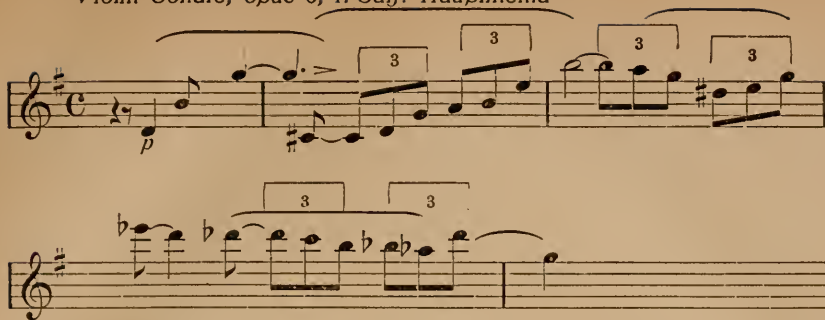
steigern, zu einen Reigen, in dem alle ernsten und pathetischen Motive von früher sich seelenvergnügt zum Tanze verschlingen. Vergeblich haben Ganztonskalen gepollert. Auf einmal haben wir die Bescherung. Das ernsthaft bedeutende Hauptthema des ersten Satzes nimmt das jetzt daktylisch walzende Rondomotiv unter den Arm, das Scherzo ist natürlich auch dabei, und plötzlich muß sogar das versonnene Larghetto mit. Ein Ganztonlauf treibt den Wirbel auf die Spitze. Der Tritonus des Anfangs, diesmal ganz frech als As-Dur D-Dur harmonisiert und gegeneinander gestoßen — und alles reißt ab. Nicht ohne einen richtigen, prächtigen Jungenspaß. In Vorschlägen der Schlußnoten arabeskenhaft versteckt die ganzen Themen: Hauptsatz bei der Geige, Scherzo beim Cello, Larghetto im Baß und Finale im Diskant des Klaviers. Und der kecke Tritonus sagt: Bums, Aus, Schluß!

Vielleicht habe ich einen schwachen Begriff zu geben vermocht von der Eigenart eines Werkes, das, von einem Reifen geschrieben, ihn zum Gegenstand eifrigsten Interesses machen müßte. Die unschuldvolle Originalität der Erfindung, die kaum Spuren von Strauß und Reger erkennen läßt, die Kühnheit der Harmonik, die von Jungfranzosen etwas zu wissen scheint, der formende Wille, der freilich noch nicht immer kann wie er möchte, der ganz eigene unbändige Rhythmus, nicht zuletzt die Brillanz des Satzes, zumal des Klaviers, dies alles muß anerkennen, wer von dem Autor nichts weiß.

Daß es aber ein Kind war, das dieses Opus 1 schrieb — das gehört jedoch in ein anderes Kapitel. In das vom Wunderkind in der Musik . . .

Nach dem elementaren Aufsehen, das das Trio gemacht hatte, blieb das nächste Kammermusikwerk (Klavier-Violinsonate, opus 6, G-Dur, gewidmet Arthur Schnabel und Karl Flesch) wohl etwas im Schatten. Deutlicher als alle früheren Werke enthüllt sie dramatische Neigungen des Komponisten, nicht immer zu ihrem Vorteil. Ihr oktavengesegneter, vollgriffiger Klavierpart dominiert besonders im ersten Satz zu sehr und die fast nur gesangliche Ausbreitung erheißt sich zu einem Überschwang, der einer Liebesszene adaequater als dem Kammerstil ist. Ein weit geschwungenes, mit zwei Sextensprüngen Richard Straußisch bewegtes Hauptthema der Geige (darin eingekapselt der Tritonus des Trios), dem sich bald die schmachtende Triole zugesellt, eröffnet den ersten Satz, der sich an Melodiefreudigkeit nicht genug tun kann.

Violin-Sonate, opus 6, I. Satz: Hauptthema



Eine anmutige melodische Wendung der Geige, vom Klavier imitiert und begleitet von einem in Quarten aufstrebenden Triolengang des Hauptthemas (letzte Ausläufer der Quartenwelt der Zemlinskyoper) führt zum Seitensatz in der Dominanttonart, der unschwer als eine Variante dieses Überleitungsmotivs zu erkennen ist. Ein schärferer Rhythmus, Variation des Hauptthemas, dessen aufstrebende Sexten zu dem übermäßigen Septimensprung geworden sind, der für die spätere melodische Art des Komponisten bezeichnend werden soll, bringt mit einer starken Befestigung der Dominante von D den ersten Absatz und damit die plötzlich einsetzende, dramatisch bewegte Durchführung herbei. Beziehungen zu dem frühesten Jugendwerk, dem dramatischen Intermezzo, sprechende Rezitative, wie schon seinerzeit im Trio einmal, gewaltiges Stürmen beider Instrumente verraten geheime theatrale Absichten. Äußerst prägnant und wieder dynamischer Höhepunkt die Rückführung, die Reprise verkürzt, verändert, das Hauptthema kaum angedeutet, die Instrumente mit vertauschten Rollen. Das Hauptthema erst zum Schlusse in seiner wahren Gestalt, und ein zarter, sehr fein harmonisierter Ausklang mit den vergrößerten aufsteigenden Sextenintervallen des Anfangs.

Das Scherzo, in dem Regersche und Straußische Einflüsse unverkennbar sind, dürfte, was Atonalität anbetrifft, die Grenze sein, bis zu der Korngold gegangen ist. Sind auch die harmonischen Beziehungen zur Grundtonart E-Dur immer nachweisbar, so sind sie doch bei dem raschen Wechsel der Harmonie nicht immer mit dem Ohr kontrollierbar. Ein rhythmisches Dreiachtelthema des Klaviers, ein fliegender Lauf der Geige (später kommt es auch umgekehrt), in weiterer Entwicklung eine rollende Sechzehntelbewegung stellen das

thematische Material des äußerst wilden, und kaum stellenweise melodisch beruhigten Stückes dar. Das schon einmal erwähnte Prinzip der Zweimaligkeit tritt sehr deutlich, zu deutlich, hervor. Selbst im kantablen Trio will die harmonische Ruhelosigkeit nicht ganz weichen. Merkwürdig, daß Korngold, der sonst genaue Reprisen vermeidet, im Scherzo gewöhnlich, so auch hier, den ganzen, ausgedehnten ersten Scherzoteil wörtlich repetiert und noch durch eine Schlußstretta erweitert, die in Quinten- und Oktavenparallelen die Unruhe bis zum Ende steigert.

Das Adagio in D beginnt mit einer Melodie von Goldmarkscher Wärme, die weit ausgesponnen und mit einer Inbrunst erfüllt wird, die wieder nur dramatisch zu deuten, wie eine Vorstudie zu Violantastimmungen imponiert. Kaum unterbrochen von einer merkwürdig sordinierten chromatischen Zwiellichtstimmung, strömt der Gesang bis zum zart verhauchenden Schluß.

Das Finale bringt freie Variationen über das schon 1911 komponierte Schneeglöckchenlied, das später in der Sammlung „Einfache Lieder“, opus 9, erschienen ist. Die Variationen sind keineswegs in der strengen Beschränkung des Finales der D-Moll-Klavier-sonate, vielmehr phantastisch ungebunden, warten auch mit einem kleinen, humorvollen Fugato auf, übrigens eine der wenigen Stellen, wo sich der Autor in reeller Polyphonie ergeht, während er sonst der dominierenden begleiteten Monodie, somit der Art des Operngesanges sich ergeben zeigt. Die vergrößerten, aufsteigenden Sextenintervalle des Hauptthemas des ersten Satzes auf der harmonischen Grundlage seiner Schlußkadenz bringen mit der Erinnerung an den Anfang den Schluß. Im ganzen kein Produkt reinen Kammerstils, vielmehr eine Stätte der Gärung dramatischer Triebkräfte, die sich demnächst in „Violanta“ entladen werden. Und ganz analog gehört das nächste Kammermusikwerk, das Streichsextett, opus 10, der Welt der Oper an, indem es von „Violanta“ ausgeht und die der „Toten Stadt“ ankündigt.

Das **S e x t e t t** in D-Dur, opus 10, für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelli, gewidmet Herrn Präsidenten Karl Ritter v. Wiener, ist ein repräsentierendes Werk moderner Kammermusik und durchaus würdig seines letzten berühmten Vorgängers, des Sextetts von Schönberg „Verklärte Nacht“, mit dem es übrigens die Tonart gemein hat. Der stilistische Fortschritt gegenüber Korn-

golds früheren Kammerwerken springt in die Augen, richtiger in die Ohren. Ist es auch, besonders in den ersten zwei Sätzen, nicht frei von symphonisch dramatischen Ergüssen, die nicht mehr ganz kammermusikmäßig sind, so nähert es sich doch hier schon dem durchbrochenen, imitierenden, leichteren Satzgefüge, ohne eigentlich richtig polyphon zu sein, und erreicht vollends den intimen Kamerton in den beiden letzten Sätzen. Alle formalen Probleme sind mit einer früh erworbenen Meisterschaft beherrscht, und auch die bei aller Kühnheit im einzelnen und bei aller farbigen Abwechslung wesentlich einfachere tonartgegründete Harmonik ist ein untrügliches Zeichen zunehmender Reife.

Der erste Satz ($\frac{3}{4}$ D-Dur) beginnt mit einem merkwürdigen gestoßenen Triolenthema der zweiten Viola, dem auch der Tritonusprung (Klaviertrio, opus 1) eigen ist, das aber zunächst ein wenig trocken, etwa wie ein Fugenthema, aussieht und doch ein wesentliches Band für alles Folgende zu sein hat.

Sextett, opus 10, I. Satz: Hauptthema

2. Br. VI.

p *stacc.* *sempre staccato*

5. Str. 4. Str. *poco rit.*

2. Str. 1. Str. *a tempo*

Bald gesellt sich die erste Geige mit der schönen Sinnlichkeit eines gesanglichen Hauptthemas, in reinsten Tonalität erfunden, hinzu; eine aufsteigende Septime, die zur None wird, und eine zurückweichende Quart, und das Ganze erinnert deutlich an den Gesang von den Toten aus „Violanta“. Melodische Ausweitung bis zu mehr als 30 Takte, ein Höhepunkt mit der Wiederholung, nach knapper Überleitung in ruhigerem Tempo eine ungemein weiche Geigenmelodie als Seitensatz in H-Dur. Melodische Teile des ersten Hauptthemas treten vor, und selbst das anfangs unscheinbare Einleitungsmotiv erblüht zum Gesang, der zugleich eine Art Schlußsatz bedeutet. Bewegt, dramatisch ballt die Durchführung das thematische Material in unerhörtem Reichtum der Kombination, eine fugierte Steigerung bringt mit der Dominante die Rückführung unter Hinweglassung des eigentlichen Hauptthemas, sofort in seine kantable Fortsetzung einmündend. Erst bei der Wiederholung erklingt das Hauptthema im vollen Glanz breiter Streicherakkorde. Folgt der Seitensatz in B-Dur und ihm als Abschluß das Hauptthema, hier zum erstenmal wieder in der ursprünglichen Form, in schöner Rundung Ende und Anfang verknüpfend. Eine kurze Steigerung mit den beiden Hauptthemen schließt das prächtige Stück.

Fälschlich beginnt das Adagio in Moll, mit einem raschen Dur-Mollwechsel, wie er in Mahlers sechster Symphonie berühmt geworden ist, (hier eine Vision der verstorbenen Marie aus der „Toten Stadt“). Wenn ich hier und anderwärts vergleichsweise solche Beispiele nenne, so geschieht es, wohlverstanden, niemals mit der Absicht, Beziehungen zu konstruieren oder gar nach Reminiscenzen zu schnüffeln, sondern ausschließlich darum, womöglich durch Hervorrufen allgemein bekannter Erinnerungsbilder Vorstellungen zu ermöglichen, die sich durch beschreibende Worte allein wesentlich schwerer und unvollkommener erregen lassen.

Das erste Cello setzt mit einem absteigenden Thema ein, das trotz der Teilung in einen kleinen Terzen- und einen kleinen Sextensprung (Cis-B-D) durch die große Septime Cis-D, dieses für Korngolds Melodik eigentümliche Intervall, auf das ich wiederholt hingewiesen habe, sein Gepräge bekommt. Durch seine harmonische Ungewöhnlichkeit erinnert es, besonders wenn es am Schluß des Satzes einen C-Dur-Klang durch verschiedentliches H und Gis atonal färbt, an eine ähnlich wirkende Stelle im langsamen

Saß des Klaviertrios. Auf warmen Septimenakkorden baut sich die Kantilene der ersten Viola auf mit einer vorläufigen Schlußkadenz der zweiten Geige, welche die des Hauptthemas vom ersten Saß variiert. Aber schon nimmt die erste Geige das Thema auf, steigert es gewaltig, wobei das Intervall immer anders wird, bis die große Septime rein, in ganzer dissonaler Schärfe dasteht, bis eine ruhelos treibende Engführung mit dem Cello mit den Einleitungstakten — fortissimo — den dritten Teil des höchst einfach geformten Saßes und in wahrhaft unendlicher Melodie, nach einer leisen Mahnung an das Hauptthema des ersten Saßes, einen verklärten Schluß bringt, zugleich mit einer aufsteigenden Wendung der ersten Geige, die schon den folgenden Saß vorbereiten hilft. So einheitlich ist die Struktur des Ganzen.

Der dritte Saß, ein Intermezzo im Sechachteltakt, (F-Dur) ist eines der reizvollsten Stücke Korngoldscher und neuerer Kammermusik überhaupt.

Es ist, wenn man will, eine Wienerwaldstimmung, aber Gott sei Dank ohne die gewisse „picksüße“ Sentimentalität, voll unschuldiger Grazie, Schalkhaftigkeit und vielleicht auch etwas ironischer Überlegenheit. So etwa, wie Mahler manchmal eine Alltagsweise durch eine Alteration, ein unerwartetes Intervall, eine pikante Harmonisierung plötzlich zu etwas beinahe Konträrem umdeutet. Eine aufsteigende Septime wird wieder wichtig, diesmal aber ehrlich als Dominanharmonie gemeint, wie sie ähnlich in einem späteren, noch unveröffentlichten, aber nicht weniger großartigem Werk, dem Streichquartett in A-Dur, opus 16, wiederkehrt und ganz ebenso alle Welt berücken wird. Sehr hübsch für den Feinschmecker, daß hier in einem kontrastierenden, sechzehntel bewegten Mittelteil eine springende Figur vorkommt, die im Finale wiederkehrt. Die Musik verhallt irgendwo in der Weite, und von irgend einer Heuriganschenke dringen nur noch die begleitenden Walzerrhythmen immer leiser, immer entfernter herüber. Eine Sologeige pfeift gleichsam die Melodie noch einmal nach, und alles verliert sich wie ein Traum in einer Mondscheinnacht.

Alle guten Geister eines natürlichen, unverdorbenen, wahrhaft erfrischenden Humors beflügeln das Finale (alla breve, D-Dur). Ein Doppellhema, ähnlich wie im ersten Saß, das erste eine geschwinde Achtelbewegung, mit vier gleichen, gestoßenen Noten

beginnend, die vom Mittelteil des Intermezzos herstammen; das zweite, rhythmisch profiliert, im schönsten Dur-Dreiklang erfunden und in seinem dritten Takt von dem Hauptthema des ersten Satzes influenziert. Dieses spukt bald darauf mit seinem Quart- und Septsprung durch den Rhythmus des Finales. Ein zweites, übermütig hüpfendes Gegen Thema in Es beim ersten Cello, von Polkasynkopen begleitet, retardiert den Fluß keinen Augenblick. „Immer vorwärts,“ „immer drängend“ sind nicht leere Bezeichnungen, sondern das Tempo selbst. Vor der Rückführung dieses Stückes in Sonatenform meldet sich wieder der erste Satz mit einer Variante des Einleitungsthemas, der nach einer verkürzten Reprise (die Seitengruppe diesmal in D bei den Geigen) und nach der ersten Beruhigung, die knapp vor Schluß eintritt, wieder aufs geistreichste eingeführt wird, indem das verlangsamte Finalethema sich unmerklich in das des ersten Satzes verwandelt. Auch das Adagio klingt flüchtig an, eine kräftige Stretta aus den Themen des Finales und des ersten Satzes krönt das gedeihliche Ende.

Das Sextett ist ohne Zweifel ein Standardwerk. Umso unverständlicher, mit welcher Leichtigkeit Weismann in seinem sonst unterrichteten und gescheiterten Buch von der „Musik in der Weltkrise“ die Bemerkung hinwirft, über Korngolds Kammer- und sinfonische Musik könne man schnell hinweggehen. Sollte er sie nicht gekannt oder am Ende bloß verkannt haben? Die Musiker, die sie immer wieder spielen, und die Zuhörer, die nicht müde werden, sie zu hören, scheinen jedenfalls anderer Meinung zu sein. Und es ist schließlich kein Unglück, wenn den Leuten auch einmal was Rechtes gefällt.

Jahre mußten vergehen, bis Korngold aus der Brandung des Bühnenlebens wieder heimfand in die stille Kammer, in der sein Klavierquintett, opus 15, E-Dur, und sein Streichquartett, opus 16, A-Dur, entstehen konnten. Über diese beiden Werke, die noch nicht erschienen, ja, während ich dieses schreibe, noch nicht einmal ganz zu Ende gediehen sind, kann ich nur ein paar Worte sagen. Von dem heroisch-lyrischen Hauptthema des ersten Satzes des Klavierquintetts, der wieder übervoll an quellendem Gesang ist, von einem düsteren Schlußsätzchen, das sich wie ein Sargdeckel darüberlegt, Mahnung an Vergänglichkeit des Glücks, das Beisammensein gibt; denn dieses Werk hat offenbar ein Programm, das ich übrigens

auch bei anderen Kammer- und sinfonischen Werken vermuten möchte, obwohl es niemals im Sinne der Programmmusik formgebend wirkt, obwohl die Gestaltung immer nur musikalischem Gesetz gehorcht, obwohl es sonst nirgends so deutlich wird, wie hier.

Der zweite Satz in D-Dur ist eine Folge sehr freier Variationen über die „Lieder des Abschieds“, opus 14, hauptsächlich über das dritte Lied; doch auch das erste und zweite wird verwertet. Höchst geistvoll der Bau der neun Variationen, deren Ganzes wieder wie eine riesige Variation des dritten Abschiedsliedes erscheint, so daß die einzelnen Veränderungen die entsprechenden Teile des Liedes variieren. Auch das Thema des ersten Satzes spielt mit hinein und der große Septimensprung, der den Liedern eigentümlich ist, beherrscht die Melodik so ganz, daß selbst in dem Schlußdreiklang G—H—D[♯] das dissonierende Fis der Septime die Reinheit „färben“ muß. Aber der Trennungsschmerz löst sich in einem glückseligen Rondofinale, das im heitersten E-Dur die Wiedervereinigung feiert. Man sieht: Beethovens „Les Adieux“-sonate rediviva.

Vom Streichquartett, opus 16, sind bis nun drei Sätze fertig; der erste Satz A-Dur wieder mehr thematischen Charakters, doch im Gesangsteil von dem melodiosen Schwelgen des Sextetts, mit einer sehr verkürzten Reprise, ein Adagio quasi Fantasia in C-Dur, ganz sinfonisch, unfähig, sich mit vier Stimmen zu begnügen, oft in Doppelgriffen, also achtstimmig, oft in breiten Streicherakkorden sich auslebend. Unterbrochen von fahlen Dämmerstimmungen, chromatisch in kleinen Sekunden (nichts anderes als das Spiegelbild der großen Septime, einfach vom anderen Ende der Oktave betrachtet), Traumreflexe aus der Mystik des toten Brügge. Das Intermezzo in B-Dur ist ein Geschwindwalzer (Dreiachtel) von sprühenden Sechzehnteln, die eine Septimenmelodie, Tochter des Sextettintermezzos, umranken, welche beinahe wie eine leichtsinnige Fuge in verschiedenen Einsätzen und Stufen reigenartig wiederkehrt. Ein Perpetuum mobile, ein Elfentanz, ein delizioses, allerliebstes, kleines Meisterwerk. Ich zweifle nicht, daß das Finale nicht zurückstehen wird und die neuen Werke den ihnen gebührenden Platz neben dem Sextett einnehmen und behalten werden, allen weisen Männern, so anderer Ansicht sein sollten, zum Troß.

* * *

Lieder.

Korngold hat wenig Lieder geschrieben. Während andere, lyrische Naturen gerne mit ihnen anfangen, hat er mit Tänzen begonnen und damit den direkten Weg zur Bühne beschritten. Auch in der Musik gibt es ein biogenetisches Grundgesetz – ist nicht das Drama aus dem Tanz geboren?

Immerhin begann er frühzeitig nebenbei auch Lieder zu machen, wie ja auch das Drama der lyrischen Episode nicht ermangeln will. „Einfache Lieder“ nennt sich die erste, 1916 als opus 9 erschienene Sammlung, gewidmet Luise von Fraenkel-Ehrenstein. Die Mehrzahl der sechs Lieder ist allerdings schon früher entstanden: „Schneeglöckchen“, „Nachtwanderer“ und „Ständchen“, diese drei nach Eichendorffversen 1911, „Liebesbriefchen“ (E. Honold) 1913, und nur die letzten zwei, das „Heldengrab am Pruth“ (H. Kipper) und „Sommer“ (S. Trebitsch) entstammen dem Jahre des Erscheinens. Von den älteren erfreut sich das überaus anmutige „Schneeglöckchen“ mit Recht der größten Beliebtheit; „Nachtwanderer“ ist eine kleine ernste Ballade, mehr dramatisch als episch geschaut, das „Ständchen“ vielleicht nicht ganz frei von Wolfschem Einfluß. Alle sind einfach, ja kunstlos, zwar sehr fein in der Form und im Klaviersatz, aber ohne Spuren thematischer Zusammenfassung. „Schneeglöckchen“ hervorragend durch jene erquickende, melodische Art, wie sie im „Schneemann“ angedeutet, etwa in der Tagebuchszene im „Ring des Polykrates“ ihre Eigenart voll entfaltet. Merkwürdig anders die späteren. Die Melodie scheinbar einfach, jedenfalls gilt dies vom harmonischen Gerüst, aber bedeutend intensiviert, reich an Gefühl und Ausdruck, die schmucklose Begleitung ohne andere Absicht, als sie möglichst zu heben, daher die Vorliebe, mit der das Klavier unisono und oktavenverdoppelt begleitet. Aus dieser Art entwickeln sich die oft gerühmten lyrischen Ruhepunkte, der Gesang der Amme in „Violanta“, das Lautenlied in der „Toten Stadt“. Der geringe Tonumfang des Gesangs, der sich besonders zwischen dritter und erster Stufe wohl fühlt

(ähnliches manchmal bei Pfißner), unterscheidet sich sehr wesentlich von den weit ausgreifenden Intervallen der dramatisch befeuerten Kantilene. So ist bereits das innige „Liebesbriefchen“, so die reicher begleiteten beiden letzten, „Sommer“ und „Heldengrab“, welche durch eine sehr naturalistische, d. h. atonale Wiedergabe eines Vogellauts auffällt.

Erst 1921 kommen wieder Lieder heraus: Opus 14, „Vier Lieder des Abschieds“, Franz Schalk gewidmet; als Zyklus gedacht, der ohne Unterbrechung vorgelesen werden soll. Sie sind Beispiele für die eben genannte Gattung der dramatischen Kantilene, und für die bevorzugte Stellung, die die Septime als Intervall und im Akkord im neueren Schaffen Korngolds einnimmt. Schon das erste, „Sterbelied“ in B-Dur, nach dem Englischen der Schwester des Dante Gabriel Rossetti übersezt von Kerr, zeigt den stilistischen Fortschritt gegenüber den letzten der „einfachen Lieder“. Ganz orchestral die Klavierbehandlung (ich würde mich nicht wundern, wenn demnächst ein Orchester sie begleiten würde); große Intervalle (Undecimen, Duodecimen sind nicht selten), neuartig aber melodisch empfunden; reichliche Verwendung des Portamentos, höchste Intensität des Ausdrucks. Leidenschaftlich dramatisch das zweite in C-Dur „Dies Eine kann mein Sehnen nimmer fassen“ (Edith Ronsperger), von Schreker vor Jahren ebenfalls komponiert. Das wertvollste ohne Zweifel das dritte in E-Dur „Mond, so gehst Du wieder auf“ nach dem Gedicht Ernst Lothars. Hier zeigt sich die Septime im Auf- und Abschwanken der wunderbar eindrucksvollen Melodie wie in den begleitenden Akkorden förmlich in Reinkultur.

Abschiedslieder, opus 14, „Mond, so gehst du wieder auf“



Die Formung, so wenig thematisches Kunsthandwerk angewendet wird, ist allein höchste Kunst und die Gewalt eines ganz stillen, unpathetischen Schmerzes, der darum nicht resigniert hat, weil er nicht laut wütet, nähert dieses Lied dem erhabensten Vorbild dieser Art, den Kindertotenliedern. Etwas abfallend das vierte „Gefäßter Abschied“ von Ernst Lothar, das auch das Scheiden

humoristisch nimmt, aber zwiefach interessant; erstens darum, weil es bezeichnend für den unverbesserlichen Optimismus des Musikers ist, bei dem jedes Moll möglichst bald nach Erlösung in Dur verlangt, dann aber auch deshalb, weil es lehrreiche Einblicke in die Werkstatt des Schaffens ermöglicht. Nämlich so: zur Erringung des endgültigen Sieges, wie man damals zu lesen pflegte, mußte der Einjährig-Freiwillige Korngold einen „Osterreichischer Soldatenabschied“ komponieren mit dem üblichen Ausblick auf das Vaterland, das teure! Es ist die Urform des vierten Abschiedsliedes. Wie schon in der Ueberschrift das „Flotte, Marschmäßige“ wegfiel und nur der „liebenswürdige, gemütvolle“ Ausdruck bleiben sollte, hat auch die Musik die Uniform abgelegt. Die marschierenden Trommelrhythmen blieben fort und aus dem zerlegten Dreiklangsmotiv, das wie ein militärisches Signal begann, hat sich die aufsteigende Sext zur ungewohnteren und ausdrucksstärkeren Septime verändert. Trotzdem ist eine Dosis Popularität geblieben, die dieses Lied wie eine Stiefschwester neben den weit edleren Geschwistern erscheinen läßt. So ist es auch wohl aus dieser Empfindung heraus aus dem großen Variationensaß weggeblieben, der im Klavierquintett die anderen Abschiedslieder in neuer, bedeutungsvoller Beleuchtung zeigt.

• • •

Orchestermusik.

Korngolds Frühwerke träumen von der Oper. Die Meisterung der Form, die ihm auch die dramatische Szene runden sollte, war durch die Kammermusik zu gewinnen, das Klavier diente dazu, kleine dramatische Bildnisse in Tönen zu malen, Vorgänge zu charakterisieren, zu entwickeln; die Verarbeitung des thematischen Materials war für eine künftige psychologische Darstellung von Wert, die dramatische Kantilene boten singende Streicher, die lyrische Episode das Lied, das zugleich mit dem Gebrauch der Singsstimme vertraut machte. Den Blick für die Szene schärfte die Schneemannpantomime und leitete zu einem ganz Wichtigen, das dem Lernenden noch fehlte, zum Orchester. Kaum hatte er dem Meister Zemlinsky beim Instrumentieren ein wenig über die Schulter geguckt, stürzte er sich mit dem vollen Ungestüm und der prachtvollen Keckheit, die die Jugend so beneidenswert macht, auf das neue, lockende Problem. Schon 1912 war die erste und ohne jede fremde Hilfe instrumentierte Partitur fertig. Und es klingt nur folgerichtig — und was wäre in der Entwicklung des echten Talents nicht folgerichtig! — wenn auch sie nach der Szene blickt und eine „Schauspielouvertüre“ werden mußte.

