

INHALT

INTRODUKTION	2
1. Genese eines Forschungsprojektes	7
2. Wahl der Methoden und Quellenmaterial	12
3. Kurzbiographien der Briefschreiber	14
3.1. Erich Wolfgang Korngold	14
3.2. Karl Maria Schwamberger	20
4. Wie es begann - Auftakt für einen ungewöhnlichen Briefwechsel	23
5. Äußerer Gestalt und innerer Aufbau des Briefwechsels	24
5.1. Äußere Gestalt des Briefwechsels	24
5.2. Innerer Aufbau des Briefwechsels	28
5.2.1. Schwamberger an Korngold vom 16.08.1946	28
5.2.2. Korngold an Schwamberger vom 28.11.1947	30
5.2.3. Schwamberger an Korngold vom 27.12.1947	30
5.2.4. Korngold an Schwamberger vom 02.05.1948	31
5.2.5. Schwamberger an Korngold vom 21.06.1948	32
5.2.6. Korngold an Schwamberger vom 07.07.1948	33
5.2.7. Korngold an Schwamberger vom 18.08.1948	35
5.2.8. Korngold an Schwamberger vom 11.09.1948	36
5.2.9. Schwamberger an Korngold vom 19.09.1948	36
5.2.10. Korngold an Schwamberger vom 24.01.1949	37
5.2.11. Korngold an Schwamberger vom 23.03.1949	38
5.2.12. Korngold an Schwamberger vom 17.06.1949	39
5.3. Schwamberger als Botschafter des Cellokonzerts in Europa	42
6. Das Cellokonzert - Filmmusik als ‚Musik im Film‘ - 1946	48
7. Das Cellokonzert - Geschichte und Genese einer ‚Film‘-Komposition	57
8. Das Cellokonzert - ein Werk der Konzertliteratur	59
8.1. Allgemeine strukturanalytische Betrachtungen	62
8.1.1. Gattung	62
8.1.2. Formaler Aufbau	64
8.1.3. Thema und Satz	67
8.1.4. Instrumentation	72
8.2. Zusammenfassende Gesamt-Interpretation	77
9. Das Cellokonzert in der Rezeption des 20. und 21. Jahrhunderts	81
AUSKLANG	88
LITERATURVERZEICHNIS	91
ANHANG: Kopien, Transskriptionen und Abbildungen	96

INTRODUKTION

Jubiläumsjahre, in denen auch bisher weniger beachteter Komponisten gedacht wird, fungieren häufig als Katalysatoren dafür, dass sich auch die Wissenschaft in verstärktem Maße dieser Persönlichkeit annimmt, in ihrer Vergangenheit nach unentdeckten Novitäten forscht, ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikwelt hinterfragt, nach den Ursachen für das ehemalige Verschwinden ihrer Werke aus den Konzertsälen sucht, die Rezeption ihres Schaffens in Vergangenheit und Gegenwart bewertet und ihren Bekanntheitsgrad durch neue Veröffentlichungen steigert.

Für Erich Wolfgang Korngold waren 1997 und in noch bedeutenderem Ausmaß 2007 derartige Jubiläumsjahre (gleichzeitig Geburts- und Todesjahr). Zahlreiche Veranstaltungen in Wien stellten diesen Komponisten der vorigen Jahrhundertwende in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen.

Dabei waren es nicht nur die Ausstellung „*Die Korngolds*“ im Jüdischen Museum und das Korngold-Symposium mit einer Reihe von interessanten Konzerten, die mein Interesse für diesen eher vergessenen Komponisten weckten, sondern auch die Tatsache, dass ich mich im Rahmen meines Studiums in verstärktem Maße mit dem musikalischen Leben Wiens im ersten Drittel des 20. Jahrhundert beschäftigte. Und in diesem Zusammenhang führte natürlich kein Weg an Korngold vorbei.