Dieses Opus 4 ist Artur Nikisch gewidmet. (Besetzung: Streicher, 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Baß-Klarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Harfe, Xylophon, Triangel, Pauken, Becken.) Es ist nicht mehr Gesellenarbeit, sondern ein erstes Meisterstück. Auch hier waltet ein heimliches Programm; Shakespeares „Wintermärchen“ gab die Stimmung, wenn auch nicht die Form, in der sie eine richtige Ouvertüre geblieben ist. Eine Einleitung, *molto moderato* $\frac{3}{4}$, führt in die Unwirklichkeit eines Märchenlands. Unbestimmt zunächst die Tonart; unter einem gehaltenen Eis zweier sordinierter Sologeigen, durch vorgeschlagene Triolen der anderen Geigen noch unbestimmter, steigt im alterierten Dreiklang die Exposition des

Hauptthemas auf, fortgesetzt durch eine ausdrucksvolle Triole mit zwei absteigenden Quinten, ähnlich wie später in der Sinfonietta.

Schauspiel-Ouverture, opus 4

The musical score shows three staves. The top staff is for Oboe (Oboe), the middle for Clarinet (Clar.), and the bottom for Horn (Horn). The Oboe part begins with a piano (pp) dynamic. The Clarinet and Horn parts enter with a triplet of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).

Die ungewisse Stimmung wird mit der Deutlichmachung der Haupttonart H verändert zu menschlicher Leidenschaft, die die Märchenwelt verdirbt. Bewegte Rhythmen, stürmische Begleitungsfiguren, immer ausgreifendere Intervalle der Melodie, die auch im feierlichen Bläserklang ertönt, eine mächtige Steigerung auf der Dominante, und schon rast (Allegro agitato) der Zorn des Leontes im Hauptthema daher, das in neuer, rhythmisch und harmonisch gleich interessanter, gleich packender Gestalt erscheint.

Hauptthema

The musical score for the main theme is on a single staff. It begins with a forte (ff) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Dabei ist von einem äußerlichen Pollern und Augenrollen keine Rede; alles ist Wohllaut und Gesang. Immer wieder — nennen wir's Überleitungssatz, was bei più animato zu hüpfen beginnt — schlägt das Lustspiel durch, das instinktiv in dem Drama erfüllt ist. Und kein Zweifel, daß es Hermione ist, die mit einer wunderschönen Dreivierteltaktmelodie der tiefen dann der hohen Streicher harfebegleitet von der Unwandelbarkeit ihrer Liebe singt. Wahrscheinlich unbewußt, und dennoch höchst beweisend für den tiefen Instinkt, aus dem der Genius schafft, wie sie eine zornige Sechzehntelfigur des Leontes unmerklich zu Weichheit und Wärme wandelt. Lebhaftere, tänzelnde Rhythmen, Shakespeares „Böhmentänze“, bis zur Ausgelassenheit gesteigert, sputen sich zum Schlußsatz von lustspielhaftem Brio, dabei richtig nach der alten Form in Fis-Dur schließend. Die Durchführung, an den Anfang geknüpft, kündet freilich Ernsteres, und ein ganz neues Motiv der Klarinette, später bei Oboe und Hörnern, beklagt Hermiones Leid. So schürzt sich das dramatische Geflecht motivischer Kontraste bis zur Krise der Rückführung mit der Stimmung des Anfangs, aber diesmal vom



Marie Jeriža als „Violanta“



mächtigen Klange des Blechs getragen und erhöht, bis die Reprise das stürmische Hauptthema und, was folgt, wiederholt. Die liebliche Gesangsgruppe moduliert diesmal in die Haupttonart, der fröhliche Schluß führt sie aber wieder zur Dominante, von wo Hermines Klage, jetzt beim Horn, zur Haupttonart und damit zu einer Coda leitet, die alles Wilde und jede Unrast im reinsten Gesang einer Umkehrung und Erweiterung des Einleitungsthemas erlöst. Das ist alles ganz eigenartig, eine eigene Note, die man ohne weiters als Korngoldisch bezeichnen und erkennen kann. Der absteigende Schluß von der dritten Stufe mit dem Vorhalt auf der zweiten, das Portament eines absteigenden Septimintervalls nimmt bereits Laute aus der Welt der „Toten Stadt“ und der Abschiedslieder vorweg. Im feierlichen Bläserklang, *maestoso fortissimo*, endet das Drama in Jubel und Glanz. Das Orchester ist mit unerhörter Sicherheit behandelt, es klingt von selbst, und es wäre vollkommen, wenn nicht die Vorliebe für klingendes Schlagwerk, wie übrigens später noch in „*Violanta*“, einige Mäßigung verfrüge.

Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß dieses durchaus originelle und wahrhaft bedeutende Werk, dessen Wert übrigens von Kritik und Publikum bei zahllosen Aufführungen begriffen worden ist, von einem vierzehnjährigen geschrieben ist. Und noch eins: daß es ohne jede Skizze direkt als Partitur geschrieben ist!

Der Springquell dieses Schaffens kennt kein Rasten. Weiter! Nach der kleinen Form der Ouvertüre war noch die größere der Sinfonie dem Orchester zu gewinnen. Gleich anschließend, noch im 14. Lebensjahr begonnen, im 15. beendet, folgt als opus 5 die „*Sinfonietta*“ für großes Orchester. Logischer Übergang von der Ouvertüre zum ersten Bühnenwerk, dem heiteren, zugleich in eine zweite Richtung, nach dem künftigen symphonischen Wirkenweisend. Die *Sinfonietta* ist das jugendlichste, sonnigste, reinste Werk des „kleinen“ Korngold. Es hebt sich aber auch von den späteren durch eine sonst nicht mehr so intensiv, so brillant betätigte Kunstreichster motivischer Polyphonie ab, wie sie in solcher Meisterschaft heute nur bei Richard Strauß zu finden ist.

Sie erhöht noch die ideelle Einheitlichkeit des Ganzen zur höchsten Vollkommenheit. Die *Sinfonietta* — das Deminutiv bezeichnet nur das Unpathetische, Einfache, Liebliche des Gehalts, nicht das

Maß, das einer ausgewachsenen Sinfonie entspräche — ist Felix Weingartner gewidmet und für großes Orchester gesetzt. 16 erste, 16 zweite Geigen, 12 Bratschen, ebensoviele Celli, 8 Kontrabässe (davon 4 mit C-Saite), Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen (auch Englischhorn), 2 Klarinetten und Baßklarinette, 2 Fagotte und Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, 2 Harfen, Celesta, Piano, Glockenspiel, Triangel, kleine Trommel, Becken, 4 Pauken, tiefe Glocken — bilden ein Rieseninstrument, auf welchem wohl noch nie ein Kind dieses Alters gespielt hat. „Ungesund und verworren“ lautet das präzise Urteil, mit dem Riemanns Handbuch die ersten vier Opera zensuriert. „Gesund und klar“ ist der erste Eindruck, den opus 5 machen muß.

Ein Motto, ein Leitmotiv, ist ihm vorangestellt:

Motiv des fröhlichen Herzens



I. Saß: Hauptthema



das fünftönige, in 3 Quartensprüngen aufflatternde „Motiv des fröhlichen Herzens“, dessen Anfänge wir in früheren Themen feststellen konnten, und das organisch zum „Ring des Polykrates“ überleitet, dessen Grundstimmung es wieder zu charakterisieren hat. In $\frac{6}{4}$ in H-Dur, die Tonart der Schauspielouvertüre fortsetzend, schwebt es auf, in heiterem Schwunge melodisch aus unbeschwerter Brust hinausgesungen, wie das blaue Band des Frühlings durch die Lüfte flattert. Schon in der Fortführung beginnt das artigste thematische Spiel, mit einer Umkehrung des Quartenthemas. Das romantische Horn, vom Cello gefärbt, spinnt es weiter mit einer Wendung, deren zwei absteigende Quintensprünge der Schauspielouvertüre verwandt

sind. Faszinierend, wie zwanglos, wie selbstverständlich sich das kunstvollste Bauwerk bildet. Wie nach plötzlicher Rückung des Hauptthemas nach B und gesteigerter Fortsetzung, immer segelgeschwellt von dem motorischen Fröhlichkeitsmotiv in gedrängtester Überleitung das liebliche Seitenthema in G-Dur erreicht wird, in dem die zwei Quintensprünge des Hauptthemas wieder wichtig werden, wie aus dem Seitensatz unmerklich ein Schlußsätzchen gewonnen und die ersten Quinten jetzt in lustigem Daktylus hüpfend die Fröhlichkeit zu Ende treiben, — bis das Cello zart an den Anfang erinnert und damit zugleich den überaus gestreichen Durchführungsteil eröffnet. Hier ist alles Spiel und Laune; Trompeten und Hörnerfanfaren machen das Hauptthema bedeutender. In kraftvoller Steigerung wird mit dem Gipfel die Reprise erklimmen, mit einer gewaltigen Vergrößerung des Hauptthemas, das aber mit einemmal, als wäre es gar nicht so ernst, wieder liebenswürdig und anmutig wird wie je. Nach der geänderten Wiederholung fügt sich, mit dem Cello wie am Ende des ersten Teils beginnend, eine Coda an, deren aufsteigende Terz wohl durch die Verwandtschaft mit dem Hauptthema der zweiten Brahms'symphonie auch zu einer ähnlichen Bildung, — sogar die sonst Korngold nicht geläufiger nachschlagenden Synkopen fehlen nicht — Anlaß gab. Aber schnell ist der eigene Weg wieder gefunden. Eine Umkehrung des Seitensatzes, eine ganz neue, anders harmonisierte Erweiterung des Hauptthemas führen den zartesten Ausklang herbei, nicht ohne daß das „fröhliche Herz“ das letzte, freundliche Wort behielt. Ganz unmöglich hier, wie auch in den folgenden Sätzen, das reiche, polyphone motivische Geflecht, so klar es im übrigen ist, bloßzulegen*).

Mit einer feurigen Umbildung des Quartanmotivs moduliert die kurze Einleitung des Scherzos von C über H nach B-Dur. Den

II. Satz: Scherzo

The image shows two staves of musical notation for the Scherzo. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as accents (^) and slurs. The music appears to be a short, rhythmic piece.

*) Eine ausführliche thematische Analyse ist übrigens im Verlag Schott erschienen.

raschen Dreivierteltakt beherrscht das umgebildete Quartenthema in zweifacher Gestalt: bald in stürmenden Sechzehnteln, bald im lustig polternden Daktylus, enggeführt, beinahe wie eine Umkehrung des Scherzothemas aus dem Klaviertrio. Den Daktylus übernimmt ein chromatisch niedersteigendes Gegen Thema der Trompeten und Posaunen, worauf nach dem plötzlichen Halt einer großen Fermate ein ruhigerer Mittelteil einsetzt, eine Art Durchführung, in der das Thema des fröhlichen Herzens vergeblich innigere Töne dem Wirbel der hastenden Scherzmotive entgegenstellen möchte, bis es von ihnen mitgerissen, auf den Kopf gestellt wird (vergrößerte Umkehrung bei Trompeten und Posaunen), dann beginnt mit der Reprise der dritte Teil des Satzes, der den ersten bis zur großen Fermate wiederholt. Viel langsamer, in Fis-Dur, in einer ganz neuen, melodisch ausdrucksvollen Variante des Quartenthemas,

II. Satz: Scherzo-Trio

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. It features a rhythmic pattern of sixteenth notes and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The third staff continues the melodic development with a fermata and a final triplet of eighth notes.

in den Bässen die chromatischen Noten des zweiten Scherzothemas, entwickelt sich das Trio in abwechselnd vier- und dreiteiligem Gesang, durch ein zweites, leichteres Thema fortgeführt, was zu kunstvollen Kontrapunkten in delikatester Technik reichen Anlaß gibt. Vergrößert bei den Harfen angedeutet verklingt das Quartenthema; eine sehr gekürzte Wiederholung des Scherzos (eigenlich nur der

52

erste Teil) rauscht vorüber. Und dann die Coda, gleich dem Trio beginnend, zu einer Art Verklärung des „fröhlichen Herzens“ in der Originaltonart sich wendend und unvermittelt in stetem Wechsel von H und B in hämmernden Schlägen zum Schlusse eilend. Hübsch, mit dem durch den Tonartwechsel bedingten abfallenden Tritonus der Oberstimme H–F an das Hauptthema des Klaviertrios erinnert zu werden!

III. Satz
Engl. Horn

p

pp

Br.

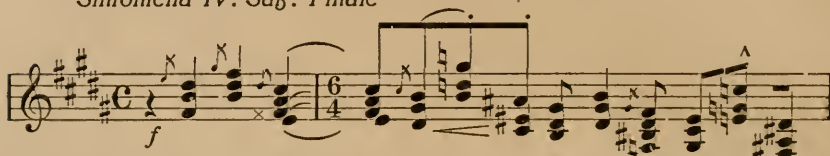
Ob.

Ein träumerisches Andante (G-Dur) beginnt einladend mit Flageolettclängen der vierfach geteilten Streicher. Über den Dominant — eigentlich Nonenakkord, wobei die Töne C, D, E, Fis nebeneinanderliegen, senkt sich die versonnene Melodie des Englischhorns, von Harfenflageoletts gestützt und bald in pizzikierten Bässen von den Quartan des fröhlichen Herzens begleitet. Hier hat Debussy ein wenig die Hand im Spiel gehabt; klingt's so sympathisch wie hier, wird man nichts dagegen sagen. Den dreiteiligen Gesang führt überleitend das Horn, ihn verkürzend, zu einem zweiten Thema der tiefen, dann der hohen Streicher, wieder eine neue der unendlich zahlreichen Varianten des fröhlichen, aber hier

nachdenklichen Quartenthemas. Eine zweite bewegte Variation des Andantethemas knüpft in der Wiederholung den ersten Teil an den dritten, der das Hauptthema neuerlich umgestaltet, wobei Korngolds vielbeliebte Septime vortritt. Wiederholung des Seitensatzes, dann der Hauptmelodie, Abgesang bis zum Verhauchen in der tiefen Lage; das Motiv des fröhlichen Herzens, wieder anders, in E, aber dabei in G harmonisiert, kadenziiert zum Schluß. Diesmal hat sich die Jugend in dritter Gestalt gezeigt: fröhlich herzwinnend im ersten, stürmisch und doch zärtlich im zweiten, ganz innig, in sich gekehrt und verträumt im dritten!

Nicht ganz so bedeutend scheint mir, trotz Temperament und Kunstfertigkeit, das Finale.

Sinfonietta IV. Satz: Finale



Fast pathetisch aufgeregt gibt sich das Quartenthema, ernst tritt die erste Form des Hauptthemas auf, aus düsterem Moll wächst sogar eine fugierte Steigerung (etwa: „von der Wissenschaft“ im Zarathustra von Strauß). Aber in Moll hält es Korngold bekanntlich nicht lange aus, und so wird das Leben wieder fröhlich in einem Allegro giocoso (3/4) von Schumannschem Schwung, der sich freilich allen möglichen rhythmischen und harmonischen Unfug gefallen lassen muß. Die motivische Umdeutung, Ableitung, Verknüpfung bei strengem Festhalten der melodischen, immer fließenden Entwicklung ist ganz außerordentlich; auch das breite, gesangliche Seitenthema (3/4) entstammt dem Hauptgedanken. Die ungeduldige Durchführung, die das reichste Spiel der Motive keinen Augenblick zur Ruhe kommen läßt, der weit ausholende Aufschwung zur Reprise mit dem Jubelmotiv des fröhlichen Herzens als obstinatem Baß, mit dem Hauptthema in Hörnern, Klarinetten, Harfen, Celesta, Klavier, gleichzeitig das Seitenthema bei zweiten Geigen, Flöten und Oboen, dazu auf und ab wogende Harfenglissandi geben das packendste Bild. Dann die Fortsetzung des Hauptthemas, choralartig feierlich vergrößert, gewaltig sich steigierend, um sich allmählich wieder als das heitere Allegro giocoso zu entpuppen. Schließlich eine große kunstvolle Coda, die die

ersten drei Töne des Finalethemas bei den Trompeten in das des „fröhlichen Herzens“ überführt, in den Geigen dasselbe Motiv in der vergrößerten Form der Reprise des ersten Satzes bringt, während die Bässe es mit der Urform begleiten und das Blech im Chor das Hauptthema des Finales vergrößert fortführt. Aus den Bässen steigt das Motiv der Fröhlichkeit, unermüdlich verändert, zu Triolen, zu Sechzehnteln verkürzt, schließlich als jubelnde Fanfare, in Dreiklangsfolgen harmonisiert, in rastloser, hinreißender Steigerung bis zum Ende das hohe Lied der Lebensfreude zu künden.

Hochauf lodert hier das fröhliche Herz und „Sursum corda“, Empor die Herzen, ist der Titel des nächsten Orchesterwerks, einer symphonischen Ouvertüre, die als opus 13 im Jahre 1919 entstanden, im folgenden Jahre erschienen ist. Eine ähnliche Stimmung, sollte man meinen, und dennoch eine andere Welt! Sieben Jahre der Entwicklung liegen dazwischen, die den Knaben zum Manne gereift, Jahre, in denen wir das Grauen des großen Krieges erlebt haben. Kein Wunder, daß der kindliche, harmlose Frohsinn sich nicht wieder einstellen konnte, daß Kraft und Männlichkeit not tat, um verzagten Herzen Trost und Zuspruch zu spenden, sie emporzureißen aus tatenloser Verzweiflung zu der geläuterten und aus aller Not, aus dieser erst recht, errungenen Erkenntnis, daß das Leben trotz alledem lebenswert sei. Ohne Frage, daß sich das am besten in C-Dur sagen ließ, der echten Tonart der Lebensbejahung. Eine innere Beziehung bindet das Werk an den größten musikalischen Optimisten unserer Zeit, dem es auch gewidmet ist, an Richard Strauß. Von ihm hat es die Vielteilung des Streicherkörpers gelernt, der wie in „Elektra“, „Josefslegende“ und im „Festlichen Praeludium“ aus drei getrennten Geigen-, zwei Bratschen- und zwei Cellostimmen und Kontrabässen mit C-Saite besteht. Drei große Flöten (auch Piccolo) zwei Oboen, Englischhorn, drei Klarinetten und Baßklarinette, zwei Fagotte und Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten und Baßtrompete, drei Posaunen und Baßtuba, drei Pauken, Glockenspiel, Triangel, Tambourin, kleine und große Trommel, Becken, Tamtam, zwei Harfen und Klavier ergänzen es zum riesigen Straußorchester.

Auch der Impetus des vierzehntaktigen Hauptthemas ($\frac{3}{2}$), das unter chromatisch abwärts rollenden thematischen Holzbläserfiguren zunächst schmetternd im Trommel-Rhythmus einer militärischen

Quarte bei der Trompete eintritt, um alsbald von den Geigen übernommen zu werden, hat etwas Don Juan-Straußisches.

„Sursum corda“-Ouverture, opus 13, Haupthema

Es erscheint in zwei Fassungen, einer verkürzten und einer vergrößerten, und seine wichtigsten Teile sind nach der Quartette eine aufwühlende Fanfare, vier synkopierte Schläge der Geigen, zwei mächtig absteigende Quintensprünge, die es an Schauspielouvertüre und ersten Satz der Sinfonietta knüpfen, und ein Abschluß, der nach betont vorgehaltener zweiter Stufe mit einem scharf markierten Oktavensprung hinunter es abreißt. Alles zeigt sich in voller Entwicklung: die komplizierte Partitur versucht allerhand Neues. Vielschichtig, ohne polytonal zu sein, geht sie, ganz anders als früher, auf koloristische Wirkungen aus. Das Motivbildungsprinzip der Zweimaligkeit, von dem schon die Rede war, hat ein freies, variierendes Verfahren günstig abgelöst. Freilich ist es möglich, daß der Orchestereindruck stellenweise an Klarheit eingebüßt hat, gleich einem Teich, in dem nicht mehr blauer Himmel sich spiegelt, den Wind und Welle erregt. So scheint auch die komplizierte Lösung des Formproblems dazu beigetragen zu

haben, daß gerade dieses Werk vielfach, übrigens auch von mir, als weniger eingänglich empfunden wurde. Obwohl natürlich auch hier, sieht man näher zu, alles logisch gebaut ist. Das nochmals aufgenommene Hauptthema wird zu einem ersten Höhepunkt, dann immer vorwärts drängend schnell zu einem zweiten breiten heroischen Hauptthema in G-Dur geführt, charakteristisch durch seine modulierenden Sextensprünge und immer wieder durch den hämmern- den Rhythmus des Hauptthemas kontrapunktisch ergänzt, um sich nach kurzer Überleitung zu einer Gesangsgruppe zu entwickeln, die anfangs zwischen A- und E-Dur schwankend, sich schließlich in einer wahrhaft ergreifenden dramatischen Kantilene, dem wertvollsten Teil des Werkes, auslebt mit einem Schluß, der an die „Lieder des Abschieds“ denken läßt. Ein angefügter Schlußsatz, aus Teilen des Hauptthemas geschöpft, ist als solcher weniger deutlich profiliert als Korngold sonst liebt, so daß das Eintreten der zweiteiligen Durchführung kaum bemerkt wird. Durch Verkleinerung des Sekundschritts, mit dem das Hauptthema schloß, auf einen Halbton mit dem anschließenden Oktavensprung, ergeben sich neue Möglichkeiten, merkwürdig fahle Dämmerungslichter, neue, mystische Klänge, wie sie Korngold damals in der Traumvision der „Toten Stadt“ angeschlagen hat. Aus der Vergrößerung der ersten Töne des Fanfarenthemas, aus Umkehrung und lyrischen Verwandlungen wird als erster Durchführungsteil eine Gesangsgruppe in F-Dur gebildet. Sie ergänzte ein folgender, „sehr lebhafter“, zweiter Durchführungsteil ($\frac{2}{2}$), wobei auch die Quintensprünge immer wichtiger werden. Steigerung mit Umbildungen des zweiten Hauptthemas, Engführungen, eine immer wuchtigere Vergrößerung des Oktavensprungs bis auf zwei Oktaven, und damit mächtig und breit die verkürzte Reprise in der Trompete, scheinbar auf der vierten Stufe von G-Dur (also doch in C!) zu gleichzeitigem Erklingen des Beginns des Seitensatzes in Violinen, eine Reprise, die, eine Seltenheit, vom Komponisten ausdrücklich als solche bezeichnet wird. Als traute er diesmal seinem Dirigenten nicht... Sie ist wesentlich verkürzt, läßt den ersten Teil der Gesangsgruppe, der schon in der Durchführung ausführlich zu Wort kam, weg und übernimmt nur den zweiten, ersetzt auch den Schlußteil von früher durch eine neue, dem Ouvertüren-Charakter entsprechend verlängerte Coda, die ebenso wie die Durchführung aus zwei kontra-

stierenden Absätzen besteht. Der erste, sehr ruhig, geheimnisvoll ($\frac{4}{4}$), schließt sich organisch an die erste Durchführung an, die gehämmerte Oktave wird zum sanften Portamento, die gesangliche Ausweitung von erlesener Schönheit. Sie geht, wie früher über D nach F, nun analog über aufrauschendes A-Dur nach der strahlenden Haupttonart C. Und damit wird die sanfte, innige Stimmung abgebrochen und in wiederholtem Anstürmen der Quartensprünge aus dem Fanfarenthema, das in seinen beiden Fassungen und in mancher neuen Bedeutung und zuletzt sogar in ganz verkleinernden Holzbläserfiguren erscheint, endlich, äußerst lebhaft, immer noch steigend, der Schluß erreicht. Nicht ohne eine Ausweichung nach E und eine kleine Retardierung durch ein lange angehaltenes Cis der verminderten zweiten Stufe, zu der das Ende des Hauptthemas in der Durchführung bekanntlich geändert wurde. So wird es folgerichtig zum C und mit dem krachenden Oktavensprung abwärts im Flirren von Glockenspiel-, Triangel- und Tambourintönen reißt ein aufschwingender C-Durlauf, die Grundstimmung noch einmal zu einem energischen Protest zusammenfassend, wirklich nach oben, die Herzen empor, trotz allem: C-Dur, Sursum corda, trotz allem!

So stark, eigenartig und vielfach neu, so reich an blühender Melodik auch dieses Werk ist, so war sein bisheriges Schicksal doch ein nicht ebenso freundliches wie das der früheren. Es ist schon möglich, daß die angedeuteten Tatsachen formeller und instrumenteller Natur daran nicht unbeteiligt sind. Aber ebensogut ist es natürlich denkbar, daß auch diese Ouvertüre sich bei uns, ja gegen uns, noch durchsetzen wird, was eigenwilligen Schöpfungen eigenwilliger Autoren schon einige Male gelungen sein soll.

* * *

Dramatische Werke.

Und damit sind wir bei der Hauptsache angelangt, bei den Brettern, die mehr denn je die Welt und den Welterfolg bedeuten. Unbarmherzig enthüllt sich's hier, ob du zum Dramatiker geboren bist, ob du Schauspieler, Menschenspieler bist, die Leute packen, ergreifen, belügen, vergewaltigen, bezaubern kannst, im Schein das Sein zu geben vermagst, dessen Unnatur natürlicher ist, als jede Natur. Nun sieht den kleinen Korngold. Resolut, unbekümmert um Gefahren, die er nicht kennt, springt er mit beiden Beinen auf die Szene, nimmt die heitere Maske an, um sie alsbald mit der tragischen zu vertauschen und ist mit Soccus so gut wie mit Kothurn ganz und gar in seinem Element. Die Bühne und er, sie gehören zusammen, und vom Bühnenmäßigen aus will diese Musik gewürdigt werden, die mit edlen Mitteln, aber doch nichts als wirken will, nicht philosophieren, nicht rechnen, weder langweilen, noch exzedieren, sondern wirken will.

Derlei ist noch viel weniger zu erlernen, als alles übrige in der Musik, noch weniger als Symphonien bauen und Sonaten formen, das muß im Blut liegen und dem Daemon des Sokrates gleich wissen, wohin der Weg geht, rechts oder links, wo ein Halten, wo ein Aufhören nottut. Auf Takte kommt es an, auf Achtelpausen! Gott weiß, wie es zugeht. Geheimnisvoll wie die Musik an sich ist die musikalische Wirkung. Schließlich gibt es kaum ein Anderes als das: Erlaubt ist, was gefällt. Indes mit einer wesentlichen Einschränkung: was dem Feinempfindenden, was dem kulturell Hochstehenden gefällt. (Somit, immer mit Goethe, was sich ziemt!) Was mit der Majorität des Opernpublicums nicht unbedingt identisch sein muß. Dem Kunstkritiker aber obliegt es, sich und diesem Publikum klarzumachen, warum ihm dies gefällt, ihn jenes abstößt. Noch mehr: Er darf und soll auch, wenn er kann, feststellen, was zu Unrecht gefällt und zu Unrecht abstößt. Irrt er? Das tut die Menge noch viel eher! Und aufs Rechtbehalten kommt es ja doch gar nicht an. Wir bauen am Tempel der Zukunft, Kenntnis und Gewissen führen

die Kelle, und wir ahnen vom Plane nichts. Wie der Bau wird, das steht in Gottes Hand.

Sehen wir uns Korngolds Bühnenwerke näher an. Gefallen haben sie bis nun ohne Ausnahme. Fragen wir: Warum? Fragen wir: Mit Recht?

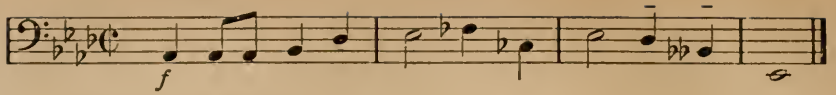
Fünf Werke der Art liegen vor. Ein gewaltiges Pensum. Mit elf Jahren — 1908 bis 1909 — entstand die Pantomime „Der Schneemann“ in zwei Bildern. 1914, mit sechzehn und siebzehn Jahren, „Ring des Polykrates“, opus 7, ein Akt. 1914 bis 1915, mit siebzehn und achtzehn Jahren: „Violanta“, opus 8, ein Akt. 1918, mit einundzwanzig Jahren: Musik zu: „Viel Lärmen um Nichts“, opus 11. 1916 bis 1920 (vollendet mit zweiundzwanzig Jahren): „Die tote Stadt“, opus 12, in drei Bildern.

* * *

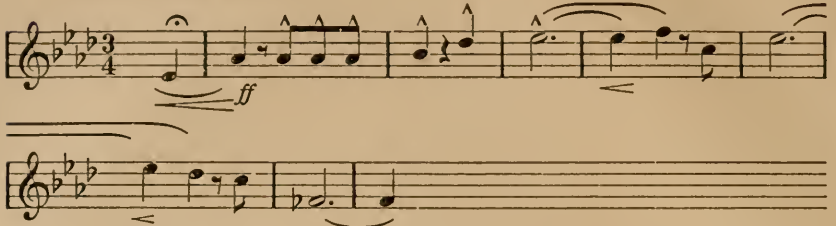
Der Schneemann.

Vom sensationellen Eindruck des Schneemann-Erstlings habe ich gesprochen. Aber ein paar Worte sollen doch noch an das Detail des Werkchens gewandt sein, das wie selten eins den Befähigungsnachweis für das Genie des Erzeugers in eklatanter Weise erbracht hat. Harmlos Kindlicheres ist undenkbar. Pierrot, der sich, als Schneemann verkleidet, unter das Fenster der angebeteten Colombine stellt, Pantalón, eifersüchtig erbost, der den vermeintlichen Schneemann, den Colombine unablässig anstarrt, zu Besuch bittet, der Schneemann, der, ein eisiger Gast, sich's nicht zweimal sagen läßt und wirklich kommt, der entsetzte Pantalón, der in der Flasche Mut sucht und statt eines Schneemanns zwei, drei, viele erscheinen sieht, das Pärchen, das die Besinnungslosigkeit des Düpierten benutzt, um selbender das Weite zu suchen — nein, Simpleres ist nicht denkbar. Und doch. Seht euch einmal diese Kleinjungenmusik an! Nicht das etwas unbeholfene Vorspiel mit einer gewiß nicht echt empfundenen Puccini-Liebeswendung. Nicht kontrapunktisch mißlungene Späße, wie die Koppelung des Pantalón- und Liebesmotivs am Schlusse. Aber achtet auf den fabelhaften Blick für die Szene, auf die witzige, melodiöse, rhythmische, originelle Musik, auf die erstaunlichen Keime eines Variationsvermögens, das bald darauf im „Polykrates“ zu unheimlicher Virtuosität gedeihen wird. Wie ist die Stimmung des winterlichen Jahrmarkttreibens sofort getroffen. Zwar wiederholt zerrissen, kurzatmig, aber aus Überfülle der einander drängenden, stoßenden Einfälle. Schon wird Colombine mit einem reizend kolorierten, graziösen Walzer eingeführt, der einem Délibes nicht zur Unehre gereichen würde. Anmutige Ländler, Schubertscher oder Schumannscher Carnevalslaune voll, reihen sich an. Die Schneeballenschlacht, der gravitatische Polizist, der imposante Schneemann,

Schneemann-Motiv



Schneemann-Walzer



dessen feierlich komisches Motiv sofort zum Walzer variiert, umtanzt wird, das hübsche Geigenständchen Pierrots, die imitierende Durchführung des Schneemann-Themas, wie Pierrot seinen genialen Einfall hat, das plötzliche, stimmungsvolle Einsetzen des winterlichen Schneetreibens in Puccinischen Quartengängen – wie ist das alles lebhaft erschaut und sicher gestaltet. Das liebenswürdigste Intermezzo bindet die beiden Bilder. Im zweiten lebt sich Colombine's gefällige Art in ihrem pikant harmonisierten Walzer aus. Eine neue Variante des Schneemanns, polternd herausgestoßen, begleitet den Zorn des Alten, der eifersüchtig wird. Und wieder anders, drohend, unheimlich, erscheint es mit dem Gast in feierlichem D-Moll, mit lustiger Anspielung auf den berühmten steinernen Kollegen. Ein hastiges Durcheinander aufgeregter Dienstleute findet grotesken Ausdruck. Pantalons Polterthema gerät in gefährliches rhythmisches Schwanken. – Ein richtiges Fugato bringt mit jedem Einsatz des Themas einen neuen Schneemann vor das Auge des ganz Verwirrten, bis der Walzer des ersten Bildes mit dem Schneemann-Motiv die bunte Gesellschaft vereinigt im Kreise dreht. Pantolon schläft. In einer wundervoll schmachthenden Melodie verrät sich das Einverständnis des Liebespaares, Motive des Ständchens sorgen für ein Tröpfchen Leidenschaft, und der Puccini des Liebesthemas gibt dazu seinen Segen. Mit der polternden Variante des Pantalon-Themas stürzt der erwachte Betrogene den Entflohenen nach aus dem Hause, in der Schlußstimmung des ersten Bildes sieht er diesmal den echten Schneemann wieder unbeweglich wie zu Beginn im Flockenfall stehen. Von ferne hört man das Horn des Postwagens, der hochzeitsreisefertig ist, man hört es nahe in Ganztönen verzerrt, so wie

es dem Enttäuschten klingen muß — das Liebesthema schwingt sich noch einmal auf und Pantalon macht sich mit seinem geschwinden Thema über den unschuldigen Schneemann her, um ihn unter Akkordschlägen zu zertrümmern, die wie Faustschläge hämmern. Famos! Ein Märchen — umgekehrt — eines Kindes für Erwachsene! Und die Großen, sie hören es gerne!

* * *

Der Ring des Polykrates.

Auch hier ein primitiver, um nicht zu sagen kindlicher Vorwurf, wie denn eine ganz winzige Dosis Schwachsinn zum Inventar der deutschen Spieloper nun einmal zu gehören scheint. — Der Musiker Wilhelm Arndt und seine Gattin Laura sind im Jahre 1797 zweifellos die vergnügtesten Menschen der kleinen deutschen Residenz, in die das Spiel verlegt ist. Frisch gebackener Hofkapellmeister, jung und glücklich verheiratet, mit einem Kinde gesegnet, von einer Erbschaft angenehm überrascht, in Behaglichkeit schwimmend. Das traditionelle Pendant des vornehmen Hauptpaares in der niederen Sphäre stellen sein Notenkopist und Paukist Florian Döblinger und dessen Braut Lieschen, bei Laura bedienstet, bei.*) Nur eines (wirklich?) fehlt der Zufriedenheit des Glücklichen — der lang entbehrte Freund, und auch dieser Wunsch geht, kaum ausgesprochen, in Erfüllung. Peter Vogel, richtiger Pechvogel, in allem das Gegenspiel, ehemals von Laura mit rasch verflogener Schwärmerei bedacht, linkisch, unzufrieden, komisch, eine Art Peter Schlemihl. Sein erstes, den Freund zu warnen: Zu viel Glück bringt, wie er aus der neuesten Ballade des Hofrats Schiller weiß, den Neid der Götter herbei. Polykrates opfere seinen Ring! Welchen? Er suche Streit mit der Frau, stelle die Schicksalsfrage, die Frage: Hast du mir nichts zu verbergen? Hast du vor mir geliebt? So weit gehts. Aber von da an stimmt's nicht. Polykrates hat die ehrliche Absicht, sich endgültig von einem teuren Gut zu trennen — wo ist die Parallele? Soll häusliches Glück geopfert werden, um es zu erhalten? Ist die Frage zu verneinen, wo bleibt das Opfer? Ist sie zu bejahen, kann es, töricht, wie ich Herrn Arndt kenne, zur Quelle dauernder Verstimmungen werden. Daß er dennoch auf den unsinnigen Handel eingeht, ergibt immerhin eine artige Lustspielsituation, da es ihm kaum gelingen will, sein Glück ernstlich zu gefährden. Die Szene wird unmittelbar von dem anderen Paar, dessen männlicher

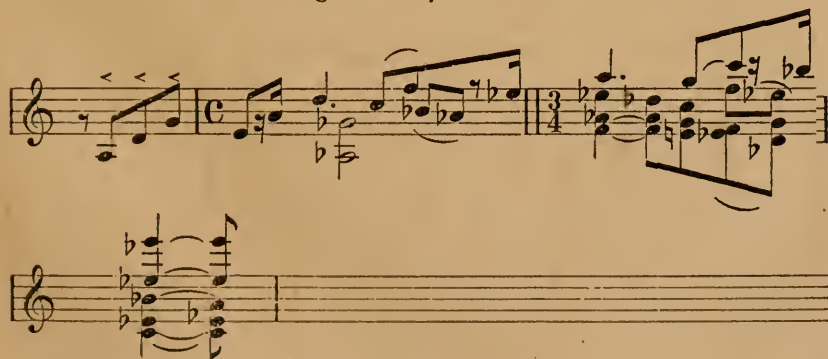
*) Ausführliche Analysen von „Ring des Polykrates“ und „Violanta“ von Richard Specht sind im Verlag Schott, Mainz, erschienen.

Teil nicht klüger zu sein braucht als sein Herr, parodistisch imitiert. Der beiderseits aufgetauchte Verdacht löst sich alsbald in Wohlgefallen auf, da Wilhelm aus Lauras Tagebuch die Wahrheit erfährt, daß sie trotz der vorübergehenden Vogel-Liebhaberei nur ihn geliebt hat, so wie auch Lieschen zum Zeichen der Versöhnung den Ring eines verflissenen Kanoniers, somit nicht den des Polykrates, zum Fenster hinauswirft. Und hier münden wir wieder in die Ballade des Hofrats Schiller, indem Peter Vogel an Stelle des stummen Fisches, wenn schon nicht in seinem Magen, so doch in seiner Hand, den Ring wiederbringen muß. Eine recht anmutige Schlußwendung rät dem wiederverbundenen Vierblatt, als geeigneteres Opfer den — Friedensstörer zu bestimmen. Aus dem Fisch wird wieder der Ring, und der Vogel selbst an dessen Statt — hinausgeworfen!

Die Sache mag ohne viel Nachdenken akzeptiert werden. Gerechtfertigt ist sie jedenfalls, da sie so viel an reizvollster Musik verschuldet hat.

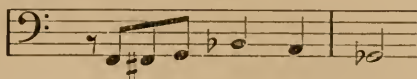
Sie ist förmlich der Extrakt einer selig unschuldsvollen Jugendzeit. Faßt in vergeistigter Form alles zusammen, was man so etwa als die erste Periode des jungen Genies bezeichnen könnte. Daher denn Anspielungen und Zitate, an Früheres ganz organisch anschließend. Schon das erste Thema ist eine Variante des „Fröhlichen Herzens“ der Sinfonietta. Was alles daraus wird, ist freilich kaum zu glauben. Die Kunst des Variierens ist so fabelhaft gewachsen, daß sie ein einzigartiges Resultat ermöglichte: daß nämlich dieses ganze Werk, genau genommen, bloß vier durchgeführte Motive wie ein Sonatensatz enthält, die allerdings so geschickt mas-

Glücksmotiv: Der Ring des Polykrates



kiert erscheinen, daß man nichts von langweilender Wiederholung spürt und erst bei genauerem Studium manche versteckte Beziehung klären kann. Gegen dieses Hauptthema sorglosen Glücks wendet sich das störende Pech in zahllosen Gestalten, am bezeichnendsten in seinen markierten, zunächst chromatisch aufsteigenden und dann wieder zurückfallenden Noten unter den diesmal nach abwärts, also verkehrt gerichteten Quartan des Glücksthemas beim ersten Auftreten Vogels.

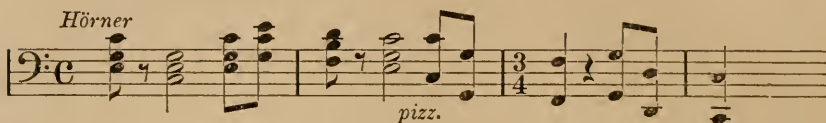
Pech-Motiv



Die lächelnde Moral von der Geschichte, Opfer, Ring und vor allem die Beziehung zum Freunde, repräsentiert das dritte,

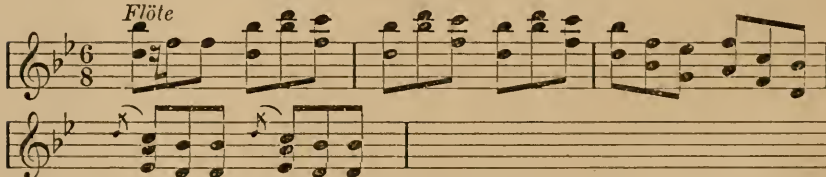
Freundschafts-Motiv

Hörner



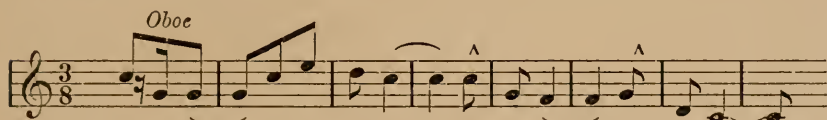
das schon in Lauras Tagebuch in schwärmerischem Moll vorkommt und mit dem heitern Daktylus, in dem Korngold immer gern durchs Leben tanzt, das Spiel beendet.

Flöte



Vom vierten später. Aber zunächst beherrschen die Glücksquarten das Feld. Und das Scherzo aus der Klaviersonate, opus 2, ist als Walzer zur Stelle, wenn Florian mit seiner Braut die freundlichste Stimmung exponiert. Daß er gar beim Herrn Haydn die Pauken geschlagen, gibt einen netten Wiß, indem das berühmte Variationenthema der Paukenschlagsymphonie den feierlichen Kontrapunkt macht. Im liebenswürdigsten Lustspielton verläuft das erste Gespräch Laura-Wilhelm, und eine schmachtere Wending möchte ich auf das Hauptthema des ersten Satzes derselben Klaviersonate zurückführen. Aber natürlich nenne ich hier nur einzelnes; die unerhörte thematische Einheitlichkeit des Werkes auf-

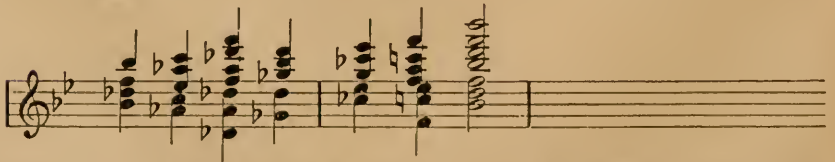
zuzeigen, wäre in diesem Rahmen ganz unmöglich. Nun ist vom Freund die Rede — Freundschaftsthema — Quartenschritte abwärts (das Glück schwingt sich aufwärts) werden später bei der Opferforderung bedeutungsvoll und sind identisch mit dem Abschluß des dritten Themas. Dieses wird ebenfalls hier zuerst (bei den Holzbläsern) angeschlagen, in jener Form, in der es bald der Tagebuchszene das Gepräge geben wird. Auch das Pechthema wird an dieser Stelle vom Cello eingeführt, zu den Worten: „Er sitzt in Weimar und bleibet sitzen.“ Noch geht es schnell vorüber und ein empfindungssattes As-Dur-Duett, in dem sich die Liebenden dann zum Schlusse der Oper wieder vereinen, ist von jener melodischen Süße, die, allerdings gewaltig intensiviert, das Glück des großen Violanta-Duett gemacht hat. Der Besuch wird angekündigt — das Pechthema. Wilhelm strahlt, das Orchester droht mit dem Thema des abwesenden Freundes, bereits in der Daktylusform, aber noch in Moll. „Er kommt“, bringt es gleich in Dur, in einer feinen rhythmischen Verschiebung, noch etwas ungewiß zurückhaltend, gegenüber der späteren sprudelnden, ganz gelösten Freude.



Hier schon mußte auffallen, was nicht nur dieser Oper eigen ist: die sorgfältigste formale Geschlossenheit der einzelnen Szenen, die in sich gerundet, doch niemals den Zusammenhang verlieren, sondern immer genau wissen, wie es weitergehen wird. Die Mittel kontrastierender Wirkung im Tempo, selbst in der Tonart, sind wohlüberlegt und disponiert. Wie ausgezeichnet nimmt sich die Liebesszene nach dem heiteren Anfang aus und jetzt wieder, nach dem Wirbel, den die Nachricht von Vogels Ankunft auslöst, Lauras Erinnerungsszene mit dem Tagebuch! Sie ist eine jener lyrischen Perlen, wie sie jede Korngoldsche Oper bis jetzt enthalten hat, Perlen der modernen Opernproduktion überhaupt. Eine zarte, in großen Intervallen niederschwebende Figur der Flöte, später der Sologeige, endet und schließt sie. „In die neue goldne Luft“ (Erinnerung an das Liebesduett) „weht aus alter Zeit ein ferner Duft“ (Peter; wie er war). „Kann's heut' nicht fassen“ (Celesta in Moll, das Freundschaftsmotiv). Dann liest sie aus den alten Blättern zu sordinierten Streichern in einem Gesang von wohliger Einfach-

heit (entfernt in der Art der warmen Cellokantilene im Largo des Klaviertrios). Wie fein die Gefahr der Wiederholung vermieden ist, wie zärtlich die Ausweichung der zweiten Strophe von A nach As, zugleich Tonart der Einleitung. Wie wunderbar die Beruhigung mit dem dritten Vers und wie glücklich die Rundung durch das Celesta-Moll und die ausdrucksvolle Geigenfigur des Anfangs! Fürwahr, ein Stück, das man beim ersten Kennen lieb gewinnen und, was noch mehr dafür spricht, lieb behalten muß. Folgt der Eintritt Vogels, dessen motivische Struktur schon erwähnt wurde, und die Auseinsetzung zwischen seinem Thema und dem der glücklichen Atmosphäre rundum. Alles in reizendem Fluß, der keine tote Stelle kennt, voll unerschöpflicher Fantasie im Variieren. Neu ist's auch, wie das Glücksthema in Quartenakkorde komprimiert wird. Auch das Pechthema präsentiert sich wieder ganz anders in der Sympathie des Freundes, gelegentlich der folgenden Unterredung der beiden. Aber schon tritt das andere, das dritte, das Freundschaftsmotiv, immer wichtiger hervor; noch einmal verdrängt durch den Enthusiasmus, in dem Wilhelm sein glühendes Glück besingt, das nicht ohne eine Variante des Liebesthemas — bald aber dominierend (noch einmal in gezupften Bässen das verzerrte Glücksthema, wenn von Schillers Ballade erzählt wird), wie sich's zur Forderung des Opfers und damit zu neuer Form verdichtet. Entzückend, wie das Spielerische des Ganzen durch eine Art Refrain ritornellartig betont wird, der zuerst als Duett („Was soll mir das Spiel, was soll mir der Wink?“) am Ende der Szene durch Florian zum Terzett erweitert, am Schluß der Oper alle vier zum Quartett verschwifert, klingend und blinkend in hüpfenden Sechsahteln des Piccolo als ein rechter Glücksreif, der nicht verloren gehen kann. Wenn der närrische Vogel mit seiner Schicksalsfrage kommt, entwickelt sich aus der Quart des Glücksthemas das vierte Hauptmotiv, das der Ballade, der Schicksalsfrage, während die Flöte übermütig dazu lacht.

Balladen-Motiv. Schicksalsfrage



Ähnlich tut Wilhelm, aber doch schon harmonisch beunruhigt,
68

bis der zweite Refrain, zerzettierend alles in rosigster Laune auflöst. Zwanglos fängt die zweite Begegnung der Gatten im selben Ton, wenn auch nicht identisch mit der ersten, an, äußerst geschickt gebaut und gesteigert, mit origineller Verwendung des thematischen Materials, brillant pointiert, mit einer wahren Buffostretta, wenn zuerst Wilhelm und später die Gattin doch schließlich in Wut geraten. Und wieder eingefügt von einem Duett und seiner Wiederholung, das so einfach und singelig ist, daß einem ganz warm wird dabei. Im parodistischen Moll zürnt das Glücksthema, drängende Gefühle früherer Eintracht schneidet energisch eine keifende Variation des zuletzt gehörten stillen Duetts ab, gebunden an die absteigenden Quarten, und die beiden gehen erbozt auseinander. Folgt die Parodie der Parodie durch das zweite Paar. Florians gespreizt-marionettenhafter Auftritt ist mit seinem ersten, an die Marseillaise erinnernden Noten doch auch, obwohl man's wahrhaftig nicht gleich merkt, eine Variation des Balladenmotivs, der Schicksalsfrage. Die Fortsetzung indessen, mit einer leicht ironischen Wendung nach dem spezifisch Wienerischen hin („Am schönen Donaustrand winkt mir die kleine Hand“) ist ein genaues Zitat aus dem Trio des Klaviertrios, opus 1. Kaum ist die berühmte Schicksalsfrage mit einer wohlverdienten Ohrfeige beantwortet, entwickelt sich eine Szene von apartestem Reiz, wenn das andere Paar unmerklich dazu tritt und Bruchstücke des Tagebuchs (immer die drohende Ballade und dazu genaue Zitate aus der Tagebuchszene) sich in Florians läppisch-komische Melodik mischen, wenn die neue Melodie die alte ablöst, den Spaß zum Ernst der Empfindung steigert. Das Thema, das der ersten und zweiten Unterredung der Gatten Freundlichkeit und Grazie geschenkt hat, wird zum Zwei-, zum Viergesang glanzvoll in die Höhe geführt, zum melodischen Gipfel, auf dem sich vier unentrinnbar Glückliche die Hände reichen. Noch ein kurzes Zwischenspiel, wenn Florian mit einer melancholischen Veränderung des Scherzothemas aus der Klaviersonate, mit dem er in der ersten Szene so munter war, Abschied nehmen will, um mit seiner Braut nach Wien zu ziehen. Selbstverständlich, daß er bleibt, und mit ihr wieder in der gewissen wienerischen Wendung selig ist. Vogel kommt, pechbeladen wie das erstemal, triumphierend den Ring des Polykrates in der erhobenen Hand — höhnische Quartensprünge des Glücksthemas wiederholen lachend in allen Stimmen: Der Ring!

Im allgemeinen Gelächter geht das Pechthema unter und ein Schlußgesang, von Vogel angestimmt, zu den Worten: „Der Ring kehrt zurück“ sagt begütigend zu dieser Lösung Ja und Amen. Die graziöse, gavotteartig tänzelnde Melodie kennen wir schon aus dem Scherzotrio der Klaviersonate, opus 2, dort im Dreivierteltakt, und etwas anders aus den Märchenbildern für Klavier.

Der Ring des Polykrates (Quintett)



Unter allgemeinem Hallo seines Pechthemas, das plötzlich ein übermütiger Walzer geworden ist, wird Herr Vogel expediert, und der zierliche Daktylus des Freundschaftsmotivs im Quartett der beiden Paare begleitet ihn lachend hinaus. Die traulich-stille Stimmung der Tagebuchszene, eine Wiederholung des ersten Liebesgesangs, verklingt unter zartesten Celesta-, Harfen- und Glockenspielklängen, die wie die letzten Sonnenstrahlen das Gemach vergolden, bis mit den paar lebhaften Anfangstakten stürmischen Glücksjubels die Oper schließt wie sie begann.

Sie ist wahrhaftig ein Märchen vom Glück, ein Glückskind, das nur einem Glückskind gelingen konnte. Einem, das voll ist vom Glück der Jugend, des Lebens, des Schaffens, des Könnens. Hellstes Biedermeier mit freundlichen, himmelblauen Bandmaschen und goldgeziertem Gerät ist das zeitlose Kolorit der Musik, die sich an das Jahrhundert ihres Textes nicht zu halten brauchte. Das Können freilich hat viel spätere Zeiten, ganz moderne erlebt, worüber ja noch einiges zu sagen sein wird. Bewundernswert im höchsten Maße das Orchester, wie es dem Stil des Lustspiels angepaßt ist. Holzbläser, zweifach besetzt, ohne Baßklarinetten, drei Hörner, zwei Trompeten, bloß eine Posaune, alles leicht, leicht, schwebend, fliegend, dazu alles erdenkliche Schlagwerk für nicht weniger als vier Spieler, auch Tambourin und die von Mahler eingeführte Rute fehlen nicht. Es wird ein bißchen zu viel verwendet, aber es trägt wesent-

lich dazu bei, bligende Lichter aufzuseßen und blanken Frohsinn zu versprühen. Im Ganzen: Eine der wertvollsten deutschen Spieloperen neuerer Zeit, zumindest ebenbürtig den erfolgreichsten Vertretern der Art aus der Reihe der Humperdinck, Blech, d'Albert, Wolf-Ferrari. Freude, Behagen, Glück bringt das still-friedliche, kleinbürgerliche, sonnenverklärte Idyll auf einer Insel der Seligen, die weitab liegt von den finsternen Küsten, an denen die Wogen der Leidenschaft unheilvoll branden. Wirklich so weit ab? Die Extreme sind einander nah. Und neben dem „Ring des Polykrates“ steht „Violaſta“ . . . Die bipolare Emanation des Genius! —

Violanta.

Unter allen Überraschungen, an denen Korngolds Entwicklung doch wahrlich nicht arm war, vielleicht die größte war dieses ungleiche Zwillingsspaar, das zugleich das Rampenlicht erblickte. Wo im „Polykrates“ alles in heiterem Himmelblau glänzte, glühte die „Violanta“ in nächtlichem Purpur. Dort unbekümmertes, faltergleiches Schweben im Frühlingslicht, hier entfesselte Gewalt, leidenschaftliches Begehren; dort Tanz und Lebenslust, hier Tod und Verderben; dort eine pointilistische Sprühtechnik aller Teufeleien von Wiß und Humor, hier breites al fresco in Tinten von Böcklinscher Saffheit. Aber dort wie hier: ein Strömen, ein Überströmen von Musik, eine Fülle von Empfindung, eine Gewalt des Ausdrucks, ein Segen melodischer Eingebung, daß man starr und ergriffen vor dem Wunderbaren stand. Ein Sechzehnjähriger, der mit einem Saß sich auf die steile Höhe modernen Opernschaffens emporgeschwungen hatte, der in Scherz und Ernst sofort unter die ersten Meister seines Faches einzureihen war, der — was das Seltsamste war — kein Nachahmer, vielmehr sein eigener Herr war, dessen Handschrift man jederzeit erkennen und alsbald auch — nachmachen konnte. Natürlich konnte er diese „Violanta“ nicht erlebt haben. Genug, er erlebte sie, indem er sie schuf. Erlebte sie so stark, daß sie lebend wurde und den Hörer zwingt, sie mitzuerleben. So hat sie die unverwüslliche Vitalität des geborenen und bleibenden Erfolges. —

Hans Müllers Buch reiht sich an eine Serie von Renaissance-dramen, die damals in Deutschland Beifall fanden. Maeterlincks „Mona Vanna“, Schnitzlers „Schleier der Beatrice“, von Schreker „Der rote Tod“ und „Die Gezeichneten“, die übrigens ziemlich gleichzeitig mit „Violanta“ beendet waren, von Schillings „Mona Lisa“, von Zemlinsky „Die florentinische Tragödie“ sind mir in der Erinnerung geblieben. Die Dichtung ist besser als die der zuletzt genannten zwei Opern, deren erste theatralischen Sadismus mit einer widerlichen Erstickungsszene verherrlicht, deren zweite, musikalisch

turmhoch bedeutendere an Oskar Wildes Rhetorik krankt, die selbst für das tragische Ende nichts als eine selbstgefällige Pointe zu bringen hat. Müller erfand ein interessantes Frauenzimmer für den Mittelpunkt seiner Handlung, wie es seit Carmen bis zu Salome und Elektra noch keiner Oper geschadet hat. Mona Violanta, das junge Weib Simone Trovais, des Hauptmanns der Republik Venedig, Gewaltmensch des Cinquecento, ist eine Sphinx, deren Geheimnis uns solcherart verraten wird. Daß sie nämlich ihrer Schwester Nerina nachtrauert, die vom Königssohn, dem glänzenden Alfonso, entehrt und verlassen, den Tod suchte und fand. Daß sie seit damals stumm, kalt, jedermann, dem eigenen Gatten sogar entfremdet, bloß dem Gedanken an Rache lebt. Daß heute, da der Karneval den erlauchten Wüstling von Neapel nach Venedig führt, ihre Stunde schlage, da sie ihn mit Lied und Gebärde nicht vergebens in ihr Haus, in das Haus ihres Mannes gelockt habe, damit hier sein Verbrechen gesühnt werde. „Du wirst ihn töten, Simone . . .“ Noch schwankt der. Wie aber, wenn's dem Verführer gelänge, auch sie zu verführen? Wie, wenn sie selbst sein begehrte? Eifersuchtsgeschüttelt schwankt der Gatte nicht länger. Sie möge das Lied, das verruchte Lied, singen, das ihm, dem Strengen, so verhaßt ist, das von den Toten, die heute aus allen Gräbern tanzen, das Lied, in dem heute entfesselte Karnevals-laune fiebrisch zur Orgie aller wird, und dies zum Zeichen, daß der Gast, entwaffnet, in der Falle sitzt, reif der rächenden Faust. Dann sei's getan. Allein geblieben, in zitternder Erregung, harret sie, die alte Amme schmückt die angstvoll Lauschende. Ein Boot legt an. Ein übermüliges Singen von Leichtsinn und Jugendübermut. Er ist da, arglos, schön, ein Prinz. „Singt mir Euer Lied, das Lied, durch das ich zu Euch fand“. Noch nicht? Warum? Früher als sie wollte, muß sie ihr Geheimnis preisgeben. Daß dieses Lied Signal sein werde seiner Ermordung, daß sie Nerinas Schwester sei, daß sie ihn darum hasse. Aber noch kennt man sie nicht ganz. Denn da der Jüngling, ohne die Haltung zu verlieren, ergriffen von seiner verlorenen Jugend erzählt, von dem Mutterlosen, den das höfische Gift verdarb, von seiner in sinnlichen Räuschen ungestillten Sehnsucht nach wahrem Glück, nach echter Liebe, da gesteht sie ihr Letztes. Nicht weil sie ihn haßt, will sie seinen Tod, nein, weil sie ihn liebt, seit sie ihn sah, weil sie ihre Ruhe, ihre Reinheit nicht retten zu können vermeint, solange er lebt. So maßlos liebt sie ihn. Trunken von dem Glück dieser Stunde, die

eine letzte sein wird, sinken sie einander in die Arme, selig, den Tod im Nacken, zum ersten und letzten Male ihre innersten Empfindungen ausströmen zu lassen.