Dabei kam mir zu Bewusstsein, dass in den letzten 25 Jahren sowohl die Musikwissenschaft ihren Fokus auf den bisher eher am Rande behandelten Komponisten richtete - umfangreiche neue Korngold-Literatur (Stollberg, Weber, Duchon, Übersetzung der Korngold-Biographie von Brendan G. Carroll ins Deutsche durch Dr. Gerold Gruber, Planung einer Gesamtausgabe seiner Werke) legt ein beredtes Zeugnis von der Bestandsaufnahme bisheriger Forschungsergebnisse ab -, als auch sein Schaffen durch wachsende Verfügbarkeit des Notenmaterials, durch zahlreiche neue CD-Aufnahmen, durch zunehmende Aufführungszahlen und durch Veröffentlichung seiner berühmtesten Filme auf DVD eine bemerkenswerte Renaissance erlebte.

Dies würde die von mir vertretene und sich durch die gesamte Abhandlung ziehende These erhärten, dass Korngolds ‚klassische‘ Werke im Allgemeinen und das Cello-

konzert im Besonderen nicht auf Grund mangelnder Qualität Jahre lang in Vergessenheit geraten waren, sondern Opfer äußerer, zeitlich bedingter Umstände wurden.

Denn auch in fast allen neuen Veröffentlichungen scheint man zwischen den Zeilen so etwas wie das Bestreben auf Wiedergutmachung, auf Rehabilitierung eines Komponisten erkennen zu können, der nicht nur Leidtragender einer neuen, einseitig der Avantgarde um Schönberg und seine Schüler¹ verhafteten Zeit wurde, sondern vor allem auch unter einer ablehnenden, fortschritthörigen und mit „*Bewertungs- und Einordnungsschablonen*“ arbeitenden Musikkritik² litt, die ihm seine Nähe zu Hollywood zum Vorwurf machte. Denn Filmmusik zu komponieren war „*ein Verdikt gegen ästhetische Qualität, das nicht selten das gesamte künstlerische Schaffen eines Komponisten [...] in ein negatives Licht setzte*“³ und das man als ‚minderwertig‘⁴ ansah:

„Die Aufführung [der Oper ‚Die Stumme Serenade‘] in Dortmund wird von der Presse nicht allzu freundlich aufgenommen, doch das Publikum ist begeistert. Dasselbe Schicksal ereilte eine Neuaufführung der ‚Toten Stadt‘ in München, bei der das Publikum dem anwesenden Komponisten eine Ovation bereitet. Aber die Presse ist verschnupft. ‚Na ja, Hollywood...‘ lächeln die Superkulturjäger“⁵

„Seine Tonsprache war wenig originell - die voreiligen Herolde seiner vermeintlichen Genialität stellten sie neben die von Richard Strauss und Pfitzner, aber er kam (außer von der deutschen Romantik) eher von den Veristen her. Er stand nicht neben ihnen, sondern in ihrem Schatten; nicht zu vergessen ist der Anteil, den er von Debussy erfahren hat.“⁶

¹) „Die Musik der in Österreich geborenen Komponisten ordnet sich in eine radikal moderne, eine neoklassizistisch ausgerichtete und eine traditionell konservative Richtung ein.“ Karl. H. Wörner: Neue Musik in der Entscheidung, Mainz 1954 S. 134. Korngold könnte man nach dieser Einteilung einer zwischen Spätromantik und Neoklassizismus angesiedelten Gruppe zuordnen.

²) Siehe auch: Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten (Essay). <http://www.kleinhapl.at/en/?id=104>, abgerufen am 30.03.2009

³) Kogler, Susanne: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte zur Wertung seines Schaffens. ÖMZ 60(2005)8, S. 6

⁴) Siehe auch: Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995, S. 8

⁵) Reisfeld, Bert: Erich Wolfgang Korngold 60 Jahre. In: Musica, Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens. 11(1957) S. 290

⁶) Brachtel, Karl Robert: In Memoriam Erich Wolfgang Korngold (+). In: Musica, Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens. 12(1958) S. 105

Der hier anklingende Vorwurf des ‚Epigontums‘ und ‚Eklektizismus‘ sei, wie der Kritiker und Musikwissenschaftler Wilhelm Sinkovicz meinte, völlig unberechtigt:

„Korngold ist alles andere als Kitsch. Er war kompositionstechnisch absolut auf der Höhe seiner Zeit, galt damals uneingeschränkt als Avantgardist⁷. Er gibt die Bahnen der Tradition zwar nicht ganz auf, legt aber das Dur-Moll-System weitestgehend aus. Korngold ist erst später in Verruf geraten. [...] Man sollte die Wiener Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts nicht auf Schönberg und seine Schüler reduzieren. Ähnlich dem Jugendstil in der bildenden Kunst gibt es in der Musik parallel zur Wiener Schule eine blühende musikalische Landschaft, mit der sich eine Auseinandersetzung lohnt.“⁸

Korngold wollte also auch nach seinem Hollywoodaufenthalt der Avantgarde nicht Folge leisten, wovon ein Statement in einem Brief aus dem Jahre 1952 ein beredtes Zeugnis ablegt:

„Ich glaube, meine neue Sinfonie [in Fis für großes Orchester op. 40] wird der Welt zeigen, dass Atonalität und hässlicher Missklang unter Preisgabe von Inspiration, Form, Ausdruck, Melodie und Schönheit letztlich im Untergang der Tonkunst enden werden.“⁹

Aber seine Musik, geprägt von einem persönlichen, spätromantischen Stil und einer in der Vergangenheit verwurzelten Ton- und Formenwelt¹⁰, hatte in der Zeit nach dem Dritten Reich, in der ein gewisser Nachholbedarf im Bereich der ‚modernen Musik‘ herrschte und in der im Zusammenhang mit Komponisten jüdischer Herkunft die Nach-

⁷) Diese auch von Korngold vertretene Selbsteinschätzung als ‚Exponent der Moderne‘ bezog ihr Profil freilich nur aus *„der planvollen Erweiterung, nicht aus dem Verlassen der Tonalität.“* Freilich darf in diesem Zusammenhang nicht übersehen werden, dass Korngolds Musik in seinen jungen Jahren *„den neuesten Stand des harmonischen Vokabulars repräsentierte und insofern ‚avantgardistisches‘ Potential besaß.“* (Stollberg, Arne: Im Pulverdampf. Erich Wolfgang Korngold und der "Musikkrieg" des 20. Jahrhunderts. ÖMZ 62(2007)7, S. 10)

⁸) Zit. in: Haiderer, Petra: Kopsache und Herzensangelegenheit. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Jan 2007, Wien 2007

⁹) Zit. in: Kiener, Olaf: Wolfgang Korngold. Selbstbewusste Positionsbestimmung. In: Programmheft zum 3. Zyklus-Konzert *„Mythen und Märchen“* der Dresdner Philharmonie (136. Spielzeit) am 28./29. Okt. 2006, Dresden 2006, S. 15

¹⁰) *„In Wien aufgewachsen, hat er das mus. Erbe der Romantik mit wachen Sinnen in sich aufgenommen und damit den Grund für seine Verwurzelung in einer spezifisch österr. Tradition gelegt, der auch Strauss und Mahler entstammen. Aus heutiger Sicht betrachtet sind seine Werke die Schöpfungen eines reifen Spätromantikers, der einen starken Sinn für impressionistische Klangreize, straussische Klangschärfen, blühende Melodik bis hin zu Puccini, in erster Linie aber für theatralische Effekte entwickelt hat.“* Pfannkuch, Wilhelm: Korngold, Julius Leopold. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 7, Kassel u.a. 1958, Sp. 1631

wirkungen einer brutalen Zerstörung von „Kontinuität und Tradition der [Musik-] Rezeption“¹¹ deutlich spürbar war, absolut keine Chance.

„Als Filmkomponist stigmatisiert, als Neo-Romantiker altmodisch, als aus dem Exil Zurückkehrender unliebsam: Korngolds Wiedereingliederung in Wien mißlang. Wien, die einstige Weltstadt genialer Musiker, verweigerte sich nach dem Krieg nicht nur im Falle Korngolds absichtsvoll dem Anspruch auf künstlerische Wiedergutmachung.“¹²

Seit den 70er Jahren bis heute besteht, dank des musikalisch toleranteren Klimas und dem gewandelten Zugang zur ‚modernen‘ Musik sowie des neuen Interesses für die Vielgestaltigkeit, den ‚musikalischen Pluralismus‘ des 20. Jahrhunderts, die berechtigte Chance, dass neben Atonalität, Zwölftonmusik, Serieller Musik oder Neuer Sachlichkeit auch die Musik Schrekers, Zemlinskys, Eislers oder Korngolds (um nur einige zu nennen) als Bereicherung dieser Epoche angesehen wird.