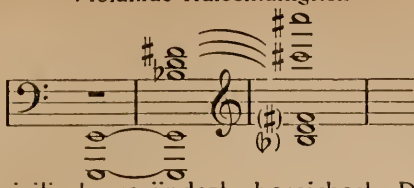
Ungeduldig grollt Simones des wartenden Ruf. Nun das Lied. Und ekstatisch, hingerissen schmeißt es Violanta hinaus, das Bekenntnis ihrer Liebe. Den Dolch Simones, der jetzt nicht mehr von Rache, der wilder noch von Eifersucht regiert wird, fängt sie mit der eigenen Brust auf. Mit einer — leider — Oskar Wilde-schen Pointe auf den Lippen stirbt sie: „Hab Dank, du Strenger — nun ist dein Weib wieder dein!“ Das Lied, ihr Lied, wird zum brausenden Hymnus, den ganz Venedig singt. Gesang, Lichter und Blumen begleiten die für immer Befreite.

Dieser Akt ist von erstaunlicher Konzentration, von aufs Äußerste komprimierter Wirkung. Schäumende Lust, drängende Leidenschaft, Liebe und Sterben, rasendes Begehren und echtes Empfinden in einem Karneval des Lebens geben ein Nachtstück in Callots Manier, von Hoffmannesker Unwirklichkeit, phantastisch, packend — und, was in Zeiten des modernen, spekulativen Opernsadismus nicht ungelobt bleibe — reinlich. Die dankbare Verwendung des Liedes als dramatisches Movens, der in düsteren Farben glimmende Hintergrund, die knappe Fassung, die kontrastreiche und schnelle Entwicklung, die freien, kurzen, rhythmisch abwechslungsreichen Verse — ebensoviele Empfehlungen für den interessierten Musiker. Diese Dichtung mußte ihn, wie seinen Alfonso die Jugend „wie Feuer anspringen“. Kein Wunder, daß er sich an ihr entzündete, explodieren mußte.

Ein Vorspiel leitet die Oper ein, das den entscheidenden Moment der Handlung vorwegnimmt. Auf dem nachtdunkeln E der Celli und Bässe, einer tiefen Glocke und des Klaviers, dem in der ganzen Partitur eine neuartige und wichtige Rolle zugeteilt ist, baut sich ein seltsam unruhiger Akkord auf, der in der Mittellage den alterierten Dreiklang B-D-Fis der Hörner und diesen dann noch im Glockenspiel, in pizzikierten Bratschen, Oboen, Harfen und Geigen ein zitterndes hohes Cis hinzufügt.

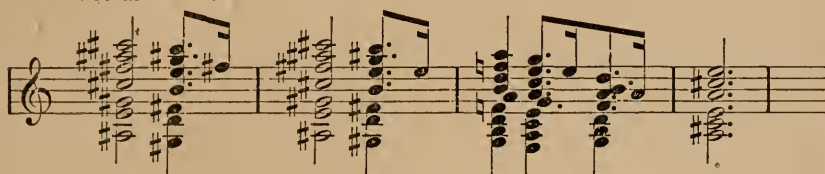
Leicht zu deuten als alterierter Nonenakkord mit einem unaufgelösten Vorhalt, dessen auch bald enthüllte Tendenz nach A-Dur strebt, wie denn Korngolds wildeste Atonalität immer deutlich den Willen zur Tonart und den Weg dahin spüren läßt. Durch den aufsteigenden Tritonus der Bässe B-E wird die Anfangsharmonie

Violantas Rätselhaftigkeit



wiederholt herbeizitiert, verändert, bereichert. Durch drei Töne Cis-Gis-Fis (absteigende Quart, aufsteigende Sept), die das spätere Leitlied ankündigen, durch verwirrend dissonierende Akkorde der Flöten und Celesta, wie sie Strauß und Schreker lieben, durch eine aufschwirrende Passage, die sich immer wieder auf das hohe Cis stürzt und es mit dem dissonierenden His schicksalhaft drohend eint, um schließlich daraus das breit melodische Violantathema

Violanta-Thema



hervorgehen zu lassen. Ihm folgt als Gegensatz unter flimmernden, aufsteigenden Celesta- und Geigenklängen, harfenumrauscht, das langatmige Thema Alfonsos im edlen Hornklang.

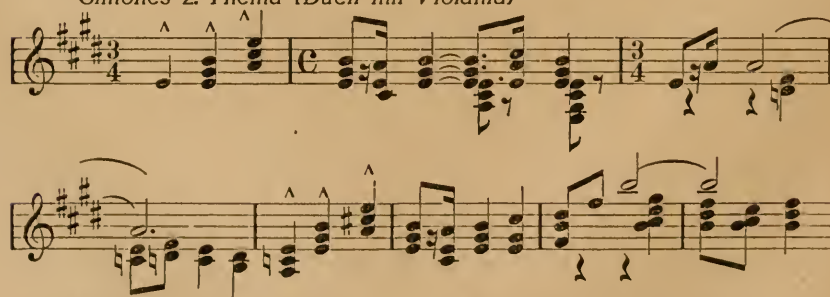
Alfonso



Aus ihm wird eine große Steigerung gewonnen, die mit dem hohen Cis den Höhepunkt und zugleich die Reprise des Violantamotivs erreicht und so rückläufig in der heiligen Dreizahl, in der Kornolds Formprinzip sich in jeder Szene, in jedem Satz erfüllt, im unzerstörbaren A-B-A jeden musikalischen Formens, wieder mit dem

Anfang schließt. Ohne Pause leitet die immer aufgeregter zum Cis aufliegende Figur zum Cis-Dur des vollen Orchesters, wobei die Bühne im roten Lichte brennt und Trompeten und Posaunen hinter der Szene das Lied von den tanzenden Toten schon deutlicher machen. Aus einer in Triolen niederrollenden Cisdurskala wird ein Karnevalsmotiv und begleitet den monotonen Gesang der Schiffer. Dazu, immer stärker betont, das bewußte Lied, diesmal in einer Form, die es mit Violanta in Beziehung bringt. Und plötzlich setzt mit einer erweiterten Form des Karnevalsthemas, unheimlich lustig in seinen leeren Quinten und Quartenfiguren, die ganze Turbulenz zügellosen Karnevalstreibens ein. Jetzt im Unisono der Männerstimmen hinter der Szene der aufreizende Gesang „Aus den Gräbern selbst die Toten tanzen“; eine starke, gern in Septimen ausschwingende Melodie, fast feierlich, tanzte nicht die Karnevalsfigur ungeberdig dazu. Eine kurze Exposition, irgendein ganz unnötiger Matteo wird gehänselt, weil er in Violanta vernarrt ist, wie sein Vorgänger Narraboth in die Prinzessin von Judäa (das Karnevalsmotiv als Mittelteil vergrößert wie ein Walzer). Mit Bice, der Magd, kommt Colombineübermut (das Karnevalsthema in der Urform) kaum unterbrochen, wenn die alte Barbara nach Violanta fragt. Matteos überschwängliche Antwort bringt wie einen zweiten Seitensatz wieder die melodisch beruhigte Form des Karnevalsmotivs, heftig abgeschnitten durch das auffahrende Motiv des Hauptmanns. Dies ist zugleich Reprise des ersten Teils und in orgiastischer Bewegung, wilden Tanzrhythmen, dazu das ekstatisch gejauchzte Totentanzlied in einem Doppelchor von meisterhafter Saßkunst, tobt sich die Szene aus.

Simones 2. Thema (Duet mit Violanta)



Jetzt fährt Simone drein; er mag den Karneval, das Lied nicht. Streng und gemessen sein zweites Motiv in soldatischem Schritt „Hinunter zur Nachtwach“, ihr seid Soldaten“

und gleich darauf ein drittes, das wie eine Faust dröhnend niederschlägt. Es ist der Karneval, der sich unheilvoll verwandelt hat. Sie bestreiten die kurze Szene, in der der Hauptmann die Leute, insbesondere Matteo, aus dem Hause schafft; vergeblich fragt er auch nach Violanta (ihr Thema verändert in einer Form, deren nur er sich bedient), und schüchtern verzieht sich das Karnevalsthema, verliert sich in Ganztönen in der Tiefe.

Intermezzo: Bracca, der Maler, elegant, stußerhaft, italienischer, etwas äußerlicher Schwung, dagegen Simone: sein militärisch schreitendes Motiv wehrt sich. Der Maler bringt Neuigkeiten: Alfonso ist da! Dessen Motiv, doch unernst, graziöser, wellmännischer. Wie Simone die Nachricht aufgreift, hat es wieder seine edle Urform. Sein erster Gedanke ist Violanta: „Sie haßt ihn!“ Hier zum ersten Male bei Holzbläsern, von Trompeten gestützt, in parallelen Molldreiklängen emporgerissen, das Motiv des Hassens und gleich darauf Alfonsos Niedrigkeit in einer dissonierenden Variante seines Themas gezeichnet. Nerinas Schicksal wird erzählt, Violanta geschildert wie sie ist, wie sie haßt (diese Motive herrschen).

„Komm mit zum Fest!“ ruft der Maler. Wie natürlich wiederholt sich im dritten Teil der Anfang der Szene! Plötzlich steht Violanta da – raffiniert, wie der Gesang des Malers plötzlich in ihr Motiv übergeht! Auffallend hier, wie auch an anderen Stellen, die von Strauß übernommene und sicher angewendete Art, der Singstimme eine eigene, von der Begleitung verschiedene Takteinteilung zu geben.

Der Maler, überflüssig geworden, geht mit dem Trällerlied ab, wie er kam. Die Gatten allein: das Violantamotiv, unheilkundend in der neuen Bindung mit je einem um die kleine Sekunde erniedrigten Dreiklang, gleich einem in zwei Akkorden harmonisierten, aber gleichzeitig erklingenden Vorschlag. Ein äußerst erregender Effekt. Ein neues Motiv der Hörner, eine Art Todesverkündigung für Alfonso, mit dem Haßthema vereint, leitet ihren Bericht ein. In feierlichem C-Dur begleitet singend das Todesmotiv das Bild des mädchenumschwärmten Prinzen. Es tänzelt mit, wenn die Rächerin den Verführer verführt, das gefährliche Lied zu singen anhebt, und der Chor der Mädchen hinter der Szene setzt es fort, vom Karnevalsmotiv in den Bässen drohend begleitet.

„Das sang ich, er hinter mir“, (Violantamotiv) „Was kann Alfonso sich denken – ein schwärmendes Mädchen wie alle andern!“

Aber Violanta denkt mit dem Todesmotiv an ihre Mission. Bald legt seine Barke hier an (ein kleines, gondelndes Motiv hier vorweggenommen). „Nerina wird heut lachen“. Klar, warum dazu das männliche Thema des Simone energisch aufstampft. Rätselhaft umgedeutet Alfonso's verzerres Motiv, bedeutungsschwer ins Violantamotiv übergehend. Hier schon das schicksalhafte irisierende Dissonieren der gleichzeitigen Tonarten Cis und C, das später noch wichtiger wird. Und nun wird das entscheidende Wort nach abgerissenen, heiseren, keuchenden Bruchstücken ganz ohne Kraftaufwand und bei völligem Schweigen des Orchesters ausgesprochen: Töten! Große Trommel, tiefes Klavier und geteilte Bässe im Pizzicato bekräftigen es schauerlich leise. Dann erst bricht der Sturm der Leidenschaft los; aus dem Violantathema wird eine dramatische Kantilene von geradezu Verdischem Brio. Schrill gipfelt das Haßmotiv, Simones Bedenken halten nicht auf. Atemlos drängt die Musik vorwärts; das Violantamotiv reizt die Eifersucht, bis Simone mit seinem wilden Motiv entschlossen ist. Und dann geht zum C-Dur des vollen Orchesters Violantas Jubel; das Zeichen wird vereinbart, stoßweise Laute aus dem gewissen Lied mit dem zornigen Haß des Mannes verbunden. „So sei es,“ und der rasende Lauf des ganzen Orchesters abwärts ist Simones niederfahrende Faust. Marschartig, mit dem soldatischen Thema des Gatten malen beide sich den Triumph in seinen Einzelheiten aus. Im Zwiegesang bekräftigt sich der gemeinsame Wille, Simones immer höher emporfahrendes Motiv begleitet seinen Abgang. Violanta bleibt allein mit ihrem Motiv, das plötzlich schwach wird, ungewiß, zerfasert in pizzikierte Geigen- und Flötensechzehntel.

Und nun eine Szene von beispielloser Eindringlichkeit: die aufgepeitschte, gewaltsam unterdrückte Erregung des Wartens auf das Ungeheuerliche und die ahnungslos einfältige Ruhe der alten Amme, ähnlich Desdemona vor der Katastrophe. In verwirrenden, dissonierenden Klängen von Harfe, Celesta und sordinierten Geigen singt die Flöte eine allertümlische Weise, tonartlich unbestimmt, wie oft auch, und gewiß ganz unabhängig davon, bei Schreker. Einzelne Töne aus dem Lied, immer diesem Lied, gehen ihr nicht aus dem Kopf. Ihr eigenes Motiv, verschoben, verzerrt, zeigt, wie wenig sie doch ihrer selbst sicher ist. Eine zarte Melodie erblüht, wie schon früher einmal, wenn von ihrer Reinheit die Rede ist; dazwischen immer wieder das angsterfüllte Horchen auf jeden Lauf,

das Violantamotiv in kurzen, abgerissenen Doppelakkorden, die um den drohenden halben Ton dissonieren, die Todesverkündigung beim Englischhorn — und mit eins, aus all dieser Unrast und Furcht die frühere simple Weise, diesmal in beruhigendem Dur und daraus eine Melodie, so wunderbar einfach, schlicht und empfunden, wie man sie gerne da und dort bei Mahler so lange banal gescholten hat, bis sie einem wie ein Volkslied vertraut war. Wieder unterbrechen ein paar Takte die frühere Unruhe und wieder legt sich, vergrößert diesmal und tief atmend, der wohlige Nachtgesang der alten Frau darüber und verklingt in reinem C-Dur (Melodie von der Sologeige zu Ende gesungen) mit dem Vorhalt der zweiten Stufe, der dieser Art Korngoldscher Melodik so eigentümlich ist. Atemraubend die kurze mimodramatische Szene, da Violanta, allein geblieben, den höchsten Aufruhr der Empfindungen erleidet. Und zerrissene Akkorde, das Schicksalslied, der Haß, Alfonsos Tod und, noch unbewußt, ihre Liebe — dieses ganze Chaos verrät die Musik mit unnachahmlicher Plastik.

Dann: Ruderschläge, das Gondelmotiv, sprühende, tropfende Akkorde (sind sie nicht aus dem Haßthema von einst?), Baßstimmen hinter der Szene, die mit geschlossenem Munde eine melancholische Ganztonweise singen, und dann Barcarole, anmutig wiegende Sechsahtelbewegung A-Dur, und Alfonsos Ständchen ertönt, von dem melancholischen Fischergesang einmal unterbrochen, in natürlicher, jugendprangender Anmut. Violantas drohende Gegenstimme ergänzt es zum Duett und die Zeit, die den Ankömmling in das Haus bringt, nützt sich klug, wenn die Wiederholung des Gondelrhythmus, auch hier wie sonst, die Szene dreiteilig formt.

Und damit sind wir bei der großen Scène à faire, alles übrige galt ihrer Vorbereitung. Jetzt mußte sich's zeigen, ob der junge Stürmer nicht unterwegs sich erschöpft hatte, ob ihm noch die Kraft blieb, hier den entscheidenden Schlag zu führen. Nun, das ist dem Musiker über alle Erwartung gelungen, und gerade diese Szene gehört der Höhe moderner Opernproduktion an. Besonders deutlich wird hier der Unterschied gegenüber der filigranen Motivtechnik im „Polykrates“, wenn schon mit Alfonsos erstem Gesang jede motivische Rücksicht schwindet und bloß die frei hinströmende, herzswarme Melodie ihr Recht behauptet. Sie ist in mancher Wendung von der adeligen Art, wie man sie bei dem jüngeren Zemlinsky bewundert hat. Dunkel tritt das Violantamotiv dazwischen, unbeirrt steigert sich der

königliche Gesang — wieder die düstern Violantaklänge, doch Alfonso verlangt nach dem Lied, das in seiner Erinnerung anders klingt, freier, sonniger. Des wartenden Simone gedenkend, unterbricht sie ihn, da er es übermütig anstimmen will; lächelnd fragt er, warum er nicht singen dürfe. Und besonders reizvoll wird hier das Totentanzlied zu einer Vorausnahme der kommenden Liebesszene. In feierlichen Harmonien kündigt sich ihm des Sanges Bedeutung, aufgeregte Bruchstücke daraus begleiten die folgende Auseinandersetzung, das verkürzte soldatische Simonemotiv ergänzt Violantas Worte. Mit dem Hauptmotiv gibt sie sich zu erkennen, mit der getragenen Melodie der Todesverkündigung erwidert Alfonso. Sehr bezeichnend, wie so oft, die Freiheit, mit der Korngolds Rhythmus geschlossene Melodien in einzelnen Tönen zu verlängern, zu verkürzen, zu verzögern liebt, dabei doch die vollkommenste Natürlichkeit der Deklamation und des melodischen Baues wahr und eine bedeutende Vertiefung und Intensivierung erzielt. Der Königssohn erzählt, ein wenig cursorisch, von seinem Geschick, das seine Lebensführung verschuldet habe, und er würde niemanden damit überzeugen, der nicht, wie sein Gegenüber, so bereit wäre, überzeugt zu werden. Aber seine schöne Melodie, die des Vorspiels, mag ihm dabei gut zu statten kommen, und gerne bedient er sich auch der ihren, wenn er von seiner Liebe Sehnsucht spricht. Die Todesmelodie in C-Dur bringt den dritten Teil des Liedes (Reprise des ersten Teiles in C-Moll), das leise verhallt. Schwankend, haltlos, zerfahren, erschüttert hat Violanta zugehört: ganz herrlich, wie in diesem Augenblick das Vorspiel der Oper sich auf ihrem Höhepunkt wiederholt. Ahnungsvoll durchschaut er Gründe und Abgründe ihrer Seele, und die Trompete kündigt ein feuriges Liebesmotiv an, dessen Abstammung von dem Hauptthema des Klaviertrios, opus 1, unverkennbar ist. Großartig strahlt es bald im Glanze des vollen Orchesters (E-Dur), da die zwei sich finden. Noch einmal hebt eine Steigerung an mit Violantas scham- und schmerzvollem Bekenntnis ihrer unseligen Leidenschaft (absteigende Figuren ihres Motivs in den Bässen). Die Melodie der Reinheit erhebt sich. Alles, auch in diesem wilden Branden, ist melodisch konturiert, alles aus voller Brust gesungen. Ein Zurücksinken in eine weiche, wehmülig Fassung des Karnevalsthemas; Alfonso tröstet, richtet auf, verschleicht Simoneerinnerungen. Ein letzter verzweifelter Ausbruch und dann, in langsam fließendem H-Dur, in die zartesten Farben



„Die tote Stadt“ — 2. Bild
Uraufführung im Hamburger Stadttheater

hellsten Orchesterkolorits getaucht, ein Liebesgesang von himmlischer Ruhe und seliger Schönheit, wundervoll emporgeführt und in tiefer Versunkenheit verhauchend. (Hier ist der nicht aufgelöste Vorhalt der zweiten Stufe motivisch begründet.)

Simones Violantaruf, wie nur er sie zu rufen pflegt, ist Mahnung und Schicksal. „Bekenn' es“ fordert Alfonso zu den Klängen des Liebesgesangs, und, ihrer selbst nicht mehr mächtig, schreit Violanta es hinaus, das entseglliche Lied — ganz falsch singt sie es, entstellt, in wahnsinnigen Intervallen, begleitet von ihrem Motiv in ekstatischen Tanzrhythmen. Dieselbe Akkordfolge wie damals, als sie vom Gatten Alfonsos Tod verlangte, heißt hier: Töte ihn nicht!

Simone, entschlossen wie sein Motiv, steht auf der Schwelle — Violanta wirft ihm die Wahrheit ins Gesicht. Noch zweifelt er, und zwiespältig verwirrend sind Teile ihres Motivs, wie zu Anfang. Alfonso bekräftigt mit dem Liebesgesang.

Die Katastrophe ist da — den Dolchstoß begleitet das ganze Orchester mit der scharf rhythmisierten Dissonanz C-Des — alles, was vom Violantamotiv übriggeblieben ist. Sie zerlegt sich in zwei hämmernde Akkorde, Des-Dur, C-Dur, da Violanta hinsinkt und ruhig wird. Die um die kleine Sekunde dissonierenden Doppelakkorde ihres tragischen Schicksals begleiten ihre letzten Worte, ihren letzten, friedensverklärten Gesang: „Hört ihr, wie's klingt, das selige Lied“ — aber es ist der Carneval und Bracca's Leichtfertigkeit dringt in das Sterbegemach. Das Lachen der Masken verstummt, feierlich vergrößert, wie schuldbewußt, noch einmal das Karnevalsmotiv. Und wie ein Hymnus, rein und stark, vom vollen Chor aus der Ferne, der Sang von den tanzenden Toten, nur mehr geflüstert vom Karnevalsthema der Geigen begleitet. Violanta, mit äußerster Anstrengung, nimmt ihn auf, singt sich frei „von Mensch und Welt und Lust.“ Trompeten und Posaunen hinter der Szene wiederholen machtvoll den Anfang des Liedes als Refrain, das Karnevalsthema in tragischem Moll erklingt zugleich mit dem Violantamotiv, während der Saal in dem magischen Licht des Karnevalsanfangs rot auffunkelt und Blumen über Blumen herabschneien. Das Haßmotiv greller Trompete und Posaune (stehen nicht noch immer zwei Todfeinde unversöhnlicher denn je gegeneinander?) reißt das wild aufstürmende Orchester zum letzten krachenden Schlußakkord aufwärts.

Diese Oper ist voll Kraft, Schönheit und Können. Sie ist unbegreiflich. Man weiß nicht, was mehr anzustaunen, höher zu werten sei. Die fesselnde, bald schwungvoll mitreißende, bald innig versunkene, immer edle und originelle Melodik, die mit vollstem Recht zum Träger eines gesungenen Musikwerkes gemacht ist. Die meisterhafte technische Struktur, gleich hervorragend in der Formung der Szene, der motivischen, psychologisch sehr feinen Arbeit, und der stupend reifen, in eigenem Klangkolorit schillernden Instrumentationskunst, die um volle und zarte Farben gleich sicher Bescheid weiß, nur in der Verwendung von Klangwerten (Harfe, Celesta, Tambourin, Glockenspiel) noch des Guten zu viel tut. Die sehr kühne, höchst moderne, ganz freie Harmonik, die keiner „Dissonanz“ aus dem Wege geht, dabei durchaus logisch im alten Sinne bleibt, jederzeit tonal, da jeder Klang tonartlich determiniert ist, da die Akkordfolgen, mit kräftigen Baßschritten kadenzierend und modulierend, ihr klares tonartliches Ziel erkennen lassen und Vielklänge, die den Dreiklang durch Zufügen der ersten und sechsten Stufe zu erweitern lieben, ferner gern Alterationen und unaufgelöste, mittönende Vorhalte verwenden, immer tonartlich eindeutig sind. (Worin übrigens auch Strauß, Schreker und Pfitzner eines Sinnes sind). Oder endlich der geniale Blick des geborenen Dramatikers für das Tempo des Bühnengeschehens, für gewaltige Kontraste, atemhemmende Steigerungen, packende Ausbrüche, ergreifende Ruhepunkte, spannende Entwicklungen, explosionschwangere Pausen. Ein Siebzehn-Achtzehnjähriger hat sich mit dieser Wunderleistung in die Reihe der ersten Dramatiker seiner Zeit gestellt. Hat von der Bühne als Eroberer Besitz ergriffen, als einer, dem sie willenslose Beute, dem sie von Haus aus bestimmt ist. Wird er sie festhalten können? Viele meinten: Ein Mascagnierfolg. Einmal und nicht wieder. Verausgab für immer in einer einzigen, geballten Entladung aller Möglichkeiten. Und dann? Dann kam „Die tote Stadt“.

* * *

„Viel Lärmen um Nichts.“

Aber vorher habe ich die Freude, noch über das Opus 11 zu sprechen, ein Werk, in das alle Welt verliebt ist und ich natürlich auch. Es ist eine ganz stattliche Partitur von vierzehn Nummern geworden, aus der eine überall gespielte Orchestersuite destilliert wurde. Gewidmet Egon Pollak, geschrieben für ein Kammerorchester, wirklich Miniatur: Eine Flöte und Piccolo, eine Oboe, eine Klarinette, ein Fagott, zwei Hörner, eine Trompete, eine Posaune, Streichquartett (vier Solisten) Schlagzeug für zwei Spieler (Pauken, große Trommel und Becken, kleine Trommel, Triangel und Glockenspiel, Tambourin, Tamtam, tiefe Glocken, Rute, Ratsche), Harfe, Harmonium, Klavier. Die reiche Besetzung des Schlagwerks dient nie der Fülle, bloß der Abwechslung, die Verwendung ist die raffiniert-sparsamste, nicht übermäßig wie in manchem frühern Werk. — Wiß und Würze vertragen nur die kleinste Dosierung. So ist weniger mehr.