Denn der *„eindimensionale Fortschrittsglaube [hat] an Verbindlichkeit eingebüßt [...], die Tonalität, wenn auch in modifizierter Form, ist heute unleugbar wieder ein Thema“*, und auf Grund der Tatsache, dass sein Schaffen die bis vor kurzer Zeit noch gültigen Abgrenzungen in Frage stellt, *„wird eine Neueinschätzung des Komponisten Korngold [daran] anzuknüpfen haben.“¹³*

Diese Arbeit will, abgesehen von einer umfangreichen Dokumentation im Anhang, einen weiteren kleinen Beitrag leisten zur Rehabilitierung eines die längste Zeit unterschätzten Komponisten, sowie einige neue Facetten in die Korngold-Forschung einbringen, wie den bisher unveröffentlichten Briefverkehr zwischen diesem Komponisten und dem Cellisten K. M. Schwamberger oder eine ausführliche Analyse des im Mittelpunkt der Abhandlung stehenden Cellokonzertes in C, op. 37.

¹¹) Rode-Breymann, Susanne: Erich Wolfgang Korngold: Between Two Worlds. Zit. in: Heister, Hanns-Werner: Von der „Toten Stadt“ in die Stadt der Engel. Anmerkungen zu Erich Wolfgang Korngold. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 1, Januar - Februar 1997, S. 54

¹²) Rode-Breymann, Susanne: Erich Wolfgang Korngold: Between Two Worlds. Zit. in: Heister, Hanns-Werner: Von der „Toten Stadt“ in die Stadt der Engel. Anmerkungen zu Erich Wolfgang Korngold. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 1, Januar - Februar 1997, S. 54

¹³) Kogler, Susanne: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte zur Wertung seines Schaffens. ÖMZ 60(2005)8, S. 14

Denn letztlich soll diese Komposition, bei der es sich um eines der weniger bekannten Werke Korngolds handelt, nicht nur dem Fachmann sondern auch dem interessierten Musikfreund dadurch näher gebracht werden, dass Einblick gewährt wird in die Entstehung eines Musikstückes, das im Zentrum von Korngolds letztem Hollywood-Film „*Deception*“ steht, das er extra für diesen Streifen geschaffen hat und das in kompositorischer Hinsicht durchaus seinen persönlichen Stempel trägt:

„Korngolds Musiksprache, die opulenten Klangrausch und feinste Instrumentalvaleurs nebeneinander stellt, die nach dissonanten, harmonisch gewaltig ‚aufgeplusterten‘ Strecken immer wieder ihr Zentrum in ganz schlichten, nostalgisch anmutenden Melodien findet und damit unzweifelhaft ihr Sehnen nach einer vergangenen Zeit kundtut, musste die ideale Illustration einer Geschichte werden, die Schein und Wirklichkeit, Tod und Vergänglichkeit, kurz: das ganze Arsenal des literarischen Fin de siecle in symbolistischer Überhöhung zum Inhalt hat.“¹⁴

¹⁴) Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten (Essay). <http://www.kleinhapl.at/en/?id=104>, abgerufen am 30.03.2009 bzw.

Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Orchestral Works 1-4, cpo 999 150-2, Georgsmarienhütte 1991, S. 9

1. Genese eines Forschungsprojektes

Wie so oft bei wissenschaftlichen Vorhaben führten auch im Vorfeld dieses Projektes nicht beeinflussbare Gegebenheiten und unkalkulierbare Zufälle Regie.

Dr. Michael Schwamberger, der Sohn des mir aus meiner Jugendzeit durchaus bekannten Cellisten und Gambisten Karl Maria Schwamberger war jahrelang Hauptschullehrer, Volksschul-Direktor und Leiter einer außerschulischen Jugendorganisation („Katholische Jungschar“) an der „Albertus Magnus Schule der Marianisten“, jenem großen Schulwerk im 18. Wiener Gemeindebezirk, an dem auch ich als Volks-, Haupt- und Gymnasiallehrer tätig war.

Da wir nicht nur Kollegen waren, sondern uns auch der Sport - er war ein führender Funktionär in der Segelszene, ich im Bereich des Skiverbandes - bzw. die Musik verbanden, kam es zu zahlreichen gesellschaftlichen Kontakten mit gemeinsam gestalteten Konzerten, Arbeitstagungen, Sportveranstaltungen und Schulfesten.