Bühnenmusiken sind dank der Forderung moderner Regisseure wieder sehr beliebt, und Richard Strauß hat mit dem „Bürger als Edelmann“ uns eine seiner anmutigsten und launigsten Arbeiten geschenkt. Trotzdem bleibt es ein undankbares Geschäft. Am ehesten verträgt sich die Musik mit dem Mimodram, viel weniger schon mit dem Melodram, da nun einmal nur die singende Menschenstimme die einzige Möglichkeit bietet, Wort und Ton wirklich untrennbar zu verschmelzen. Aber ganz zum Aschenbrödel wird die Musik, wenn auf der Bühne etwas vorgeht; dann geht dieses im wahrsten Sinne des Wortes vor, und die Musik wird zu einer bestenfalls nervenerregenden Geräuschkombi degradiert. Ist sie klug beraten wie die vorliegende, so hält sie sich mehr an die Pausen des Dramas und gibt sich eine geschlossene Form, die ihr jederzeit gestattet, als Orchestersuite im Konzertsaal ihr Eigenleben zu führen. Was ihr in diesem Falle auch restlos gelungen ist.

Sie ist reizend, sie ist ein Lustspiel im Lustspiel, das nach Shakespeares Willen immer wieder nach Musik verlangt. „Laßt

uns vor der Hochzeit einen Tanz machen, daß wir leichte Herzen kriegen und unsere Frauen leichte Füße“, sagt Benedikt. Leichte Herzen und leichte Füße — ein Motto gleich für die Ouvertüre. Ein rechtes Buffstück mit selbständigem thematischem Material — keine Potpourri-Ouvertüre. Ein kurzes Einleitungsmotivchen, von vier aufwärtsspringenden Tönen. Dann ein hüpfender Sechachtelrhythmus G-Dur. Knapper dreiteiliger Satz zur Dominante übergeleitet. Warme weitgeschwungene Melodie im Unisono von Streichern und Klavier, während die Holzbläser wie früher weiter spötteln, wie Beatrice über ihre wahre Empfindung. Verkürzt und gesteigert führt sie zu einer Schlußstretta zwei Viertel D-Dur. Und da Beatrice, wie Don Pedro von ihr versichert, in der Tat ein fröhliches Herz hat, ist es nur in der Ordnung, wenn dieser übermütige Teil an das Glücksringthema des „Polykrates“ erinnert. Freilich durch einen synkopierten Rhythmus verändert, der, neu bei Korngold, in dieser Partitur charakteristisch vorkommt und wie englisches Lokalkolorit wirkt. Mit dem kurzen Einleitungsmotivchen fängt die Durchführung an, die die verarbeiteten Themen um die einzige direkte Beziehung mit dem Drama vermehrt, um eine vom Harmonium allein gebrachte, versonnene Melodie (Hochzeitsmotiv) — auch hier die Synkope —, welche im vierten Akt Heros Bangigkeit im Brautgemach schildert. Verkürzung des Gesangsthemas, Rückführung mit der Einleitung, Reprise, verändert durch das vom Harmonium dazu kontrapunktierte, verkürzte Gesangsthema und schließlich eine Coda in sich überstürzenden Figuren, aus den Einleitungstakten und einer Variation des Hauptthemas gebildet. Das ist alles. Man durfte schon nach der Schauspielouvertüre von Korngold eine gelungene Lustspielouvertüre erwarten. Aber — um mit Shakespeare zu sprechen — „er hat alle Erwartungen trefflicher übertroffen, als ihr erwarten dürft, von mir zu vernehmen, wie“.

Ein paar burleske Takte in parallelen Molldreiklängen begleiten Don Juan, den „sauen“ Intriganten. Nr. 3 „Mummschanz“ knüpft an den Rhythmus des altenglischen, nach einer Schalmeyenart benannten Hornpipetanzes an. Ein delizöses Stück, mit einem famosen, von den Hörnern geschmetterten Tanzthema, durch ein zweites ergänzt, das bäuerisch derber, polkamäßiger auftrumpft, in Klang, Melodie und Rhythmus gleich hinreißend. Und es ist unglaublich, was es ausmacht, wenn der zweiteilige Rhythmus in der Schlußkadenz das erste und einzige Mal um ein Viertel erweitert wird. Eine Kunst

rhythmischer Verzögerung, die gerade für Korngold sehr bezeichnend ist. Die Festmusik im zweiten Akt bestreift ein Menuett „voll Anstand und Allväterlichkeit“, es gliedert sich zwanglos wie die Szene, die sich in eine Reihe von Zwiegesprächen auflöst und wird so zu einer Variationenform. Das Thema des Mummenschanzes ist dabei in $\frac{3}{4}$ verwandelt. Leere Quintenstimmen der Geigen, die dann durchgeführt werden, leiten es ein. Dann gibt's einen Geschwindwalzer mit verschleifenden, spöttischen Vorhalten in der graziösen, kultivierten Art der hochgezüchteten Wiener Walzer von Brahms oder Robert Fuchs, und er ist so hübsch, daß er als Begleitung für Gespräche zu gut ist. So ist es recht, daß er im dritten Akt als Intermezzo bei offener Szene (Nr. 7) wiederkommt, diesmal als Klavierbegleitung zu einer breiten, ausdrucksvollen Melodie, die in der früheren Form als spißbüßisch hüpfender Kontrapunkt angedeutet war, und die nun warm ausgebreitet das Cello anstimmt und das Streichquartett unisono ausdrucksvoll zu Ende führt. Ein Symbol: aus Spott ist Liebe geworden. Die Stimmung wird belebter im allgemeinen Tanz, das hahnebüchen derbere Tanzthema aus dem Mummenschanz dreht sich im Ländlertakt, und mit dem Auftreten des sauren Intriganten ist alle Fröhlichkeit plötzlich wie weggeblasen. Aber Beatrice hat unrecht: die Schuld liegt nicht an der Musik, wenn „die Freierei nicht im rechten Takt vor sich ging!“ Folgt als Nr. 5 das Lied des Balthasar, der so wenig Vertrauen zu seiner Kunst hat: „notiert vor meinen Noten, daß meine Noten keine Note wert!“ Ein rhythmisch originelles Präludieren der Harfe, eine Hornstelle zu den Worten „eine Hornmusik wäre mir lieber“, ein Triangelschlag mit einer Stricknadel, silberfein klingend, dann das einfache, zweistrophige Liedchen, abwechselnd vom Streichquartett und Harmonium begleitet, in einer Wendung an Solveigs Lied erinnernd. „Bei meiner Treu“ sagt Don Pedro, „ein guter Gesang!“ Und bestellt sich gleich eine Fortsetzung für das Gartenfest: „schaff' uns doch, ich bitte dich, eine recht ausgesuchte Musik.“ Hier ist sie: „Gartenmusik“, Vorspiel zum dritten Akt. Nach einer Andeutung der Melodie ein Schwirren leerer Quinten in Harfe, Harmonium und sordinierten Streichern wie Nachtgeflüster, und dann unter berausenden Klängen von Holzbläsern, Harfen, Klavierpassagen, die vielleicht schönste melodische Eingebung dieser reichen Partitur; ein weicher, wiegender Gesang der Geigen rundet sich zum Anfang, entschwebt wie ein Duft von Blu-

men im nächtlichen Garten. Haben wir hier das herzlichste, so kommt nun das grotesk-komischeste Stück, Nr. 8, Holzapfel und Schlehwein, Marsch der Wache, als Vorspiel ihres Auftritts. Wie ein ironischer Trauermarsch, sprühend von Geist und drastischer Drolerie; dann in Dur ein von Klarinette, nach ihr von Flöte gebrachter, graziös-humorvoller melodischer Gegensatz des dreiteiligen Stückes, das mit gedämpftem Marschieren verhallt. Die hohen Holzbläser (Holzapfelbläser?) machen trillernd den feierlichen, übermäßigen Quartenschritt, mit dem der Herr Konstabler sich wichtig dünkte, zum Gespött, und große Trommel, Becken und Rute setzen den Schlußpunkt darunter. „Nun, so wäre denn doch die Rute nicht überflüssig gewesen“, meint Benedikt.

Nr. 9, „Mädchen im Brautgemach“, Vorspiel zum vierten Akt, hat ein seltsam springendes, interessant verwendetes Cellomotiv, bezeichnend für den schwankenden Gemütszustand, fortgeführt durch eine einfach innige Gesangsmelodie, halb nordisch, halb wienerisch und mit dem von Korngold bevorzugten Schluß mit der vorgehaltenen zweiten Stufe. Den Mittelteil kennen wir aus der Durchführung der Ouvertüre; derselbe dient in feierlicher Vergrößerung, in vollem Orchesterklang auch der Einleitung zur Kirchenszene. Das Vorspiel zum fünften Akt ist eine Trauermusik, ernst, ja leidenschaftlich gemeint, mit der recht veränderten Melodie der Brautgemachszene. Nun ist's nicht mehr weit, bis sich die beiden Paare des musikliebenden Dramas finden. (Nebenbei bemerkt: man erinnert sich wohl, daß Benedikt und Beatrice schon einmal Titel und Inhalt einer Oper von Berlioz gewesen sind, die vor vielen Jahren auch in Wien einige Male gespielt wurde.)

„Spielt auf, Musikanten!“ ist Benedikts Schlußwort. So hat es nach ihm die Musik mit der Wiederholung des prächtigen Mummenschanzes, zu guter Letzt in den Ländler aufgelöst, zum Geschwindwalzer gesteigert, wie früher am Schlusse der Festmusik. Und die Einleitungstakte ergeben die Frohsinn sprudelnde Endsteigerung, und alles mögliche Schlagwerk macht „Viel Lärmen um Nichts.“ „Göttliche Musik“ würde unser Benedikt sagen, „nun ist das Herz entzückt! Ist's nicht seltsam, daß Schafdärme einem Menschen die Seele aus dem Leibe ziehen?“

Leichte Herzen und leichte Füße! ist die richtige Fortsetzung für die Werke des fröhlichen Herzens, die wir kennen. Alles ist reifer; was die paar Instrumente leisten, ist einem Richard Strauß eben-

bürtig. Daß es die Instrumentation allein nicht tut, wie die ganz Klugen meinen, die in solchem Falle gern sagen: nur Klang, nur Technik, konnte man an den Abenden erfahren, an denen Aufführungen ohne Orchester stattfanden, weil — auch das gib't in Wien — die beiden Staatstheater die achtzehn Mann nicht zusammenbrachten, die dann der Komponist am Klavier mit einem einzigen Geiger ersetzen mußte. Durchaus originell, mit einer trotz aller Modernität ganz merkwürdigen Einfühlung in ein Shakespeare-Milieu, in eine Art altenglischen Komödiestils, mit einer, bei zunehmender Einfachheit verfeinerten und vertieften Ausdruckskunst, überragt ohne Zweifel dieses heitere Werk noch seine älteren Geschwister. Was aber unverändert gleich geblieben ist, ist der gesunde Optimismus, die natürliche, herzliche Empfindung und das gute Lachen. „Aber wer am besten lacht,“ sagt unser Freund Zarathustra, „der lacht auch zuletzt!“

Ballett, Einakter, Schauspielmusik — dies alles war geraten. Noch war das Letzte, Schwerste zu bewältigen: die große Oper. Mit zwanzig Jahren ward der Berg erstiegen. Es ging an die „Tote Stadt“.

* * *

„Die tote Stadt“.

Über die Entstehung erzählte das Wesentliche Korngold selbst in den Wiener Blättern des Operntheaters:

„Nach meinen beiden einaktigen Opern stürzte eine wahre Flut von Opernbüchern über mich herein. Eines Tages, im Sommer 1916, machte mich Siegfried Trebitsch, der bekannte Schriftsteller und Shaw-Übersetzer, auf das Schauspiel „Das Trugbild“ aufmerksam, das Georges Rodenbach nach seinem berühmten Roman „Bruges la morte“ gedichtet und Trebitsch für die deutsche Bühne bearbeitet hatte. Ich las das Stück und entwarf noch an demselben Abend das Szenarium einer Oper. Bei diesem meinem Szenarium ist es natürlich in der Folge nicht geblieben, wohl aber bei meinem Interesse für den Stoff. Die eigentümliche Brügge-Stimmung, der schwermüde Grundton, die beiden Hauptgestalten mit ihren fesselnden seelischen Konflikten, der Kampf der erotischen Macht der lebenden Frau gegen die nachwirkende seelische Macht der Toten, die tiefere Grundidee des Kampfes zwischen Leben und Tod überhaupt, insbesondere der schöne Gedanke notwendiger Eindämmung der Trauer um teure Tote durch die Rechte des Lebens, dabei überall eine Fülle musikalischer Gestaltungsmöglichkeiten — all das zog mich an. Und dies erst recht, als die letzte Umgestaltung des Stoffes durch Paul Schott alles Geschehen nur Ausfluß einer Vision des aus dem seelischen Gleichgewicht gebrachten Helden werden ließ, eine poetische Ausdeutung, zu der durch Rodenbach der Anstoß gegeben war, indem er schon die tote Frau den erregten Sinnen des trauernden Gatten erscheinen läßt. Die traumhaft phantastische Sphäre, in die der Stoff damit gerückt war, schien dessen eminente Musikfähigkeit zu vollenden.“

Er führt uns unvermittelt in die Kirche des Gewesenen, jenes Heiligtum, wo der Witwer Paul den Totenkult für seine verstorbene Frau zelebriert. Er hat sich zu diesem Zweck in das tote Brügge zurückgezogen, die seltsame Stadt, die ihm mit der toten Geliebten zu einer idealen, transzendentalen Einheit verschwamm. In der düsteren

Schwermut, der hoffnungslosen Melancholie einer Stätte, in den Leben erstirbt, in der Totes lebt, konnte die irre Idee gedeihen, Bilder, Erinnerungen und das erhaltene Goldhaar der Toten wären noch irgendwie lebendig, zu neuem Leben fähig. Diesem „Traum der Wiederkehr“ droht die Erfüllung in der Gestalt einer Frau von größter Ähnlichkeit mit der Verlorenen. Paul lädt sie in das für jedermann verschlossene Sanktuarium, drapiert sie mit dem Shawl der Gewesenen, auf deren Laute sie ein beziehungsreiches Lied der Erinnerung spielt. Marietta, Tänzerin aus Lille, erkennt sich selbst im Bilde der toten Marie. Vergeblich war Paul von seinem plötzlich erschienenen Freunde Frank gewarnt worden. Was wieder erstehen sollte, ergreift ihn als Neues, Anderes, Fremdes, Lebendiges. Fiebernd erregt allein geblieben, erscheint ihm als Halluzination die tote Marie, schwebt, Erscheinung seines Gewissens und seiner Nerven, aus dem Rahmen und warnt: „Dich faßt das Leben, lockt die Andere — schau und erkenne!“ Die Erscheinung verschwindet, und er schaut — Marietta, die andere, in einer Vision, in orgiastischen Rhythmen auf dem Theater tanzend. Der Wachtraum geht, was bei der Aufführung nicht sofort verstanden wird, durch den ganzen zweiten und den größeren Teil des dritten Aktes weiter. Paul sieht sich in gespenstischer Traumnacht am Minnewasser, in eifersüchtiger Ungeduld vor dem Heime Mariettas, die längst seine Geliebte ist. Die treueste Haushälterin, die alte Brigitta, hat er darum verloren, im geisterhaften Zuge der Beghinen geht sie an ihm vorbei zum Kloster, dem sie sich geweiht hat. Auch Frank, den einzigen Freund, entreißt ihm die Leidenschaft, da er in ihm einen begünstigten Nebenbuhler erkennt. Soll er nun auch Marietta verlieren? Die Gefeierte erscheint im Kreise ihrer Freunde und Liebhaber. Tänzer, Pierrot, Mäzen — die ganze Leichtlebigkeit und Leichtfertigkeit eines kleinen Theatermilieus. Ein Scherz: sie improvisieren die Auferstehungsszene der Helene aus „Robert der Teufel“. Orgelklang aus der Kirche, weiße Beghinen in den Fenstern des Klosters, stürmischer Wolkenflug, aufgeregtes Glockengetümmel sind phantastische Statisten. Paul, der gelauscht hat, unterbricht, im Tiefsten verletzt, die nächtliche Unterhaltung. Die Auferstehungskomödie hat für ihn die tiefste Bedeutung. Diese Dirne, die sein Heiligstes höhnt, soll seine geliebte Tote sein? „Du eine auferstandene Tote? Nie!“ Und schleudert ihr sein Bekenntnis ins Gesicht. Nichts sei sie ihm, nichts an ihr sei ihm wert. Eine andere,

eine Verstorbene habe er in ihr geliebt. Doch nun — „Wir zwei sind fertig!“ Bloß, daß Marietta die Stärkere ist. Seine ausgehungerten Sinne, ihr völlig verfallen, unterliegen der Verführung. Sie, als Geschlechts- und Lebewesen herausgefordert, muß in diesem seltsamen Zweikampf ihren Triumph haben, sie will ihn ganz, will endgültig abrechnen mit der Macht der Toten, die Gespenster für immer bannen. Diese Liebesnacht wird zum ersten Male in Pauls, in Mariens Hause verbracht! Der Morgen sieht sie als Siegerin im Heiligtum vor dem Bilde der Toten. Vor den Fenstern zieht feierlich in großer Prozession die Majestät der Kirche vorbei; Paul schaut in wachsender Ergriffenheit. Marietta spottet: „Er ist fromm!“ Auch dieses Gefühl zu profanieren treibt sie der Kitzel der Macht. Paul glaubt den frommen Zug mit drohender Gebärde ins Zimmer dringen zu sehen; Marietta lacht, reizt ihn aufs äußerste, ergreift die geheiligte Haarflechte, schlingt sie um den Hals zu schamlosen Tänzen. Rasend geworden, wirft er sich auf sie, erdrosselt sie mit dem Haar der Toten. „Jetzt gleichet sie dir ganz, Marie!“

Es war ein Traum. Die Szene ist wie zu Beginn. Marietta ist, kaum gegangen, wieder umgekehrt. Vielleicht ist es wirklich wahr, daß sie ihren Schirm, ihre Rosen ohne Absicht zurückließ . . . Da Paul stumm bleibt, entfernt sie sich achselzuckend, lächelnd, immer überlegen. Der eintretende Frank hat sie noch gesehen, „das war das Wunder?“ „Es war der Wunder!“ Ein Traum hat den Traum zerstört. „Wie weit soll unsere Trauer gehen, wie weit darf sie es, ohne uns zu entwurzeln?“ Paul hat geschaut und erkannt, wird die Stätte des Totenkults, des toten Kults verlassen und ein neues Leben unter Lebenden versuchen. —

So weit das Buch. Es ist nicht mehr, was George Rodenbachs, des Frühverstorbenen, zarter Roman „Bruges la morte“ gewesen ist. Auch nicht mehr desselben Drama „Le Mirage“ (Das Trugbild), das sich in seinem Nachlaß vorfand. Aus einer blassen Silberstiftzeichnung war eine grelle Farbenskizze geworden. Im Roman war eine unmögliche Ähnlichkeit möglich, da es vorsichtig verhüllt blieb, wie weit sie objektivem Urteil standhielte, wie weit sie vielmehr lebenssüchtiger Wunschphantasie eines unnatürlich Lebenden entstammen könnte. Vom Dämon der Analogie spricht Rodenbach, von der Ähnlichkeit, die immer nur in der Linie, nur im Gesamteindruck liege, im Detail jedoch größter Verschiedenheit weiche, von der Lüge, die Gleiches sieht, wo sie anders sieht. Im Theaterstück sind Natur

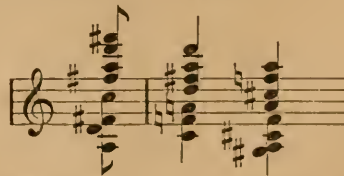
und Stadt, die vordem Hauptakteure waren, zum Hintergrundprospekt degradiert, wurde in primitiver dramatischer Technik der gute Freund als Stichwortträger eingeführt, Visionäres zur Szenenwirklichkeit gezwungen, die subjektiv übertriebene Ähnlichkeit zu objektiv festgestellter Identität vergrößert, zum Schauspielerproblem, zur — Doppelrolle und der gewaltsame Abschluß, der einen Konflikt erwürgt, nicht löst, zum Theatereffekt.

Hier anknüpfend, scheint die Operndichtung Paul Schotts zwiespältig unsicher in ihren Absichten: auf der einen Seite redlich bestrebt, wieder der traumhaft phantastischen Stimmung des Originals näherzukommen, auf der anderen Seite ganz ebenso den grell äußerlichen Bühneneffekt noch unterstreichend. Verfehlt und unnötig verlegend scheint mir die letzte Szene des ersten Aktes. Statt mit der visionären Innigkeit von Mariés Erscheinung zu schließen und so in den hier anknüpfenden zweiten Akt überzuleiten, wird Mariéttas Tanzvision in rot-erotischer Beleuchtung als heftiger Kontrast eingeschoben. Daß alles schließlich zum Traume umgedeutet wird, hat Vor- und Nachteile, ermöglicht zweifellos einen beruhigt versöhnlichen Ausklang, zugleich die dankbarste musikalische Rundung durch Beziehung auf den Anfang, verwirrt dagegen und erschwert das Verständnis der Traumszenen, die auf die Dauer das Unwirklich-Gespentische nicht darstellen können, nicht sinnlos sinnig, abrupt traumhaft sein können — wie unnachahmlich genial und dennoch theaterunmöglich mit Strindbergs „Traumspiel“ versucht worden ist — die eben, so lange sie spielen, immer nur wirklich sind und als unwirklich erst durch den Schluß entlarvt, a posteriori verstanden werden. Weshalb auch schon in „Traum ein Leben“ und dann in „Hannele“ der Kunstgriff gebraucht wird, aus der Vision noch während ihres Ablaufs durch kurze eingefügte Szenen wiederholt in die Wirklichkeit zurückzurufen. So wird man den Eindruck nicht los, der Textdichter wäre selbst bisweilen aus dem Traume erwacht, hätte den selbstgewählten Rahmen verlassen. Details des Theatergetriebes im zweiten Akt, „Einlagen“ wie das Pierrotständchen sind aus der Psychologie des Träumers kaum erklärbar, noch weniger die Szene Mariéttas vor dem Bilde, in Abwesenheit des Träumenden, der sie nicht sieht, also auch im Traume nicht gesehen haben kann. Und vollends verwirrt es, wenn ihm als Träumendem wieder eine Vision erscheint, wie die der ins Zimmer dringenden Prozession — somit die Vision in der Vision. Aber trotz alledem ein Buch von sehr

respektablem literarischem Rang, von auffallender Gewähltheit der Sprache, wenn auch nicht überall glücklich im Reim, überaus effektiv, kontrastreich und stimmungstark und gerade durch den „Zwiespalt des Gefühls“ wohl geeignet, den Musiker zu locken. Und im übrigen will ich gerne zugeben, daß meine literarischen Bedenken nur der gelesenen Dichtung gelten mögen, der gesungenen billige ich ohne weiteres zu, daß sie mich fast alle diese vergessen läßt, daß sie vielmehr Dank verdient, diese, bisher Korngolds reifste und gewaltigste Schöpfung angeregt und ermöglicht zu haben. Dieses Opus trägt die Widmung Dr. Ludwig Strecker, ist für ganz großes Orchester geschrieben mit obligatem Klavier, Harmonium, Mandoline und Celesta, dem großen Chorus sämtlicher Schlagwerk- und Geräuschinstrumente einschließlich Tambourin, Ratsche, Rute; dazu ein eigenes Bühnenorchester, wie es in allen Opern Schrekers bedeutend wirkt, aus Orgel, Trompeten, Klarinetten, Triangel, Tambourin, Trommeln, Becken, sieben abgestimmten tiefen Glocken und einer Windmaschine bestehend. Die Verwendung dieses Riesenkörpers ist die denkbar genialste, die mit unerhörter Sorgfalt gearbeitete Partitur, in tausend Facetten geschliffen, in tausend Lichtern funkelnd, die ein deutscher Kritiker salopp genannt hat, eingehendsten Studiums wert. Dabei ist jenes klangliche Überwuchern mancher früheren Zeit der Ökonomie vollendeter Meisterschaft gewichen, Überreichtum an neuen, überraschenden Klängen vorhanden und das Orchester jederzeit gewillt, der Singstimme den ihr unbedingt gebührenden Vorrang zu lassen, sie zu heben, nicht zu ersticken.

Mit drei schnellen Schlägen absteigender dissonierender Akkorde, die wohl Erweckung vom Tode meinen und durch die kleine dissonierende Sekund, die ihnen eignet, ein tragendes Schicksalsmotiv vorweg andeuten, beginnt ohne Vorspiel die Szene.

Auferweckungsakkorde



Eine Reihe der wichtigsten Motive werden in rascher Folge exponiert. Ein feuriges breit geschwungenes von Pauls neu erwachtem Lebensmut, ein zweites, das Brügge und Tod, Vergangen-

heit und Vergänglichkeit gleichzeitig bedeutet und von einem der zahlreichen Glockenmotive begleitet erscheint, zu den ersten Worten: „Hier ist alles alt und gespenstisch“.

Vergänglichkeits-Motiv



Dann im Verlauf der ganz in Wohllaut und Gesang getauchten ersten Szene das innige, diatonisch einfache Des-Dur Thema der toten Marie



das später in zahlreichen kapriziösen Veränderungen Marietta umspielen wird, und ein charaktervolles, in reinen Quartenschritten absteigendes Thema der goldenen Haarflechte

Haarmotiv



wie eine Umkehrung des berühmten Hauptthemas aus Schönbergs Kammer-sinfonie, nur anders als dieses, nicht als Quartakkord, sondern rein diatonisch harmonisiert. Auch in solchen Details zeigt sich Korngolds unbeirrbares tonales Empfinden. Die huschenden gespenstischen Quartensfolgen der Vergänglichkeit, das verkleinerte Haarmotiv und das der Marie untermalen das Gespräch bis zu einer neuen, feierlich ausgedehnten Form des Brüggemotivs. In ergreifendem Gesang voll stiller Resignation, in dem das Liebesthema eingeführt wird, wird Brigittens fromm-einfältiges Herz enthüllt; mit den Auferstehungsakkorden tritt lebhaft erregt Paul ein; das Vergangenheits-thema wird unkenntlich, Marie wird schon mit anderen Augen betrachtet. Zu seinen Worten „Sie lebt“ erscheint in energischen Vierteln ein Motiv neuen Lebens, das Marietta heißt und das

Mariella

rit ff a tempo

Marienthema bereits durch das der leichtfertig tänzelnden Nachfolgerin verdrängt. Paul erzählt sein Abenteuer (das Liebesthema), Erinnerungen an das Haar, Glockengeläut untermalen es. Selig verklärt, breitet sich das Liebesmotiv aus; daraus erwächst ein aufwärts gleitendes der neuen Leidenschaft, der Traum der Wiederkehr. Ihr Haar, das Wunder des Lebens, alte Liebe und neue Leidenschaft: aus solchem Zwiespalt wächst in prachtvoller Steigerung der dominierende Gesang. Mit dem Motiv des Haars schließt er, das organisch zu dem Brügges wird. „Im öden Brügge eine Unbekannte“ — sie wird kommen, und schon verrät das Orchester eine Tänzerin, und daß sie und Liebessehnsucht eins werden. In edler Hornkantilene warnt und tröstet der Freund: „Tote laß schlafen“ (Vergangenheit). Ekstatisch verlangt Paul mit der neu erwachten Leidenschaft nach dem Traum der Wiederkehr; kontrastierend dazu Frank (die zweimal aufsteigende Sept ist bezeichnend). Die Szene schließt unruhig, wie sie begann, knüpft an das Anfangsthema des neuen Lebensmutes an. Es folgt Pauls Monolog, gleichsam ein Gebet an die Haarreliquie; sie funkelt in berückenden, üppigen Klängen von Harfen, Celesta und geteilten Streichern, dazu das Haarthema — so schön war kein Frauenhaar mehr, seit Schönberg mit Pelleas von Melisande geschwärmt hat! Und überströmend quillt der Gesang. Wieder meldet sich, variiert, der neue Lebensmut, mit steigender Erregung harrt Paul der Unbekannten. Die dissonierende kleine Sekunde kündet Schicksal; aber die Liebessehnsucht ist stärker. Mit

94

ihrem siegreichen Motiv erscheint Marietta, feurig beschwingt die Musik, durchpulst von dem Motiv des neuen Lebens. In vielfachen Varianten zeigt sich Mariettas geschmeidige Grazie, mit dem Motiv des Lebensmutes sekundiert Paul. Wie er die Verkleidung inszeniert, haben die Geigen in stakkatierten Sechzehnteln die Schicksalssekunde zum Triller zerlegt; fast drohend in dieser ängstlichen Stimmung Bruchstücke des Marienthemas bei den Posaunen. Aber die Erweckungsakkorde, die neurotischen Anfangsakkorde, das neue Leben verjagen die Angst. Marietta sagt ihren Namen, und das Liebsthema ist Echo. Sie singt ein schlichtes Lied zur Laute, das rasch berühmt gewordene Lied, das kunstvoller ist als es klingen mag.