Und natürlich zu vielen kulturell ausgerichteten Fachgesprächen, in deren Rahmen - es war um das Jahr 2007 herum - zufällig die Rede auf Korngold, auf das Cellokonzert und auf die Tatsache kam, dass K. M. Schwamberger dieses Werk in Europa zur Erstaufführung gebracht habe.

Und Michael Schwamberger erinnerte sich plötzlich auch daran, dass es in den späten 80er Jahren einen Briefwechsel zwischen ihm und Bernd O. Rachold, dem Leiter der „Erich Korngold Society“ in Hamburg, gab, der die Korrespondenz zwischen dem berühmten Komponisten und dem nicht minder berühmten Cellisten, betreffend das damals eher unbeachtete Cellokonzert, zum Inhalt hatte:

„Sehr geehrter Familie Schwamberger, wir schreiben an eine Anschrift, welche wir in einem 40 Jahre alten Brief des Komponisten Korngolds fanden: an Herrn Prof. Schwamberger sei die Partitur des Cello-Konzertes zu senden, welches er dann auch tatsächlich am 14. Februar 1949 in Viersen unter L. Romansky erstaufrührte.“¹⁵

¹⁵) 1. Brief vom 18.01.1988 von Bernd O. Rachold, Erich Wolfgang Korngold Society in Hamburg, Hamburg 1988. Anhang S. XXXVI

Mein wissenschaftliches Interesse war geweckt. Durch zahlreiche Fachgespräche mit meinen Professoren Gerold Gruber und Gottfried Scholz begeisterungsfähig für die Kultur im Wien des frühen 20. Jahrhunderts und aufgeschlossen gegenüber dem Schaffen der für meine Dissertation wichtigen Komponisten zwischen 1900 und dem 2. Weltkrieg, wollte ich mich im Rahmen eines Forschungsseminars unbedingt mit Korngold, mit Schwamberger, mit dem bisher noch in keiner Fachliteratur Erwähnung findenden Briefwechsel und vor allem mit dem Cellokonzert beschäftigen, das von den AutorInnen sämtlicher bisheriger Korngold-Publikationen weder einer näheren historischen noch einer in die Tiefe gehenden musikalisch-analytischen Betrachtung unterzogen worden war.

Immer wieder wurde ich bei Dr. Schwamberger vorstellig, um das notwendige Material - Briefe, Zeitungsausschnitte, Noten, Lebensdaten - aus dem Nachlass zu erbitten. Mir erging es ähnlich, wie Bernd O. Rachold, als er in seinem Brief anfragte:

„Sollte dieser Brief tatsächlich ankommen, gestatten Sie uns bitte die Frage, ob über die Verbindung Schwamberger - Korngold nähere Informationen vorliegen, alter Schriftwechsel, gar Korngold-Autographen etc. etc. erhalten geblieben sind, die Sie uns fotokopiert zur Verfügung stellen können...“¹⁶

Die Antwort von Dr. Michael Schwamberger vom 2. März 1988 an Rachold war nicht sehr ermutigend. Zwar fand er die Kopie der Partitur - *„Eine Kopie der Partitur haben Sie wohl selber (Ich lege Ihnen die erste Seite bei).“¹⁷* - aber bei der Korrespondenz blieb er erfolglos: *„Leider fand ich keinen Brief Korngolds an meinen Vater, obwohl ich die ganze Post meines Vaters aus den späten 40er Jahren gesichtet habe.“¹⁸* Wohl aber gab es ein Statement bez. einer Schellack-Platte.

„In meiner Schallplattensammlung habe ich seit Jahren eine 78er Platte des Cellokonzertes, unvollkommen und total zerkratzt und auf den modernen Tonabnehmern nicht mehr spielbar. Die Aufnahme dürfte nach dem Krieg in New York gemacht worden sein. Auf einer Seite I. Teil und Schlußfugato, auf der anderen Seite Mittelteil (Lento).“¹⁹

¹⁶⁾ 1. Brief vom 18.01.1988 von Bernd O. Rachold, Erich Wolfgang Korngold Society in Hamburg, Hamburg 1988. Anhang S. XXXVI