Lautenlied

Glück, das mir ver - blieb, rück' zu mir, mein treues Lieb.

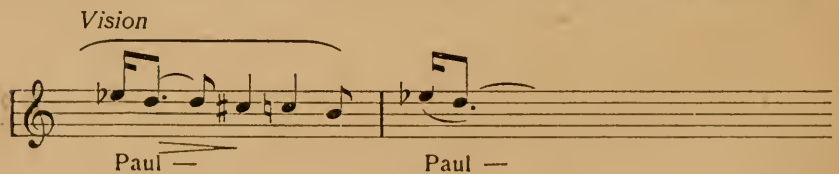
A - bend sinkt im Hag, bist mir Licht und Tag.

Bange po - chet Herz an Herz - Hoffnung schwingt sich

himmelwärts

Höchst eigentümlich, wie in der ganzen Oper, die sehr freie und doch selbstverständliche Deklamation, der unmerkliche, fortwährende Wechsel zwischen vier und drei Vierteln, die ganz moderne Anwendung aller Verzierungen, des Vorschlags, Pralltrillers und Mordents. Es steigert sich mit einem Mittelteil von Mahlerscher Neuvolkstümlichkeit und schließt, dreiteilig, in verklärtem Zwiegesang. Ein warmer Abgesang verwebt die Erweckungsakkorde in geistreichem Kadenzieren. Vielleicht nicht das Tiefste an Musik, aber jedenfalls eine, die nicht bloß ins Ohr, sondern bis ins Herz geht und nimmer leicht vergessen wird. Die tief verträumte Stimmung unterbricht das Trällern der Freunde.

Mariettas in elegant-vornehmstem Lustspielton. Ein neues Motiv, Marietta als Tänzerin, das im zweiten Akt wichtig wird und, genau genommen, eine Verulkung des feierlichen Brügge ist; ein Walzer von echt Korngoldscher Faktur, von hinreißendem Rhythmus und Antrieb, nicht unähnlich Richard Straußischer Walzerart. Immer lebhafter die Bewegung, das Lebens- und Mariettathema verbunden; die geschwinden drei aufspringenden Noten, die für den Schluß des Mariettamotivs in seiner jetzigen Form charakteristisch sind, reißen den Tanz ab. Ein düster alterierter Moll-Nonenakkord in der ersten Umkehrung droht verhängnisvoll bei Posaunen und gestopften Hörnern, wie sie das Bild sieht; er bedeutet Tod. In der Folge solcher Akkorde meldet sich auch der schicksalhaft abfallende, kleine Sekundschrift. Deutlich wird er in seiner endgültigen erweiterten Fassung bei den Worten Pauls: „Sie ist eine Tote“, mit einer wehmütigen, chromatischen Fortsetzung nach unten, wie später in der Vision: Moderduft und Grabesstimme. Ein zweites Mal unterbricht das flotte „Diridon“ der Schauspielerfreunde; Marietta geht, noch einmal lockt das Motiv der Tänzerin, und Lebens- und Mariettathema geleiten die Enteilende. Voll widerstreitender Gefühle bleibt Paul zurück (das Thema des Haars vereinigt mit den Erweckungsakkorden). Marie und Marietta, der warnende Freund, die Tänzerin, dies alles wühlt in ihm, und auf dem Gipfel der Erregung setzt wie mit einem Donnerschlag das chromatische Motiv der toten Marie ein.



Die folgende Szene der Erscheinung ist mit ihrer visionären Kraft, in ihrer ganz neuartigen, unheimlichen und doch wehmütig beruhigenden Stimmung, dabei mit ihrer prägnanten Formung und tief gehaltenen getragenen Melodik und den gebrochenen Farben der Instrumente die bedeutendste der ganzen Oper. Wirklich wie aus einer anderen Welt klingt dieser Totengesang! Und wie einzig schön und wie von selbst das motivische Material verwendet erscheint (Thema der Liebe, der Vergangenheit); niemals störend, nie als leeres, eingeflicktes Zitat, immer organisch verwachsen. So krystallisiert es sich zur Erinnerung an das tränenlächelnde Lautenlied. Die tiefste Ergriffenheit stört grausam die wüste Vision der

tanzen Marietta, so interessant und eindringlich sie musikalisch gestaltet ist. Die ersten Takte bestreitet lediglich Schlagwerk auf der Bühne, in phantastischer Unwirklichkeit braust der Tanz dahin, vielfach mit Mariettalhemmen durchsetzt. Die Erweckungsakkorde des Anfangs und der Todesakkord in mächtigster Steigerung führen den hämmernden Schlußakkord herbei. Ich würde unbedingt die vom Komponisten gegebene Möglichkeit bevorzugen, mit dem von ihm gestatteten Strich unter Hinweglassung dieser Szene die Vision ohne Pause mit dem zweiten Bilde zu verbinden.

Das Vorspiel zu diesem setzt zunächst die Vision fort; das Haarthema spielt eine wichtige Rolle, aus dem Thema des warnenden Freundes quillt neue erotisch kochende Leidenschaft, der Todesakkord fährt dazwischen, im stärksten Fortissimo ihres Motivs kündigt sich noch einmal die Vision an, um unter leisem Orgelklang zu verhallen. Heftigste Bewegung schäumt auf, bis tiefe Glocken mit dem Anfang des Brüggethemas und die Erweckungsklänge bei Klavier, Celesta und Glockenspiel ein bedeutsames Bild der toten Stadt malen, deren Motiv in mächtiger Ausbreitung den Mittelteil dieses ebenfalls dreiteiligen Stückes trägt. Das Haarmotiv in einer Form, die, hier aus gleicher Anschauung geboren, an das Totentanzlied von „Violanta“ erinnert, leitet zur kräftig bewegten Reprise, der wie eine Coda der Beginn der ersten Szene, die diesmal ernst-friedliche Wiederholung des großen Brüggethemas angefügt ist, wobei tiefe und hohe Glocken in einer Reihe selbständiger Motive und auch die pikanten Harmonien der Auferstehungsakkorde seltsame Lichter aufsetzen.

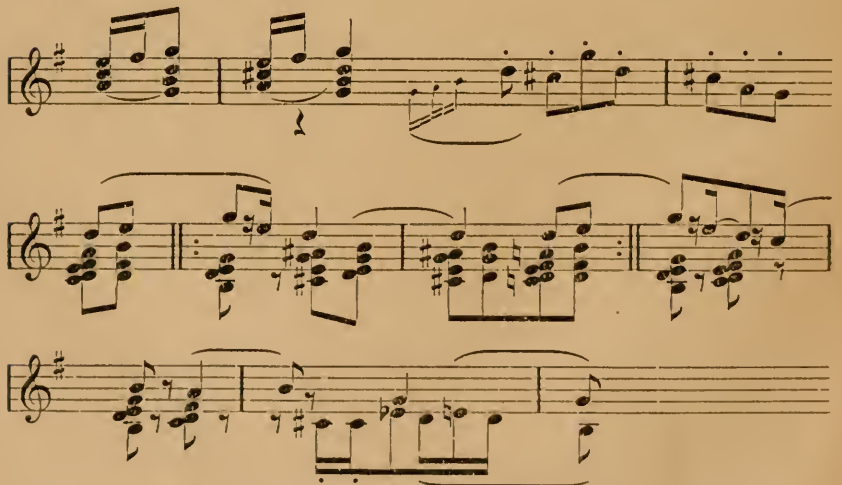
Brügge-Thema



Monolog Pauls, von Glocken begleitet, umweht von Schauern der müden Stadt (alles motivisch), gesteigert zum Anruf an das fromme Brügge, mit dessen Motiv, dazu die Auferstehungsakkorde die Szene in einem sanften Nachspiel schließt, das das kurze, weihevollte Gespräch mit Brigitta (Vergrößerung der analogen Stelle im ersten Akt) musikalisch einfaßt.

Weniger gelungen scheint mir die folgende, drängende, gedämpft vibrierende Eifersuchtsszene mit Frank, mit dessen Motiv sie bestritten wird, und wobei auch die mahnende Tote nicht fehlt. Die Todesakkorde zur Entzweigung der Freunde, die Tote als warnendes Gewissen, immer wieder die Auferstehungsakkorde und Glocken, viele Glocken, so immer aufs Neue das Milieu, die Hauptsache unterstreichend, die tote Stadt als Symbol des Gewesenen. Ein frecher Pfiff, und die burleske Nachtszene beginnt. Mit Mariettas verzerrten Walzerschritten, mit den kecken drei Noten, die ihr Thema schließen und zugleich den Auftakt des Brüggemotivs verspotten, wie bei dem Höhepunkt „Schach Brügge, Schach der Lüge!“ alsbald deutlich wird. Auch das Tänzerinthema ist so zu verstehen (wenn man's auch nicht merkt), wie es bald in daktylischem Sechssachtel-, bald in grazios wiegendem Polkaschritt die anmutigste, witzigste und dabei traumhaft unwirklichste aller Lustspielszenen trägt!

Ballett-Szene. II. Bild



Auch das durch lustige Geigenquinten eingeleitete Quintettsländchen ist von exquisitestem Reiz und vergnüglichster Laune; daß das Mari-

ettamotiv kunstvoll darein verwoben ist, schadet seiner faszinierenden Wirkung gewiß nicht. (Zitat aus der Tanzvision am Ende des ersten Aktes.) Die Gefeierte erscheint; auf die Frage nach dem Freund antwortet das Cello mit der Melodie seiner Liebe (wie fein, daß er kein eigenes, kein anderes Thema hat als Marie und Liebe!) Der übermütige Gassenhauer des ersten Akts ist auch dabei, und mit der Verhöhnung der traurigen Stadt ist ein erster Abschnitt erreicht. Folgt der denkbar größte Kontrast: die Einlage von Pierrots viel-gesungenem Tanzlied. Er ist ein Deutscher vom Rhein, wie es ein ironisches Zitat aus „Rheingold“ bestätigt, aber auch sein sehr, vielleicht zu sehr sentimentales, schmachtendes Lied kann es nicht verleugnen. Immerhin gibt es so ein ruhiges Dur zwischen zwei siedenden Erregungen, denn unaufhörlich pendelt Marietta von Sentiment zu Tollheit, ihr Walzertakt reizt auf. Sie werden die Auferstehungs-szene aus „Robert der Teufel“ verballhornen. Geschwind erfolgt die Maskerade (dazu ihr Tanzmotiv), geschwind sind die Rollen ver-teilt, sie wird aus dem Todesschlaf erwachen (hier die Auferstehungs-akkorde). Neuerlich schlägt die Grundstimmung durch, zwanglos motiviert durch die laulose Rückkehr der Beghinen aus der Kirche zu Brüggemotiv und Glockenläuten. Sehr gut, wie so das wirre Ge-schehen zusammengefaßt wird. Schrill wird das Auferstehungs-motiv aus der Meyerbeeroper gepfiffen, in schauerlichem Ge-spenstermarsch aus den Totenakkorden wahnsinnig verzerrt das lustige Fastnachtsmotiv der tanzenden Marietta, unheimlich das jeßt dissonante Brüggethema bei der Orgel, ein Stück von Hoff-mannesker Kraft. Paul stürzt dazwischen (Thema der Marie), Ma-rietta begegnet ihm verführerisch mit ihren Tanzschritten. Traum-haft wie ein Spuk klingt die Szene ab; die Andeutung des Brüggethemas und Fastnachtsmotivs in hohen Klavier-, Harfen- und Celesta-Akkorden, dazu die akkordisch harmonisierte Schicksalsdissonanz der kleinen Sekunde, ganz ähnlich wie das Violantamotiv vor der Katastrophe. Das Tanzlied trällernd, entfernt sich die Gesellschaft; alles löst sich in Nacht und Stille.

Und eine der vielen kleinen Köstlichkeiten dieser übervollen Arbeit, wie aus dem verklingenden übermütigen Tanzschritt wieder das tiefe feierliche Glockenmotiv, wieder die tote Stadt wird, das Bleibende in der Flucht dieser Erscheinungen! Voll überhitzter drama-tischer Leidenschaft, bis zu intensivster Weißglut gesteigert, die folgende Liebesszene. Nach kurzem Rezitativ hebt mit dem Liebes-

motiv Pauls Anklage an: „Ich küßte eine Tote in dir“ (das Thema Mariettas wieder Marie ähnlich); dazu das chromatisch absteigende Visionsmotiv immer eindringlicher. Paul: „Sie war eine Heilige“ (Zitat der warmen Stelle im ersten Akt, da er die Tote dem Freunde geschildert). Immer neuen motorischen Antrieb gibt das Liebesmotiv, immer neue schmerzhaft Enladung das Visionsthema, die Stimme des quälenden Gewissens. Nach diesem ersten Höhepunkt beginnt Mariettas Gegenspiel (ihr Tanzrhythmus verbreitert, geändert). Langsam verrät auch die Musik, wie sie Oberhand gewinnt, das Thema der neuen Leidenschaft drängt sich stürmisch hervor; noch hält ihn reuevoll das Brüggemotiv zurück: — Stadt und Tote — beide hat er entweiht. Aber der Zauber der Verführung wirkt mächtiger, und wie er endlich in langem Kusse sich ganz preisgibt, ist der Fortissimomahnruf des Brüggemotivs vergeblich. In rasendem Begehren, wollustgepeitscht, treibt das unerhörte Brio der Musik vorwärts, im Zwiegesang die letzte äußerste Steigerung zu erstürmen; in den Rausch seiner Ohnmacht, die alles bewilligt, auch die begehrte Liebesnacht im Hause der Geheiligten, dröhnt der Todesakkord, und selbst Mariettas Siegeschrei nimmt unbewußt die chromatische Wendung aus der Vision an. Mit dem Thema der lebendigen, lebensprühenden, jetzt triumphierenden Marietta schließt das kraftvoll geführte Bild, und ebenso beginnt das Vorspiel zum dritten, wo es in glanzvoll sinfonischem Schwung und größter Lebhaftigkeit gesteigert, eine Liebesnacht rekapituliert. Das Thema Franks in der leidenschaftlich begehrenden Form, mit der aufrührenden Septime, imitatorisch wiederholt, der Freund als mahnendes Gewissen! Auf dem Gipfel der Entwicklung setzt die erste Szene ein, die dem Hochflug der anderen textlich und musikalisch wohl etwas nachsteht.

Reminiszenzen aus Pauls Erzählung im ersten Akt tauchen auf, das Motiv der Vergänglichkeit zu der Ansprache Mariettas an die Abgeschiedenen, die den Frieden brechen und ins Leben drängen. Sie singt es in einer der schönen melodischen Eingebungen aus der Visionsszene des ersten Akts. Ein Kinderlied auf eine alte Kirchenweise leitet in verklärter Reinheit die grandiose Prozessionsszene ein. Auch Marietta ist, wenigstens für einen kleinen Augenblick, ehrlich ergriffen; näher kommt der Kindergesang, dazu kontrapunktiert die Auferstehungsakkorde.

Die entscheidende Auseinandersetzung mit dem verstört herein-stürzenden Paul hebt an; wieder, wie im zweiten Akt, die große,

in eine Reihe von Auftritten zerfallende Entwicklung durch ein etnigendes Band, diesmal die Prozession, energisch zusammengefaßt. Auch diese Szene hat etwas traumhaft Unwirkliches, der hieratische Pomp der Prozession etwas Drohendes, Erschütterndes. Ein paar Ansätze zu gewaltsamer Lustigkeit bei Marietta mit dem Trällerlied der Freunde oder dem Nachsummen von Pierrots Tanzlied kommen nicht auf. Gemessen und gewichtig, in schweren Tritonusintervallen der Bässe unter rollenden chromatischen Läufen der vielfach geteilten Streicher nähert sich der heilige Zug in stolzer Entfaltung; lauter ertönt der fromme Gesang, man sieht förmlich, wie es Paul schildert, die Mönche mit dem Banner, die Ritter und Heiligen, als wären sie aus Bildern der Memling und Van Eyck herabgestiegen. Diese Szene, diese Musik, durchaus neu und ohne Verwendung des bisherigen Themenmaterials ist ungeheuer, ein ragendes Mal im modernen Operschaffen. Wie nun der Zug wirklich erscheint, das Bild zu strahlendster Helligkeit zugleich mit dem glanzvollsten Des-Dur des funkeln und blißenden Orchesters anwächst (Brüggethema), um dann unter dem betenden Gemurmel des Chores rasch wieder zu verblassen, ist von packendster Eindringlichkeit.

Die Dämonie der Verführung überfällt neuerlich den eben noch so Glaubensstarken, und sofort setzt der Prozessionsmarsch wieder ein; in strengen, fäusteballenden Dissonanzen das Brüggethema in Moll, während der Zug zum zweiten Mal durch die transparente Wand sichtbar wird. Nun drängt es unaufhaltsam der Katastrophe entgegen; Marietta höhnt Pauls Aberglauben (Stimme der Vision), er spinnt sich immer fester in seine geweihte Welt ein (das Thema des Haers, verschränkt mit dem der Liebe). Sie ist aufs Äußerste irritiert; ein melodischer Ruhepunkt gewinnt sich noch aus einer textlich nicht sehr gut motivierten Einschubung, in der versucht wird, Mariettas Charakter aus unschuldig erlittenem Leid in aller Hast zu erklären (wie den Alfonsos in analoger Situation) und zu entschuldigen, und das Festhalten Pauls an seinen Erinnerungen als ihr persönlich angetane Erniedrigung zu qualifizieren. Auch hier, so knapp vor Schluß, wo manche Andere mit Reminiszenzen auskämen, braucht es sich Korngolds Überfluß nicht zu versagen, immer neue melodische Blüten auszustreuen, wie die H-Dur-Melodie der Marietta. Paul muß die Tote in Schuß nehmen und das Lautenlied wird dabei (wie sparsam es verwendet wird!) angeschlagen.

Die letzte Auseinandersetzung folgt in knappster Entwicklung. Paul weist der Fremden die Tür; sie, das verkörperte Leben, zum Kampf gegen alles Tote bereit, löst die Motive der Vergänglichkeit in Tanzrhythmen auf, in einen feierlich tragischen Elektrowalzer. Das Haarthema zieht gleichsam ihren Blick auf die Kristalltruhe, in der die Flechte ruht. Mit ihrem Motiv des Lebens, immer im Walzertakt, bemächtigt sie sich des feindseligen Symbols. Der kecke Achtelrhythmus ihres Themas überstürzt sich, mit einer tanzenden Engführung des Haarthemas schwebt sie entfesselt in ihrem Sieges- und Todesstanz dahin, immer noch gesteigert, immer noch emporgetrieben zu äußerster Raserei, mit den exzessiven Schlagzeug-Rhythmen der Tanzvision des ersten Akts, mit der Walzermelodie, die sie damals tanzte, Marietta- und Lebensmotiv kunstvoll hineinverstrickt. Engführung, Verkürzung treibt zum orgiastischen Höhepunkt — kokchend, keuchend folgt Paul mit den hervorgestoßenen Teilquarten des Haarmotivs, bis er sie erreicht und das Thema jekt, breit von den Trompeten hinausgeschmettert, das Feld behauptet. Mit der chromatischen Gewissensmahnung der Vision und den dumpfen Todesakkorden erfolgt die Ermordung. Wehmütiges, symphonisches Nachspiel der chromatischen Gewissensmahnung und, wie höhnend, dazu die Akkorde der Wiederbelebung.

So setzt nach langer Fermate der Epilog ein. Ein paar Takte von äußerster Plastik des Gefühls: immer die dissonierende Sekunde und das chromatische Abgleiten der Vision in vielfacher rhythmischer Variation. Und allmählich tritt Beruhigung ein mit dem wieder stillen, friedlichen, in heiterem Dur lachenden Haarmotiv, da die Flechte bei Beginn des Schlußbildes unberührt in ihrer Truhe leuchtet. Brigitta meldet die Dame von vorher, die umgekehrt sei, Mariettas Motiv in der ersten Form, der warme Gesang der treuen Dienerin aus dem ersten Akt. Marietta tritt ein, wie das erste Mal; ihr Motiv, heiter, lebenswürdig, ganz zart bei der Flöte. Auch die stürmische Septime einstiger Leidenschaft verhaucht wie ein Duft, wenn sie auch noch einmal wärmer aufglüht, da die Kokette sich endgültig zum Gehen wendet. Frank ist gekommen, das stürmische Motiv neuer Lebenslust, mit dem der erste Akt begonnen hatte, erklingt, verklärt angedeutet, bei Flöte, Celesta und Harfe, sanft geworden und resigniert. Paul ist geläutert und gereift und das Lautenlied, in das die Melodie so unmerklich genial einmündet, wie es einer der geistvollsten Vorzüge dieses ebenso geist- wie

102

musikvollen Werkes ist, spricht es in rührender Ergriffenheit aus. In die Kadenz fügt sich als Unterdominante in Moll der schmerzliche Abschied von Bruges la morte und damit von allen Trugbildern der Wiederkehr. Mit der Reprise des Liedes, ganz gleich der Stelle im ersten Akt und mit dem Orchesternachspiel mit den fein dissonierenden Auferstehungsharmonien findet die Oper einen Ausklang von Reinheit und Entrücktheit, dessen Eindruck tiefste Erschütterung ist.

Zu dieser Oper hat der Komponist gelegentlich der Wiener Erstaufführung einige einführende Worte geschrieben, „Von der Musik“, heißt es dort, „möchte ich in geziemender Zurückhaltung nur so viel sagen dürfen, daß ich gerade des traumhaft-phantastischen Charakters der Handlung wegen das Streben auf äußerste dramatische Knappheit richtete. An der, bereits in meinen einaktigen Opern beobachteten Zusammenfassung der einzelnen Szenen oder mindestens wichtigsten Szenenteile habe ich auch diesmal festgehalten. Und noch mehr als zuvor war ich bei aller Wahrung der dramatischen Funktionen eines im Dienste von Stimmung, Schilderung und psychologisch-dramatischer Charakteristik farbig und thematisch geführten Orchesters auf Hervortreten des singenden Menschen, auf Gefühl und Affekt widerspiegelnde dramatische Gesangsmelodie bedacht. Dies alles unbeschadet moderner Diktion, in der ich höre und fühle.“

Kürzer und richtiger kann man nicht urteilen. Es zeigt sich, daß diese mächtige künstlerische Potenz, die immer bereit ist, auf Reize jeder Art, gleichwie das Auge sogar auf rohe Einwirkung nicht anders kann als Licht sehen, mit vollblütiger Musik zu reagieren, die mit einem fabelhaften Instinkt für Form und Wirkung begabt ist, unerschöpflich in der Verwandlungskunst ihrer Einfälle, mit einem kräftig entwickelten rhythmischen Gefühl, mit dem beneidenswerten Mut starker Naturen, sich gerade, ungezwungen, natürlich zu geben, gesänglich zu schreiben, den Vorwurf der Banalität, dem noch keiner entgangen ist, nicht zu fürchten; daß diese Potenz, sage ich, sehr wohl weiß, was sie will, das Gottgeschenk des Einfalls erst erwirbt, um es zu besitzen, ganz im Sinne von Beethoven und Brahms, und es in eine Form bringt, die nicht von fremden Künsten geborgt wird, sondern nur musikalisch sein will. In allem Handwerklichen ein Meister, dessen subtile psychologische Motivtechnik an Richard Strauß, dessen orchestraler Farbensinn an Schreker,

- dessen dramatische und lyrische Melodik an den besten Italienern zu messen ist. Damit aber wären wir unversehens in das Problem der modernen Oper geraten, über das ich, sowie auch über einige andere Fragen, besonders die Stilelemente dieser Musik, zusammenfassend noch etwas sagen möchte.

* * *

Das Wunderkind.

Körperlich oder geistig — beides gleichzeitig ist noch nicht vorgekommen — kann die Entwicklung des Kindes seinem Alter vorausseilen. Während aber die körperliche Frühreife stets krankhaft ist, ist die geistige dem Genialen zugehörig, wie denn das Genie als Abnormität dem Pathologischen gewiß in irgendeinem Sinne nahesteht. Die exzessiven Fälle geistiger Wunderkinder zeigen in der Regel ganz einseitige Ausbildung, für Sprachen, für Mathematik (speziell mechanisches Rechnen), für Schachspielen, für Zeichnen. Hier dominiert offenbar das Gedächtnis, also eine mehr reproduzierende Fähigkeit, wobei der sonstige Intellekt sogar vermindert sein kann. (Was übrigens auch bei musikalischen Genies vorkommt). Dieser Art scheinen auch die berühmtesten historischen Beispiele, deren Verbürgtheit ich freilich nicht kontrollieren kann, gewesen zu sein, wie der 1721 geborene Lübecker Heineken, der einjährig Weltgeschichte studiert haben soll und fünfjährig starb, oder der im selben Jahre in Franken geborene Bavaliere, der dreijährig lesen, fünfjährig drei Sprachen beherrschen konnte und zwanzigjährig starb.