¹⁷⁾ 1. Antwortbrief von Dr. Michael Schwamberger vom 02.03.1988, Wien 1988. Anhang S. XXXVII

¹⁸⁾ 1. Antwortbrief von Dr. Michael Schwamberger vom 02.03.1988, Wien 1988. Anhang S. XXXVII

¹⁹⁾ 1. Antwortbrief von Dr. Michael Schwamberger vom 02.03.1988, Wien 1988. Anhang S. XXXVII
Nach diesen Ausführungen sowie aus einigen persönlichen Gesprächen zu schließen, dürfte es Dr. Michael Schwamberger gar nicht bewusst gewesen sein, welcher Schatz sich in seinem Besitz befand.

Auch eine kleine Episode findet sich in diesem ziemlich umfangreichen und teilweise ‚poetisch‘ formulierten Schreiben:

„Wenn ich in meinem Gedächtnis krame, erinnere ich mich (ich war damals 13) an einen Ausspruch Korngolds, von dem mein Vater erzählte. Die beiden müssen sich 1948/49 in Wien (?)²⁰ getroffen haben, um das Konzert durchzustudieren. Der Komponist habe ganz begeistert zu seiner Frau gesagt: ‚So spielt das halt nur ein Wiener!‘“²¹

Aber Dr. Schwamberger wollte die Hoffnung nicht aufgeben: Nur eine Woche später, am 9. März 1988, schrieb er begeistert an Herrn Rachold: *„Ich bin fündig geworden! In einem alten Ordner meines Vaters habe ich die Korngoldbriefe gefunden, die es ja geben mußte.“*

Und wieder finde ich Parallelen zu Racholds Situation:

„Ihre beiden Briefe sind gestern eingetroffen, worüber ich mich sehr gefreut und Ihnen herzlich zu danken habe. Sie und ich haben beide Grund auf die deutsche und österreichische Postverwaltung ein Hohelied anzustimmen, denn mein Brief erreichte Sie mit einer 40 (!) Jahre alten Adresse doch noch, und Ihre Briefe erreichten mich ohne Straßenangabe; findig, die Beamten!“²²

Auch meine Bemühungen waren schließlich von Erfolg gekrönt. Ziemlich genau 20 Jahre, nachdem Bernd O. Rachold die Kopien der Schwamberger-Briefe, die im Nachlass von Korngold gefunden wurden, an dessen Sohn schickte, was wir aus seinem letzten Brief vom 28. Februar 1989 erfahren -

„Der Sohn Korngolds (Ernst W.) besuchte uns für 3 Tage in Hamburg [...] Er brachte den Schriften-Nachlaß Erich Wolfgangs aus Hollywood mit, damit dieser

Nach der augenblicklichen Quellenlage handelt es sich bei dieser Platte um die erste Originalaufnahme der ‚Filmfassung‘, mit der Solistin Eleanor Aller-Slatkin und von Korngold selbst dirigiert. Zur Stützung dieser These sei noch angeführt, dass auch die Aufnahme für den Film in der Reihenfolge Beginn - Schluss - Mittelteil vonstatten ging. (Siehe auch: Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 146). Im Zusammenhang mit dieser Arbeit wurde die Schallplatte von einem professionellen Unternehmen restauriert und auf eine Spezial-CD - sowohl in der originalen als auch in der korrekten Abfolge der Teile - kopiert, um die Aufnahme der Nachwelt zu erhalten. (Eine Kopie liegt bei.)

²⁰) Da Korngold erst am 22. Juni 1949 Wien erreichte, kann dieses Treffen nur im November 1949 stattgefunden haben, auch weil K. M. Schwamberger Korngolds Cellokonzert am 13.11.1949 in Wien zur Aufführung brachte. Siehe: Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008, S. 402

²¹) 1. Antwortbrief von Dr. Michael Schwamberger vom 02.03.1988, Wien 1988. Anhang S. XXXVII