Spricht man von künstlerischer Betätigung, so ist es eigentlich nur die Musik, in der das Wunderkind eine Rolle spielt. Gedichte, Zeichnungen von Acht- oder Zehnjährigen, Trauerspiele, Gemälde von Fünfzehnjährigen pflegen nur als Vorstufen künftiger Meisterschaft zu interessieren, ohne Bedeutung an sich zu haben. Und auch in der Musik ist es wieder — begreiflicherweise — vorwiegend das reproduzierende Talent, in dem die Masse der Wunderkinder sich auszeichnet. Auch diese Art von Frühreife kann ganz einseitig gerichtet sein. Nicht einmal als Virtuose muß der reife Mensch halten, was das Kind zu versprechen schien, und schon gar nicht als schaffender Künstler. Auch das Umgekehrte trifft nicht zu: auch der große Musiker muß nicht notwendigerweise als frühreifes Talent sich angekündigt haben. Wagner ist das klassische Exempel dafür, und aus Beethoven war trotz den Be-

mühungen des Vater-Alkoholikers absolut kein Wunderkind zu fabrizieren. Am seltensten ist das komponierende Kind. Ich will hier nicht sämtliche Anekdoten nacherzählen, die aus der Jugendzeit aller großen Meister berichtet werden. Eine größere, nicht einmal vollständige Zusammenstellung findet man z. B. in den „Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker“ von Oswald Feis (Verlag Bergmann, Wiesbaden 1910). Sie haben viel Ähnliches. Frühes Interesse für Musik, Hören, Horchen, Nachsingen, Nachspielen, absolutes Tongehör, musikalisches Gedächtnis, rhythmisches Gefühl. Frühestens im sechsten Jahre eigene kompositorische Versuche, gewöhnlich kleine Stücke, Tänze für Klavier, Lieder. Musikalisches Milieu, systematische Pflege solcher rechtzeitig entdeckter Talente sind oft von größtem Einfluß. Immerhin ist es sicher, daß ähnliche Fähigkeiten sich auch bei Kindern, ja selbst bei Erwachsenen finden können, ohne daß sie in der Musik Bedeutendes leisten würden. Neuestens versuchen moderne psychologische Untersuchungsmethoden, der Natur ein Geheimnis ab-zuzwingen, und es liegt eine gründliche psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Knaben, Erwin Nyiregyhazy von Geza Révész (Verlag Veit, Leipzig 1916) vor. Dieser 1903 Geborene hat sogar schon mit dreieinhalb Jahren zu komponieren begonnen. Alle Proben ergaben frühzeitiges Erwachen musikalischer Begabung, sehr gut entwickelte allgemeine Intelligenz, absolutes Gehör, großartige Leistungen des Sieben- bis Zehnjährigen im Transponieren, a vista Spielen, Partiturlesen, Klavierspielen, Phantasieren über gegebene Themen, Modulieren, Auffassungsfähigkeit, musikalisches Gedächtnis. Bewiesen somit ein musikalisches Talent von ganz besonderer Stärke. Und daneben die mitgeteilten Kompositionen des Sieben- bis Zwölfjährigen? Absolut kindisch, nachgeahmt, unbeholfen, stereotyp in Erfindung und Ausdruck, beschränkt auf Klavier und kleine Formen. Ganz unbedeutend und uninteressant. Und ich wüßte auch nicht, daß der heute fast Zwanzigjährige als Komponist irgendwie hervorgetreten wäre. Denn — und das ist das Entscheidende — man vergißt gerne, wie sehr auch Komponieren eine nachschaffende Tätigkeit sein kann. Wieviel an vorhandenen, bekannten Wendungen, Floskeln bei einigermaßen geübter Kenntnis der Kadenz, der Modulation, der alten Formen, zu immerhin geschlossenen Bildungen verarbeitet werden kann. Und wie die meisten der Großen als komponierende Wunderkinder

ebenfalls nur Reproduktives geleistet haben. Das kann kaum anders sein, bedenkt man die Entwicklung des Kindes, die in drei deutlichen Stufen erfolgt. In der ersten — etwa bis zum fünften und sechsten Jahre — beschränkt es sich auf das Beobachten. In der zweiten — etwa bis zum achten oder zehnten — auf das Anwenden des Beobachteten. In der dritten, bis zur Pubertät, auf das bewußte Nachahmen, Nachmachen. Und erst dieser kritische Zeitpunkt entscheidet endgültig über den Durchbruch selbständiger Schaffenskraft. Freilich müßten die Ansätze zu produktiver Selbständigkeit, zumal ihres wichtigsten Teils, der melodischen Erfindung, schon viel früher nachzuweisen sein. Und hätte man das Glück, die sehr vielversprechenden entwicklungs-psychologischen Untersuchungen über die melodische Erfindung im frühen Kindesalter, die Heinz Werner als 43. Mitteilung des Wiener Phonogramm-Archivs 1917 erscheinen ließ, und die an noch nicht drei- bis fünfjährigen Durchschnittskindern angestellt wurden, zufällig einmal bei einem Genie zu wiederholen, so käme man möglicherweise zu wertvollen Aufschlüssen. Die psychologischen Methoden, die, nebenbei bemerkt, auch bei Korngold 1910 erprobt wurden, der das ihm damals aufgegebene Improvisationsthema übrigens 1922, als ich ihn darum befragte, noch notengeföhr auswendig wußte (was ich aus dem ihm unbekanntem Buch von Révész kontrollieren konnte), können über die Erfindungsfähigkeit so wenig aussagen, wie über das Kombinationsvermögen und das Formgeföhr — diese drei Grundbedingungen selbständigen Schaffens.

Damit stimmt überein, daß auch die großen Meister fast ausnahmslos als Nachahmer begannen, selbst wenn sie spät entwickelt waren, wie Wagner. Die Frühwerke knüpfen an ältere Meister an, kopieren sie, wissen nichts von ihrer eigenen Zeit, sind nicht modern. (Siehe Richard Strauß noch als Jüngling! Daß ein Heutiger mit zwanzig Jahren schon seinen eigenen Ton fand, wie Mahler, ist bereits eine Sellenheit.)

Ganz gering ist die Zahl der Ausnahmen: die Erstlinge des elfjährigen Händel, des zwölfjährigen Mendelssohn und allen unerreicht voran natürlich die des acht- bis elfjährigen Mozart. Die waren wirklich neu, selbständig, unkindisch, nicht reif — versteht sich — aber modern. Mit siebzehn Jahren (Pubertät) war Mendelssohn in der Sommernachtstraum-Ouvertüre reif, Mozart begann als Moderner im damals neuen Stil der Mannheimer.

Und wenn man jetzt noch so sehr über Sakrileg zetert, so bleibt – ohne dabei an irgendeinen Vergleich zu denken – nichts übrig, als die Frühwerke Korngolds diesen so seltenen Fällen anzureihen. Er ist schon mit elf Jahren modern, bemächtigt sich sofort der Instrumente, der großen Form, des Orchesters, hat mit opus 1 und 2 seine eigene unverkennbare Note, seine originale Erfindung. Selbstverständlich, daß fremde Einflüsse so gut nachweisbar sind, wie bei jedem. Das Schicksal des Kindes ist Wachsen. Wachsen heißt: Wach sein und Wachs-sein. Aktiv: aufmerken, sehen, lernen, versuchen. Passiv: aufnehmen, Eindrücke sammeln, wie die phonographische Platte, bewahren. Kann eine Pflanze im Keller gedeihen? Der Musiker in der Stille? Originalität im Vakuum? „Man spricht immer von Originalität“, sagt Goethe, „allein, was will das sagen! Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und überall – was können wir denn unser Eigenes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen! Wenn ich sagen könnte, was ich allen großen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig.“ Dabei sind gerade bei Korngold die Spuren, die zu Strauß, Puccini, Debussy, Pfitzner, Mahler, Reger führen, so wenig hervortretend, so gar nicht bestimmend, daß sie das Bild einer eigenartigen Persönlichkeit nur färben, nicht verändern. Wie geschlossen diese Persönlichkeit auftrat, zeigt das Minimum an Unterweisung, dessen sie bedurfte. Hören wir Zemlinsky:

„Er fing bei mir mit Skalen im Klavierspiel an, und nach einem Jahre spielte er die erste Beethovensonate. Fast gleichzeitig lernte er Harmonielehre, und ich begann bald danach mit ihm Analyse von Formen. Er erfaßte – das ist keine Frage – mit unheimlicher Schnelligkeit alle diese Dinge, und im zweiten Jahre analysierten wir Bach-Motetten und dergl. und ich verständigte mich mit ihm wie mit einem Musiker, der die Dinge alle gelernt hatte und eigentlich viel besser, weil eben das intuitive Begreifen noch was anderes ist, als das beste Erfassen von Theorievorträgen. Er war damals im elften Lebensjahr, kindlich, warm, enthusiastisch. Damals in großer Begeisterung für Puccini – was sich aber, glaube ich, seither sehr verändert hat. Ich machte mit ihm auch Instrumentation, und zwar auf die Weise, daß er mir zusah, wie ich seinen Schneemann instrumentierte, wobei ich vorher erst die zu instrumentierende Skizze mit ihm durchsprach. Dann instrumentierte er, ebenfalls unter meiner Anleitung,

drei Märchenbilder für Klavier, die er damals komponiert hatte. Auch dafür zeigte er ungewöhnliche Begabung. Seine kontrapunktischen Studien machte er nicht mehr bei mir . . .“

Intuitives Begreifen — das ist es. „Merkwürdig ist“ — wieder Goethe —, „daß sich von allen Talenten das musikalische am frühesten zeigt. Es kann sich wohl am frühesten zeigen, indem die Musik ganz etwas Angeborenes, Inneres ist, das von außen keiner großen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf. Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gottheit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstaunen und nicht begreifen, woher sie kommen.“

* * *

Der Harmoniker.

„Jedes echte Künstlertum beruht auf dem sicheren Wissen von Formen, die der einzelne nicht zu erfinden, sondern zu lernen hat“, heißt es in Spenglers „Untergang des Abendlandes“! Ein gutes Wort, das sich viele komponierende Jünglinge hinter die Ohren schreiben sollten, die von Nißsche gerade noch so viel wissen, daß man die alten Tafeln schleunigst zu zerbrechen habe. Und vergessen, daß nur der dazu moralisch berechtigt ist, der ihren Inhalt kennt und in sich verarbeitet hat. Aber heutzutage ist Form die veraltete Fessel, wie Tonalität der lästige Zwang. Ich habe gar nichts dawider, wenn einer, der in Fessel und Zwang ehrlich der Kunst gedient hat, sie schließlich als solche zu empfinden meint und frei werden möchte. Aber bequemer ist es schon, sich auf Dienen und Lernen und derlei erst gar nicht einzulassen. Ist man nicht frei geboren? Zerbricht sich nicht angenehmer der Zwang, den man nie getragen hat und der dem andern Notwendigkeit ist? Ist es doch die Schwerkraft, die uns gewichtig, wichtig macht, uns, die sonst hilflos durch die Räume taumeln würden, an die Erde kettet, aber zugleich den festen Stand gibt. Erst lernen, um es dann abzuschütteln? Form, Tonalität, geschlossene Melodie, Kadenz — altes Eisen. Ausdruck, Linie, Farbe, komprimierte Im- und Expression — mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung, das ist billig. Und noch zu keiner Zeit hat es ein ähnliches Dorado des Dilettantismus auf allen Kunstgebieten gegeben, wie heute. Niemals war es dem unfähigen Nichtskönner so leicht gemacht, sich anderen einzureden. In einer Epoche völliger Unkultur, allgemeiner Unsicherheit wagt niemand, eine Meinung zu vertreten. Kritik, Publikum, sogar Verleger können sich nicht genug tun in mißverstandendem Radikalismus. Niemand wagt es, sich oder gar dem Nächsten einzugestehen, wenn der Kaiser aus Andersens Märchen in Wahrheit überhaupt keine Kleider anhat! Aber alle großen Meister waren große Könner, und Beethoven war es, der 1817 seinem Schüler Hirsch gesagt hat: „Lieber Junge, die überraschenden Wirkungen, welche viele

nur dem Naturgenie der Komponisten zuschreiben, erzielt man oft ganz leicht durch richtige Anwendung und Auflösung der verminderten Septimenakkorde.“ Aber die Umkehr kündigt sich an. Es ist wenigstens keine Schande mehr, Können zu zeigen, und possierlich genug versuchen es atonale Kompositionen wieder mit alten Formen, mit Fugen, Engführungen, polyphonem Kontrapunkt, vollkommen übersehend, daß Klavierspielen auf der Tischplatte und kontrapunktische Kunststücke in der chromatischen Tonleiter keine Kunst sind.

Korngold hatte das Glück seines Lehrers und wußte darum: „Entscheidend für meine gesamte Entwicklung und Musikauffassung in Hinsicht dessen, was „Modernität“ heißt,“ sagt er selbst, „der ich von Beginn an instinktiv zuneigte, wurde mir Zemlinskys strenge Logik im Harmonischen bei aller Freiheit und Kühnheit im Akkordbau, im Aufsuchen entfernter Verwandtschaften und Beziehungen der Klänge, in der Zemlinsky eigenen Technik der „verzögerten Auflösung“. Eine natürlich und konsequent sich fortbewegende Stimme – das war Zemlinskys Grundprinzip – gestattet Freiheit der anderen, ganz besonders strenge hielt er auf logische Führung der Bässe. So verdanke ich Zemlinsky alles in Dingen der modernen Stimmführung und Harmonik, insbesondere Bewahrtheit vor allen Willkürlichkeiten.“

Diese harmonische Logik hat sich Korngold nach der rebellierenden Gewaltsamkeit der allerersten Werke sehr rasch erungen und sie ist mir, genau wie bei Schreker, ein untrügliches Zeichen zunehmender Reife. Vom Komplizierten zum Einfacheren geht hier die Entwicklung. Nicht auf die Vermeidung vieltoniger, ungewöhnlicher, „dissonierender“ Akkordkomplexe kommt es dabei an. Jeder Akkord ist „erlaubt“, auch der nicht unbedingt „gefällt“. Meinetwegen sogar die durchaus überflüssige Spielerei mit Drittel- und Vierteltönen. Vielmehr nur auf die harmonische Deutbarkeit, auf das unbewußte und doch bestimmte Beziehen auf die Tonart. „Die Töne der Skala,“ sagt Schopenhauer, „sind Schauspielern zu vergleichen, welche bald diese, bald jene Rolle zu spielen haben.“ Es gibt keine absolute Dissonanz, an jede kann man sich gewöhnen, und nicht das Aufreizende, das Langweilige an vielen atonalen Kompositionen ist es ja eben, daß man immer nur ein und dieselbe Dissonanz, immer nur die kleine Sekunde, respektive übermäßige Septime zu hören glaubt. Aber die Tonart ist ein Band,

das notwendig ist, das harmonische Geschehen zusammenzuhalten, ist Bedürfnis, um Maß und Ordnung zu sichern, ohne die ein musikalisches Da-Da die traurige Konsequenz wird. Es gibt nur eine chromatische, nur drei, im Klang identische, Ganztonleitern, nur einen ganztonigen, den alterierten Dreiklang. Die veraltete Harmonik war reicher. Dur und Moll waren zwei elementare Tatsachen, ein Kontrast, dem die atonale Harmonik nichts ähnlich Starkes an die Seite zu setzen hat. So ist Korngold, was man heute sein muß, eine Synthese des Modernen, neu Eroberten und des alten, edlen Gutes. Die Logik seiner Harmonik, sein unbeirrbares tonales Empfinden, ist ein hervorstechendes und beglückendes Element aller seiner, auch der dramatischen Werke. Er hat die fröhliche Gelassenheit, den Vorwurf der Banalität, dem von Beethovens Majestät an noch keiner je entgangen ist, nicht zu scheuen, wie ihn kein kräftiger Erfinder je gescheut hat. Er hat den Mut zur Kadenz, zur Dominante, zur Tonika wie Mahler, Pfitzner, Schreker, Strauß. „Charakter“ sagt Spengler, „ist größtmögliche Variabilität im Einzelnen und größtmöglichste Konstanz im Prinzipiellen.“ Seine Harmonik hat solchen Charakter.

* * *

Der Rhythmiker.

Nicht minder sein Rhythmus. Auch ihn, die Urzelle jeglicher Musik, hat man uns zu vereckeln versucht. Auch ihn hat man der „Trivialität“ entkleidet, verfeinert, aufgelöst, exotisiert, vervielfacht, bis er sich gänzlich verflüchtigt hatte. Er ist natürlicherweise nicht umzubringen. Die starken Atonaliker von heute, Bartok, Hindemith, Strawinsky, haben ihn wieder in seiner ganz simplen, bäuerischen, naturhaften, sozusagen ordinären Art, als kräftiges Rückgrat ihrer Musik, das selbst verfließende Harmonik immer noch zu stützen, zu tragen, zu gestalten vermag. Alle Motive Korngolds haben ein prägnantes, rhythmisches Eigenleben, das nie erstarrt, und bei aller Freiheit im einzelnen konsequent motorischer Antrieb bleibt. Sehr beachtenswert besonders die rhythmische Feinheit, mit der einfache melodische Bildungen da ein wenig gehemmt, dort ein wenig beschleunigt werden, ohne daß der Hörer des häufigen Taktwechsels überhaupt gewahr wird, ohne daß der natürliche Ablauf der Bewegung verkünstelt erschiene oder den Gedanken zuließe, es könne überhaupt anders sein. Sein rhythmisches Temperament beflügelt die symphonische Musik ebenso wie die dramatische, ruft ohne hyperästhetische Bedenken zum ältesten zwei- und dreiteiligen Tanztakt, der unsterblich bleibt, solange man nicht in Dreizehnachteln tanzen oder marschieren wird. Auch hier vertragen sich Neu und Alt überaus wohl, auch hier ist lebendigste Gegenwart, die die Linke der Vergangenheit reicht, dieweil die Rechte nach vorne weist.

* * *

Der Melodiker.

Aus der Melodie von einst ist das Melos geworden. Oder ein Melisma. Melodie, losgelöst von Harmonie, hört der Musiker nicht. Sie war entsprechend der festen Kadenz ebenfalls eine geschlossene Form. Dreiteilig, wie jede künstlerische Form. Sie war gesungen, sozusagen in Naturtönen gesungen. Bis auch sie erlöst, befreit, gerettet werden mußte. Die Menschenstimme wurde zum Instrument, zu einem, das mißhandelt wird, wenn der Komponist seine Eigenart nicht kapiert. Jedes Instrument ist in Umfang und Verwendungsmöglichkeit begrenzt. Der Komponist informiert sich beim Posaunisten und Harfenspieler, was er herausbringen kann, welche Lage am günstigsten ist. Nur das edelste aller, die menschliche Stimme, wird unsinnig mißhandelt, ihr, der absolut reines Intonieren das Schwierigste ist, werden Intervalle und Sprünge vorgeschrieben, die vielleicht dem Klavier oder der Klarinette gemäß wären. Aber schon der große E. T. A. Hoffmann hat es gewußt: „Das erste und vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüt ergreift, ist die Melodie. Singbar ist, im höheren Sinne genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen. Diese soll Gesang sein. Frei und ungezwungen, un-mittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnisvollsten Lauten der Natur ertönt.“

Jetzt freilich wird die Melodie zerhackt, zerpfückt und zerdehnt, ohne Höhepunkt, ohne Schlußgefühl mag man sie beginnen oder endigen, wo man will. Orientalische Einflüsse werden wichtig, das Exotische überwuchert das Heimische. Ueberall die Angst der schwächlichen Neurotiker, Epigone zu sein, zu wiederholen, banal zu werden. Die starken Potenzen scheren sich den Teufel um hysterische Hemmungen. Sie singen, wie sie müssen, und können, wie sie müssen. Auch Brahms, auch Mahler, auch Strauß waren unoriginell und banal so lange, bis es banal und unoriginell wurde, - solches zu sagen und zu meinen. Korngold ist gerade darum, weil

er so jung, kräftig, gesund und unartistisch ist, einer der stärksten Melodiker der Zeit. In allen seinen Werken, auch Symphonie- und Kammermusik, überwiegt das Melodische. Jeder Einfall, auch der rhythmische, ist zugleich melodisch erfunden, jede Fortführung bemächtigt sich der Melodie, sie auszuspinnen, auszubreiten, zu steigern, zu gipfeln, jede Verwicklung löst sich in Melodie auf. Die großen Gesangsgruppen seiner Instrumentalwerke wie die seiner Opernakte sind aufs tiefste beseelt, voll Empfindung, frei strömend und mitreißend und doch immer geformt. Nicht nur die kleine geschlossene Liedform, die wieder hoch zu Ehren kommt, auch die Opernkanzilene ist bei allem Schwung, der sie befeuert, immer gebaut, gestaltet, musikalisch, nicht textlich gegliedert. Wie es sich in jeder wahren Kunstleistung offenbart: Dionysos an der Hand Apolls.

* * *

Der Baumeister.

Denn ohne Kunstwissen, ohne Können, ohne Problemlösen geht es nun eben nicht. Wie nach dem bekannten Goethewort die Architektur erstarrte Musik ist*), ist die Musik bewegte Architektur. Der Einwand gilt nicht, daß die eine Kunst im Raume feststehend, die andere in der Zeit fließend wirke. Man mache sich einmal klar, daß ein Bauwerk so wenig wie ein Bildwerk einen momentanen Gesamteindruck gibt. Das ist physiologisch ausgeschlossen. Vielmehr zeichnet das unablässig bewegte Auge Konturen und Flächen nach, tastet förmlich das Objekt ab und vermittelt aus Einzelheiten die Gesamtwirkung. Nicht anders das Ohr bei Musik. Nur, da es nicht, den Eindruck zu sichern, zu verstärken, bereits Verklungenem nachgehen kann, muß die Musik das ermöglichen durch Wiederholung. Die Wiederholung ist ein wertvollstes und bleibendes musikalisches Kunstmittel und das Wesen jeder Form. Jeder Augenblick, jeder Teil des Kunstwerkes ist nur im Zusammenhang mit dem Vorher und Nachher faßlich, verständlich, wirksam. „Repetitionen – nebst dem Da-capo – als welche in der Wortsprache unerträglich wären,“ sagt Schopenhauer richtig, „bei der Musik hingegen sehr zweckmäßig und wohlluend sind: denn um es ganz zu fassen, muß man es zweimal hören.“

Genau so physiologisch, nicht konstruiert, ästhetisch begründet, ist das Bedürfnis nach Kontrast, nach Komplementärwirkungen, die der Maler so gut kennt. Hoch und tief, Forte und Piano, Solo und Tutti, Blech und Streicher, Dur und Moll, langsam und schnell, Ruhe und Bewegung (in Rhythmus und Harmonik) sind solche primitive Kontrastwirkungen, und auch sie sind formerzeugend. Ein Beginn, eine Steigerung zum Gipfel, ein Zurück zum Schluß, zum Schlußgefühl, die ewige Dreigliederung des musikalischen

*) Eigentlich ein Zitat, das Wort dürfte von Schelling in seiner Münchener akademischen Festrede über das Verhältnis der Natur zu den schönen Künsten gebraucht worden sein. Goethe variierte es auch zu: „verstummte Musik“.

Organismus. So sind die Tanzformen, so die Sönoten-, die Rondoform entstanden, und selbst der Variationensatz, die Fuge, muß dieser höheren Einheit gehorchen. Geworden sind sie, nicht erfunden. Ist diese Urform überlebt? Warum haben sich alle großen Sinfoniker von Beethoven bis Brahms, Bruckner und Mahler und selbst Strauß mit ihr herumgeschlagen, wenn sie überlebt, überflüssig, tot gewesen wäre? Sie alle wollten Herren der Form sein, haben sich nie als Sklaven geföhlt. Wer zwang sie? Warum zwangen sie selbst ihre Phantasie in die Form? Weil sie tot war? Nicht vielmehr, weil sie lebt? Und es ging noch immer. Sie ist erweitert, geändert, einsäßig geworden, versagt hat sie sich in ihrem innersten Kern auch modernster und gewaltsamster Phantasie nicht. Wie überzeugend verwendet sie zum Beispiel Hindemith. Noch ist Raum in dem alten Bau. „Heutzutage,“ sagt Beethoven, „muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.“ In die alte Form! Und Goethe in den Urworten: „Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.“ Motto für den modernen Komponisten. Und endlich Spengler sehr richtig: „Es kommt nie auf den ursprünglichen Sinn der Form an, sondern nur auf die Form selbst, in welcher das tätige Empfinden und Verstehen des Betrachters die Möglichkeit zu eigener Schöpfung entdeckt.“ Diese Möglichkeit ist auch gegenwärtig nicht verschlossen, und gerade Korngold ist nach Mahler ein neuer Beweis dafür. Auch er mußte kämpfen, ringen, sich anpassen, worauf ich ja bei den Analysen verwiesen habe. Aber solches Ringen mit dem Engel lohnt, und der glückliche Genießer ist der lachende Dritte.

Dieses eiserne Formgefühl bewahrt den Musiker auch vor dem nach Wagner so oft erlebten Stolpern und Tasten von Wort zu Wort, von Vers zu Vers, von Szene zu Szene. Bewundernswert wie die großen Maße seiner Sinfoniesätze und Akte sind die kleineren der Szene aufs sicherste abgestimmt. Und jede einzelne ist wieder dreiteilig gebaut, in sich geschlossen, zusammengefaßt, thematische und harmonische Einheit bei aller Beweglichkeit im einzelnen, bei aller Ausdeutung psychologischen Details oder unterbrechenden Affekts. Darin ist Korngold, schon in den ersten Opern von äußerster Konsequenz, in der letzten zur vollen Meisterschaft gediehen, zu einer symphonisch konstruktiven Bauweise, die wieder die glücklichste Synthese der alten Arie und des modern symphonischen Stils bedeutet.

Zu dieser Art zu gestalten gehört als integrierender Bestandteil die thematische Arbeit. Die brillante Kunst der Polyphonie, in der Instrumentalmusik reichlich betätigt, und in der Sinfonietta auf imponierender Höhe stehend, tritt aus tiefstem Instinkt in den Opern zurück zugunsten der Prinzipalstimme, der Monodie, die grundsätzlich die gesungene Melodie zu sein hat, unbeschadet geistreich kontrapunktischen, aber doch mehr sekundär wirkenden Spiels. Dagegen ist es unglaublich, was das kombinatorische Vermögen an Variation des Materials zu leisten vermag. Das Aendern, Ueberführen des Motivs in ein anderes, das Umdeuten, Verknüpfen, Rückleiten und alle Kostbarkeiten psychologischer Wahrsagekunst sind nur am höchsten, am Richard Straußischen Muster zu messen. Dabei muß immer betont werden, daß, so erlesen diese überaus subtile Technik ist, auch sie, wie alles, wie auch das Orchester, sich jederzeit zu dienender Unterwerfung unter die großmächtige Alleinherrscherin Melodie bescheidet.

Auch das feinst geschliffene Orchester, dessen Finessen und Raffinements doch Korngold, der geborene Orchestermensch, versteht wie irgend einer. Man wird ihn darum keinen Klangkünstler nennen, wie man den größten Orchesterkoloristen der Zeit, Franz Schreker, für nicht genug bezeichnet hat. Denn auch der Klang, der bei Schreker sogar musikdramatische Bedeutung gewinnt, ist bei Korngold Mittel, wichtiges, koordiniertes, aber niemals sich überhebendes Mittel, der dramatischen Melodie, die auch sein symphonisches Schaffen durchdringt, neuen Glanz zu verleihen, goldene Stufe für ihren Thron.

• • •

Der Dramatiker.

So ergänzen sich Züge zum Bild des wahren Dramatikers. Rhythmus, motivische Erfindung und Technik, architektonisches Formgefühl, harmonische Logik, Orchesterprunk, ebensoviele feste Säulen, die die krönende Kuppel der dramatisch beseelten, affektgeladenen, schönheitsdurchglühten Kantilene tragen. Sind es Opern der tiefsten Probleme? Der letzten Dinge? Der Allerwelts-Hinterwelten? Nein. Korngold verlornt nicht eigene Texte, so gut er sie im Sinne seiner kompositorischen Absichten zu beeinflussen weiß. Ist er, sind sie darum, wie eine moderne Marotte will, minderwertig? Die Opern minderwertig, die weder das Ethische, noch das Athletische übertreiben, ohne Erlösungsmaschinerie und Symbolistenanaemie, ohne hysterische Perversion und sadistisches Krafflackeltum sich wieder der menschlichen Leidenschaft in ihrer reineren, primitiveren, sympathischeren Form zuneigen wollen, und nicht bloß an der Schattenseite des Lebens gedeihen, und das gute harmlose Lachen derer künden, die fröhlichen, reinen, lebensbejahenden Herzens sind. Ich darf hier wohl auf das verweisen, was ich in meinem Schrekerbuch zum Problem der modernen Oper gesagt habe und nur kurz rekapitulieren: Daß die Form der Oper ganz gleichgültig ist, sofern sie geeignetes Medium für eine bestimmte, sonst nicht mögliche Art von Musik, eben der dramatischen Musik, ist. Daß es nicht einmal immer der ideale Glücksfall ist, wenn Dichter und Musiker in einer Person vereinigt sind. Daß Wagner unrecht hat, das Drama zum Zweck, die Musik zum bloßen Mittel machen zu wollen, was seine eigene Musik zum Glück widerlegt. (E. T. A. Hoffmann, der selbst ein ganz passabler Dichter gewesen sein soll und trotzdem vorgezogen hat, sich seine Oper Undine von Fouqué dichten zu lassen, hat in dem Gespräch zwischen Dichter und Komponist darüber manches noch heute Gültige gesagt. Und interessant ist, wie gerade entgegengesetzt darin Schopenhauer denkt, der doch den Schußgeist Wagnerscher Ideologie abgeben muß: daß nämlich der Operntext „diese untergeordnete Stellung

nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache, und die Musik zum bloßen Mittel ihres Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist.“ Und: „wenn die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist.“) Daß ferner Märchen, Minne, Mythe und Mystik — das Wunderbare in seinem weitesten Sinne, der ideale Nährboden für diese Musik ist und der Wunsch nach Vertonung des modernen Literaturdramas, den Beker einmal sogar als Prophezeiung ausgesprochen hat, das tiefste Wesen nicht nur der Musik, sondern unserer Zeit verkennen heißt. Die rechte Antwort gibt ein Nicht-Musiker, Oswald Spengler: Daß die Tragödie ihr Sujet in die Ferne (zeitlich und örtlich) verlegt, beruht nach seiner überzeugenden Darlegung auf der faustischen Weltidee, dem Drang nach dem Unendlichen, nach der Ferne. Da nach ihm die Musik die herrschende Kunst des Abendlandes geworden ist, muß dieses Streben bei ihr, zumal im Opernstoffe, noch viel ausgesprochener sein. Darum scheut die Musik wie das Kleid, so die Sprache des Alltags, jegliche Nähe in Ort und Zeit. („Nur im Reiche der Romantik ist die Musik zu Hause,“ sagt Hoffmann,) und fühlt sich nur im Unwahrscheinlichen wohl. Bloß daß der Schein der Bühne es wahr macht, mehr als wahrscheinlich macht, ein unwirklich wirkliches Leben in einer höheren Ebene erweckt, das Sein im Schein erlöst, um den Schein wieder zu neuem Sein zu verdichten.

Unbegrenzt wie die unendliche Ferne ist hier die Möglichkeit der Oper, die mit Bocksprung und Bocksgesang, das ist Tanz und Lied, begann. Vielleicht nicht die erhabenste, nicht die transzendentalste Form der Musik, nicht jenseitig wie Bachs Passionen und Beethovens späte Quartette. Vielleicht zu sehr durch ihre Ausdrucksmittel, durch Wort, Darstellung, Leben an Mensch und Erde und Diesseits gebunden. Aber darum nicht minder notwendig, nicht weniger ein Teil, und nicht der schlechteste unseres Selbst. Das Leben mit festem Griffe packen, das Überirdische realisieren, das Irdische idealisieren, Faust und Mephisto, Don Juan und Figaro, Tristan und Isolde in einer Person sein, unstillbares Verlangen, unverlierbares Erbteil des echten Dramatikers, wie auch Korngold einer ist. Marie und Marietta, Marietta — Marie — ein Trugbild das Ganze . . .

Das „Jüdische“.

Schamhaft beiseite blicken ist so zwecklos als unwürdig. Auch diesem Gespenst fest ins Auge schauen und dem zivilisierteren Leser des Westens verraten, was hierzulande ein Problem der Kunst und des Künstlers zu sein vermag. Als der alte Zelter am 26. Oktober 1821 seinen zwölfjährigen Schüler Felix Mendelssohn seinem Freund und Abgott Goethe empfahl, tat er's mit dieser Briefstelle: „Der letztere ist ein guter, hübscher Knabe, munter und gehorsam. Er ist zwar ein Judensohn, aber kein Jude . . . es wäre wirklich einmal e p p e s R o r e s, wenn aus einem Judensohn ein Künstler würde.“

Diesem Judensohn verdankt die deutsche Musik den Paulus, den Elias, den Sommernachtstraum, das Violinkonzert, und, was vielleicht nicht weniger schwer wiegt, die Renaissance des alten, halb vergessenen Johann Sebastian Bach, des Großmeisters, wie Goethe ihn gern genannt hat. Die Judensöhne, die nach Richard Wagners Pamphlet Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit, d. h. den Wucher, als einziges Gewerbe betreiben, die unfähig sind, die Sprache der Nation, unter der sie leben, anders zu sprechen denn als Ausländer, noch unfähiger, sie zu singen, sie, die keine Leidenschaft besitzen, am allerwenigsten eine, die sie zum Kunstschaffen aus sich dränge, sie, die bloß nachäffen, nachplappern, noch im Kunstwerk ihr „Gelabber“ jüdeln, die vollendetste Unproduktivität und verkommene Stabilität verkörpern, schienen dennoch der Kunst gefährlich geworden zu sein. Heine „log sich zum Dichter“, und Komponisten (zielt auf den Gegner Schumann) haben, wie vorher der offenbar dumme Schubert und später der ahnungslose Brahms, die „gedichteten Lügen“ vertont. (Hat man noch nicht bemerkt, wie „verjüdet“ diese Lieder sind?) Börne, an dessen deutscher Prosa die Wagners hätte genesen können, ist in seinem vergeblichen Bestreben, vom Judentum „erlöst“ zu werden, ein tragischer, aber ebenso hoffnungsloser Fall. Aber die Hauptsache, die Musik, sogar die Musik ist ihnen nicht heilig. Und

nun erklärt Wagner, der Musiker, sie sei eben diejenige Kunst, die sich am leichtesten erlernen lasse, und Mendelssohn habe in seinen Oratorien Bach kopiert, weil in ihm, in Bach (!) das Formelle noch überwiege! Um schließlich die Kunst als verwesenen Leichnam zu bezeichnen und die Juden als die wimmelnden Würmer, die ihn verzehren! Genug. Das Problem kann nur dieses sein. Gibt es jüdische Musik oder gibt es sonst Jüdisches in der Musik? Jüdische Musik, als nationales Produkt wie etwa russische oder italienische ist, seitdem die Juden aufgehört haben, Nation zu sein, offenbar nur in Spuren erhalten geblieben. Durch mündliche Tradition im Vorbeten des Rabbiners, während die eigentliche Synagogalmusik neueres Kunstprodukt ist, ebenso in Volksliedern der Ostjuden, die aber sichtlich durch fremde Einflüsse verändert wurden, und, gleichsam in Reinkultur, in den Gesängen der jemenischen, und überhaupt verschiedener asiatischer und afrikanischer Judengruppen, wie sie *Idelsohn* mit wissenschaftlicher Exaktheit gesammelt hat. Diese original-jüdische Musik ist fast ohne Einfluß auf die Musik des Abendlandes geblieben, außer — unbewußt — im gregorianischen Choral, der als Nachfolge der alten Tempelmusik sie gewiß auch beerbt hat. Bewußte Anlehnung an jüdische Weisen wie in der „Jüdin“, in der „Königin von Saba“, im „Kol Nidre“ von Bruch sind nicht anders zu wertende stilisierte Ausnahmen, als andere Exotik, wie etwa das orientalische Milieu des „Barbier von Bagdad“ oder der Lieder des Muezzins von Szymanowsky. Es sind aber durchaus nicht nur Juden, die an solchen Exkursen Geschmack finden, wie wir an den hebräischen Melodien Dvoráks oder Ravels sehen können. Höchstens Ernest Bloch, der Autor der Psalmen und des Schelomo, ist heute in diesem Sinne ein jüdischer Meister. Von diesem Einfluß des Judentums ist also nicht weiter zu sprechen.

Bleibt die Möglichkeit, daß in der Musik jüdischer Komponisten das spezifisch Jüdische sich vordränge. Da zeigt sich nun das Merkwürdige, daß dieses angeblich spezifisch Jüdische bei jedem jüdischen Komponisten, je nach Bedarf und seiner Eigenart, jedesmal etwas anders sein soll.

Bei Mendelssohn die kalte, gefühllose Glätte, bei Goldmark die übertriebene sinnliche Überhitzung. Bei Offenbach seine Unmoral. Bei Meyerbeer ein raffiniertes Spekulieren mit bewährten Effekten auf die Instinkte der großen Masse, während

Schönberg, derselbe Schönberg, der die unsterblichen Gurrelieder und das Streichsextett „Verklärte Nacht“ geschaffen, ein wahn-sinniger, alles negierender Anarchist sein soll, der wieder nur für eine verschwindende Minorität schreibt. Immer nach Bedarf. Wäre Rossini, an dem Wagner kein gutes Haar läßt, Jude gewesen, flink wäre der Barbier zur leichtfertigen Judenmusik avanciert. Und wäre wahr, was manche argwöhnen, daß Wagner selbst der Sohn des Juden Geyer gewesen sei, flugs würden viele, die heute in das verstimmte Horn seines „Judentums“ stoßen, manches in seinem Charakter und Tun und am Ende sogar in seiner Musik entdecken, was sonst gerne als spezifisch „jüdisch“ bezeichnet wird.

Zehn Jahre nach Erscheinen der Schmähchrift ist Mahler geboren. Ein Judensohn, kein Jude. Neißer sieht in ihm den gläubig zum Katholiken Gewordenen, Brod fand die Marschrhythmen der Chassidim in seinen Märschen, und auch Zionist soll er gewesen sein. Er war nicht anders Jude, als Goethe Protestant und Beethoven Katholik. Sie waren sämtlich eines Glaubens und jeder besaß den echten Ring des weisen Nathan. Und trotzdem war noch 1909 Louis „angewidert“ von dem „Gejüdel“ des „allzu-östlichen Juden“, das ihn in allen Symphonien so „gräßlich abstieß“. Sehr gut Paul Stefans Entgegnung in der neuen Auflage seines Mahler-Buches vom Jahre 1920. Man erkennt die stereotype Methode. Höchst lehrreich ist dazu ein Vergleich zweier neuer Biographien, der Meyerbeers von Kapp und der Mendelssohns von Dahms, die sich mit unserer Sache beschäftigen. Kapp, das „Jüdische“ im allgemeinen charakterisierend: „Vor allen fällt sofort das Fehlen einer starken persönlichen Note auf (analog der inneren Zerrissenheit des Schöpfers), eines reinen Stils, der durch einen Mischstil ersetzt wird . . .“ und konstatiert: auffallenden Mangel an kritischer Sichtung und künstlerischem G e s c h m a c k. Dagegen rühmt Dahms Mendelssohns Reinheit und Seelengüte. Er „ist ein Ausgangspunkt für eine Renaissance der Form und des guten G e s c h m a c k s in der Musik“. Kapp: „Fehlen echter L e i d e n s c h a f t.“ Dahms: „wir fühlen auch bei ihm wie bei allen Juden die eingehende Intensität der L e i d e n s c h a f t, die die Töne durchströmt und mit Leben erfüllt.“ Kapp: „ausartende Sucht nach S e n s a t i o n.“ Dahms: „er liebte auch nicht das S e n s a t i o n e l l e.“ Kapp: „süßliche S e n t i m e n t a l i t ä t.“ Dahms: „das s c h ö n e G e m ü t, das s c h ö n e G e f ü h l . . . deutsche Tugenden, die Mendelssohn schon

früh in sich aufgesogen hatte.“ Kapp: „innere L e e r e . . . über die Dürffigkeit des Inhalts muß die virtuose Form . . . hinwegtäuschen.“ Dahms: „Was unsere Zeit von der Kunst verlangt, läßt sich auch in Mendelssohns Werk finden, Schönheit, Wahrheit, Ausdruck, Stimmung, F ü l l e , Geistigkeit . . .“

Kapp meint schließlich, daß der „Gesichtspunkt der deutschen Kunst“ nicht „z u s t ä n d i g“ sei, da man an das Werk eines jüdischen Schöpfers einen nicht-jüdischen Maßstab nicht anlegen dürfe. (Nettes Deutsch!) Während Dahms: Mendelssohns „Musik hat deutschen Charakter. Ihn aus der Reihe der ‚deutschen‘ Meister auszuschließen, wäre eine Verblendung, die nur aus einer gründlichen Verkennung des vielseitigen Wesens des Deutschtums zu erklären wäre. Noch ist keine endgültige Formel für das Deutsche gefunden . . .“

Allerdings, meine Herrschaften. Sie ist so wenig gefunden, und sie ist so wenig erfindbar, wie eine für das Jüdische. Geht es aber mit dem Vorwurf des Jüdischen in der Musik schlechterdings nicht, weil der Jude Europäer geworden ist, dann bleibt immer noch das billige Argument, daß er diese europäische Musiksprache durch seinen Jargon entstelle. So konnte es geschehen, daß vier so ganz disparaten, um die vier Richtungen der Windrose getrennten Individualitäten wie Schreker, Schönberg, Mahler und Korngold, jedem einzelnen ein Gemeinsames vorgehalten wurde, immer dasselbe, das Jüdische der Empfindung, das Jüdelnde im Ausdruck. Bloß, daß kein Mensch das heraushörte, der nicht zuvor nach der Abstammung des Autors geschnüffelt hätte. Folgerichtig müßte ja für die reproduzierenden jüdischen Künstler dasselbe gelten: Joachims Geige, Rubinsteins Klavier, Bruno Walters Dirigentenstab, sie alle müßten Jüdisches verraten und somit abstoßend wirken. Nicht auch der alte Levy, wenn er Parsifal dirigierte, oder Karl Taussig, wenn er Wagner-Paraphrasen spielte? Nein, denn diese waren natürlich schon, wie Ahasver nach des Meisters Anweisung, erlöst durch ihren Untergang. Id est durch Aufgeben des Judentums und Aufgehen in der Kultur Mitteleuropas. Richtig. Nur vergißt man, daß das für jeden europäischen Künstler jüdischer Abstammung zutrifft. Sie alle sind eben Judensöhne, aber nicht mehr Juden. Weshalb nichts übrig bleibt, als wieder zum alten Selbstverständlichen zurückzukehren: und wieder bloß die Werke zu werten, und nicht den Schöpfer. —

Wer hingegen etwas wahrhaft Bedeutendes — Antisemiten sind gewarnt — über dieses schwierige Problem lesen will, dem sei Spenglers „Untergang des Abendlandes“ dringend empfohlen. Er wird vernehmen, daß Arier und Semit „Törichte, der Sprachwissenschaft entnommene Schlagworte sind,“ die mit der großen Frage gar nichts zu tun haben. Sondern daß der intelligente, wurzellose, von Boden, Glauben, Sprache, Rasse gelöste Jude keine Einzelercheinung der Geschichte ist. Daß in diesem höheren Sinne die Chinesen in Kalifornien, die Inder in Ostafrika, die Römer in der früh-arabischen Welt nichts anderes sind als — Juden. Der instinktive Rassenhaß zugegeben — (obwohl man von jüdischer Rasse heute so wenig ernsthaft reden kann wie von germanischer). Aber letzten Endes kann er gerade im Geiste Spenglers das Grauen vor dem von ihm so treffend gezeichneten „Fellachendasein“ bedeuten, mit dem jede Kulturepoche einmal enden muß, jenes Stadium, das die Juden längst erreicht haben, das ihrem Untergang präludiert und das nun ebenso dem Mitteleuropäer immer näher droht. Bis auch dieser in einer neuen Kultur — Jude sein wird. Indessen laßt ruhig den Juden ein in das Allerheiligste der Kunst. Steinigt den Verbrecher, der es entweiht. Aber steinigt in ihm den Verbrecher — nicht den Juden!

* * *

Synthese.

Ich ahne die Zukunft Korngolds so wenig wie die der modernen Oper. Gewöhnlich gebraucht man, ist von Entwicklung die Rede, das Bild vom Auf und Ab der Kurve, wobei die Fortschrittsapostel auf eine im Endsinne beharrlich aufwärts steigende Richtung schwören, die objektiver Urteilenden diesbezüglich recht skeptisch sein müssen. Wellenberg und -tal, das wird schon zutreffen, bedenkt man das historische Ganze. Beschränkt man sich jedoch auf die nahe Umwelt — und wie winzig kurz ist erst die Geschichte unserer Musik — so wird man vielleicht richtiger von Pendelschwingungen reden dürfen, den allgemeinen Fortschritt wie bei unserer kulturlosen Zivilisation überhaupt wohl nur im rein Technischen zugeben und sonst die Extreme des Pendels beachten, in denen die Entwicklung sich gerne ergeht. Ob es dabei wirklich vorwärts, weiter, empor oder bergab geht, und wohin, ist unserem armen Blick genau so verschlossen wie dem, der zwar Tag und Nacht der Erddrehung kennt, die Eigenbewegung unseres gesamten Sonnensystems ins unendlich Ungewisse. So mag vielleicht wieder Spengler im Recht sein, wenn er unserer abendländischen Kultur und damit naturgemäß unserer „eigentlichen“, noch in keiner anderen Kultur so überragenden Kunst, der Musik, endgültig Abstieg und Untergang prophezeit. Daß wir in einer Zeit der Dekadenz, abnehmender Potenz, bei zunehmender Intellektualisierung kulturfremder Zivilisation leben, ist zweifellos, und sehr bezeichnend in diesem Zusammenhang, wie wenig — im schroffen Gegensatz noch zu Mahler — Bodengefühl, Erdgebundenheit, naturverwandter Pantheismus, gerade den besten Köpfen von heute bedeutet, wie Strauß, („Aus Italien“ und „Alpensymphonie“ sind Beschreibung, nicht Erlebtes), Reger, Schreker und nun auch Korngold durchaus Großstadtmenschen sind und selbst Pflüger dem Liebesgarten seiner Jugend dauernd entfremdet erscheint.

Daß wir uns dem Anfang vom Ende nähern, kann man Spenglers suggestiver Beweisführung glauben. Ändern können wir nichts, und doch berechtigt kein Fatalismus, deshalb die Hände in den

126

Schoß zu legen, und auf den Messias oder auf Ragnarök zu warten. Noch ist Leben in uns und drängt nach Betätigung. Noch ist Musik und Oper voll vitaler Energie — und eben jetzt wieder neue Möglichkeiten verheißend. Bedenken wir: Wie die Symphonik im Nach-Brahmschen Formalismus zu verkümmern drohte und plötzlich Strauß, Mahler, Reger aus der Erde schossen. Wie die Oper zum Nach-Wagnerischen Fossil zu versteinern schien, bis auf einmal Pfitzner, Strauß, Schreker ihr neuen Atem gaben. Diesen gesellt sich als Jüngster nunmehr Korngold zu.

Wagners schwächliche Theorie, in der ein Musiker die Vorherrschaft der Musik vom Standpunkt des Dramalikers aus bekämpfte, war durch seine starke Musik und die machtvolle Vision des Dichters erfüllt worden, in der der Urmythos seine ewige Gewalt betätigt hatte. Manch textlichen Mangel, epische Breite, widerhaarige Diktion, Wortreichtum, schwer verständlichen, philosophischen Sinn überwand die grandioseste musikalische Inspiration, ebenso wie prinzipiell eigensinniges Verzichten auf das eminente Kunstmittel gesungener Mehrstimmigkeit, Sprechgesang, Leitmotivabsolutismus. Spürt man nicht, wie unorganisch, ja unnötig die Singstimme dem unwiderstehlichen symphonischen Fluten des Liebestodes eingefügt erscheint? Nicht den Unterschied von Sachsens letzter Ansprache, die deklamiert, in das Overtürestück hineinkontrapunktiert ist und dem Fliedermonolog oder dem Schusterlied, die gesungen sind? Wagners Stärke, sein Eigenstes war unnachahmlich, selbst einer Fortsetzung oder Ergänzung unzugänglich. Aber seine Schwächen, sein Außerliches wurden Tummelplätze für asmathische Epigonen. Pendelschläge. erinnert ihr euch, wie Tanzstück und Arie das Um und Auf der Opera gewesen war, zu einem höchst gleichgiltigen und belanglosen Text, der zweihundertmal Ariadne sein durfte, mit beliebig vertauschten Worten, mit Changements aus einer Oper in die andere? Dann kam Glucks einseitige, unsinnliche Reform und dann die erste Synthese — alle Marksteine der Entwicklung sind solche Synthesen — Mozart, in dem italienische Anmut und Singfreude, französisches Theaterpathos und Glucks deutschbewußter, reformatorischer Ernst plötzlich eins waren. Die zweite Synthese war Wagner, der die reformatorische Glucklinie mit der symphonischen Beethoven-Berlioz-Lisztströmung zu vereinigen, den symphonischen Stil dem dramatischen zu assimilieren hatte. Sowie in der Instrumentalmusik Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler — jeder eine neue

Synthese modernen Geistes und klassischer Form bedeutet. Jetzt schlägt das Pendel nach der anderen Richtung. Hochflug der Gedanken, Tiefsinn, Erlösungs-Manie, schwer deutbare Symbolik, stehendes Wortpathos im Textlichen — der Musiker mußte wohl oder übel auch sein eigener Dichter sein — und steifes Deklamieren, Sprechgesang ohne Gesang, Hypertrophie des symphonischen Orchesters im musikalischen Teil kennzeichnen die Auswüchse des anderen Extrems. Aus Italien, wie schon einmal, kam die Renaissance des Gesanges. Wagners Technik hatte den alten Verdi vergeistigt, im kurzen Blutrausch des Verismo nicht dauernd geschadet, vielmehr höheres Können, vermehrte Ansprüche an die dramatische Unterlage gezeitigt. So schlägt's nun wieder zurück, von der Vorherrschaft des Textes und des Orchesters hinweg, dem Ueberwiegen der leidenschaftlichen Gesangsmelodie zu, der das Wort und das Orchester untertan zu sein haben. Nicht so wie einst bis zu Brillenbässen und Textstumpfsinn, versteht sich. Und wieder scheint sich eine Synthese anzukündigen. Die ausdrucksvoll deklamierten Sprechgesang und natürlich gesungene Kantilene, ein literarisch hochstehendes dramatisches Konzept mit den Bedürfnissen modern-dramatischer Musik, symphonische Gestaltung des motivisch differenziertesten, klanglich reichsten Orchesters mit der melodisch geführten Singstimme, freieste Harmonik und fortströmende Bewegung mit tonaler und formaler Geschlossenheit zu einem neuen organischen Ganzen zu vereinen vermöchte. In Pfitzner, in Strauß, in Schreker und nun auch in Korngold zeigen sich verheißungsvolle Ansätze solcher Entwicklung. Man hat die psychologisch ästhetisch und bühnentechnisch unmögliche Idee vom Gesamtkunstwerk glücklich überwunden. Man zerbricht sich nicht mehr den Kopf über die Theorie der Oper, die genau so unnatürlich ist, wie jede Kunst, wie ein gemalter Baum, ein erzählter Bliß und ein komponiertes Wort. Das Schwitzen des Dirigenten, das Kalbsfell der Pauke, die Maske des Sängers, die Leinwand des Hintergrunds — dies alles stört uns gar nicht. Daß Leute singen, anstatt zu reden, gar gleichzeitig singen, so lächerlich lange zu einem Satz, einer Geste brauchen, die das Kino wieder im krassen Gegensatz um ebensoviel beschleunigt — dies sollte uns gar bedenklich machen? Alles ist nur Medium, das Medium, durch das die transzendente Welt der Musik — in einer ihrer eigenartigsten, ergreifendsten Emanationen, eben der dramatischen Musik, sich uns zu offenbaren vermag.

Alles, was diesem Zwecke, der letzten Endes Befriedigung eines Spieltriebs ist, förderlich sein kann, habe Geltung. Darum müssen andere berechnete Bestrebungen keineswegs Verzicht leisten. Der Librettist ist längst übelbeleumundetes Reservat im Operettensumpf geworden. Es sind Dichter, die heute nicht Texte, sondern Operndichtungen verfassen. Aber der Musiker muß die höhere, entscheidende Instanz bleiben. Alle Möglichkeiten, sich auszuleben, stehen modernstem Musikempfinden offen. Aber die Bedürfnisse der Singstimme, und das Form- das harmonische Gefühl zu gliedern, zusammenzufassen, zu bauen, müssen das letzte Wort sprechen, nur das musikalische Geseß darf herrschen. So wird das Unnatürliche natürlich, das Abstrakte lebendig, das Wunderbare wirklich, Leben im Gewande des Irrealen, der Ferne, des fremden Kostüms, des Wunders, des Mythos, des Märchens, der Mystik — aber doch ist's unser eigenstes blutdurchpulstes Gefühlsleben, das Carmenleben, das Regent wird. Und auch der Humor darf sich wieder herzerfrischend den Leuten zeigen. Gesund sein ist keine Schande mehr, froh sein kein Unglück, das Leben erträglich finden keine Blamage.

Und so ist Korngold durch und durch lauterster Optimist. Ein Dur-Komponist, möchte man sagen. Ein Gefühl des Gesundseins, einer ganz merkwürdigen inneren Selbstgewißheit (nicht Selbstgenügsamkeit) und Sicherheit, besonders auffallend in einer Zeit allgemeiner Gärung, Begriffsverwirrtheit und krankhafter Ueberfeinerung der Nerven (reizbare Schwäche heißt der medizinische Ausdruck), in der die Aestheten als Propheten der Zukunft ihre Gegenwart verlieren, gibt die feste Gewähr, daß hier einer den Weg geht, der ihn zu seinen Zielen führt, der sich nicht in Sackgassen und Spekulationen verliert, weil er seinem unterbewußten Instinkte folgt, dem „dämonischen Geist seines Genies“ (wie ihn Goethe in Mozart recht erfaßt hat), auf der sich der echte Künstler besser verlassen darf als unsereins auf den berühmten Menschenverstand. Das Motiv des fröhlichen Herzens ist ein Grundmotiv seiner Kunst geblieben, ihr schönes Ziel, „sursum corda“, die Herzen höher zu heben. Alte Menschen denken ihrer Jugend, absterbende Kulturen, wie die unsere, ihrer Blütezeit. Darum ist Mozart unser verlorenes Kinderland, die laut vibrierende Sehnsucht dieser Tage. Solch ein Bild von blühender Jugend war uns die Erscheinung des Wunderkinds, von kräftigem Behagen und fester Zukunftshoffnung die

des Jünglings bis heute. Das Musikantische feiert wieder Feste, nicht gewillt, auf irgend ein im Laufe der Entwicklung gewonnenes Ausdrucksmittel aus irgend einem prinzipiellen Grunde zu verzichten. Rhythmus, Melodie, Harmonie und Klang, diese vier Erzengel vor dem Himmelsthron der heiligen Cäcilie sollen wieder vereint ihre Wundertaten wirken. Das Ganze ein Sinnbild der Erneuerung, in der das Leben sich gegen den Tod wieder einmal erfolgreich zur Wehr setzt. Noch ist es fern, das letzte Ende. Noch bleibt uns Leben, Licht, Kunst, Musik. Noch findet der sehnsüchtige Wille zum Theater, das Bedürfnis, über sich selbst zu lachen und zu weinen, Erfüllung, wird uns hier die Welt als Wille zur Welt als – Vorstellung. Noch glückt und beglückt uns die Oper, nach Schrekers gutem Wort das Märchen unserer Zeit, für Goethe eine der „vollkommensten Vergnügen, deren ich mir bewußt bin“ und die „vielleicht günstigste aller dramatischen Formen.“ Noch die Fähigkeit, in ihr ein höheres, reineres Leben zu leben, als die Not der Zeit und die Zeit der Not gestatten. „Denn,“ wie der Seher von Weimar sagt –

„Denn das ist der Kunst Bestreben,
Jeden aus sich selbst zu heben,
Ihn dem Boden zu entführen;
Link und recht muß er verlieren
Ohne zauderndes Entsagen:
Aufwärts fühlt er sich getragen!
Und in diesen höhern Sphären
Kann das Ohr viel feiner hören,
Kann das Auge weiter tragen,
Können Herzen freier schlagen!“

Sursum corda! – Amen! . . .

Wien, September 1922.

INHALT:

	Seite
Einleitung	7
Biographische Daten	9
Klaviermusik	24
Kammermusik	32
Lieder	44
Orchestermusik	47
Dramatische Werke	59
„Der Schneemann“	61
„Der Ring des Polykrates“	64
„Violanta“	72
„Viel Lärmen um Nichts“	83
„Die tote Stadt“	88
Das Wunderkind	105
Der Harmoniker	110
Der Rhythmiker	113
Der Melodiker	114
Der Baumeister	116
Der Dramatiker	119
Das „jüdische“	121
Synthese	126

Bilder:

E. W. Korngold	4/5
4 Jugendbilder Korngolds	16/17
Marie Jeritza als Violanta	48/49
Szenenbild II. Akt „Die tote Stadt“	80/81
Partiturmanuskriptseite	112/113

Druckfehler:

- Seite 16, 9. Zeile von unten
statt „eines“ richtig: „einiger“.
- Seite 45, 5. Zeile von oben
statt „welche“ richtig: „welches“.
- Seite 80, 16. Zeile von unten
statt „C-moll“ richtig: „B-moll“.
- Seite 90, 2. Absatz, 6. Zeile
statt „der Wunder“ richtig: „das Wunder“.

ML410.K74.H5 1922

C037311628

U.C. BERKELEY LIBRARIES



C037311628

DATE DUE

**Music Library
University of California at
Berkeley**