²²) 2. Brief von Bernd O. Rachold, Erich Wolfgang Korngold Society in Hamburg, vom 10.03.1988, Hamburg 1988. Anhang S. XXXIX

hier zur Übergabe an die Library of Congress in Washington vorbereitet wird. In diesen Bergen von Papier vermutete ich - richtig - Briefe Ihres Vaters an Korngold, die es uns jetzt ermöglichen, lückenlos Brief und Gegenbrief lesen zu können: der Traum eines jeden Forschers, werden Sie zugeben. Um Ihnen einen erneuten nostalgischen Ausflug in die Hoch-Zeit Ihres Vaters zu bieten, füge ich Kopien der Briefe bei, die also bald nach Washington entschwinden werden.“²³

erhielt ich von Dr. Michael Schwamberger sämtliche vorhandenen Unterlagen: Neben den Originalbriefen von Korngold gab es die handschriftliche Partitur, eine Schellak-Platte mit der ersten von Korngold dirigierte Aufnahme aus dem Film²⁴, Kopien der Schwamberger-Briefe, einen handschriftlichen Lebenslauf, ein Aufführungsverzeichnis Schwambergers für einzelne Jahre, zahlreiche Zeitungsausschnitte mit Ankündigungen und Kritiken, sowie Briefe an berühmte Dirigenten, Konzertagenturen oder Rundfunkanstalten, bei denen es sich fast ausschließlich um Angebote, Anfragen oder Zusagen für Aufführungen von Korngolds Cello-Konzert handelte.

Ein abschließendes Gespräch mit Michael Schwamberger beseitigte die letzten Unklarheiten im Hinblick auf die biographischen Daten und ermöglichte eine, wenn auch subjektiv gefärbte, menschliche und künstlerische Beurteilung seines Vaters.

„*Der Traum eines jeden Forschers*“²⁵ ist es ja tatsächlich, wenn man möglicherweise ungeklärte Fragen auf Grund von Informationen noch lebender Persönlichkeiten einer Beantwortung zuführen kann, wenn eine Forschungsarbeit wirklich auf Neuland vorstößt und wenn in Schubladen ruhende Dokumente entdeckt, ausgegraben und der Wissenschaft zugänglich gemacht werden können.

Der Wunsch von Bernd O. Rachold, dass auf Grund der Aufarbeitung des besagten Briefmaterials „*die so wichtigen Aufführungen des Herrn Professor Schwamberger in einer in den USA entstehenden Biographie in entsprechender Breite gewürdigt werden*

²³) 4. Brief von Bernd. O. Rachold, E. W. Korngold Society vom 28.02.1989, Hamburg 1989. Anhang S. XLII

²⁴) Bernd O. Rachold bestätigt übrigens in seinem 2. Brief (Anhang S. XXXIX) die oben getätigte Aussagen: „*Bei der überspielten Schallplatte handelt es sich zweifelsohne um einen Umschnitt der Film-Tonspur ohne den Schauspielertext.*“

²⁵) 4. Brief von Bernd. O. Rachold, E. W. Korngold Society vom 28.02.1989, Hamburg 1989. Anhang S. XLII

können²⁶ erfüllt sich nicht. In besagter Biographie, bei der es sich mit größter Sicherheit um das Standardwerk der Korngold-Forschung „*The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold*“ von Brendan G. Carrol, Portland (Oregon) 1997, handelt, sind weder die Korrespondenz noch die Bemühungen Schwambergers um die Aufführungen des Cellokonzerts in Europa in irgend einer Weise erwähnt. Es finden sich ausschließlich die Daten der Erstaufführung in Viersen sowie eines Konzertes in Wien.²⁷

Somit kann ich mir einen weiteren ‚Forscher-Traum‘ erfüllen, und erstmals Untersuchungsergebnisse präsentieren, die im Zusammenhang mit unveröffentlichten Dokumenten, mit historischen Hintergründen und künstlerischen Notwendigkeiten einer bisher verkannten Komposition, sowie mit strukturanalytischen Betrachtungen eines wenig beachteten musikalischen Kunstwerkes stehen, um sie damit einer musikwissenschaftlich interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

²⁶) 1. Brief von Bernd O. Rachold, Erich Wolfgang Korngold Society in Hamburg, vom 18.01.1988, Hamburg 1988. Anhang S. XXXVI

²⁷) Carrol, Brendan G.: *The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland (Oregon) 1997, S. 341

2. Wahl der Methoden und Quellenmaterial

Infolge der Mehrschichtigkeit der durchgeführten Untersuchungen basierten auch die Vorgehensweisen und Arbeitsschritte im Hinblick auf die Gewinnung von Erkenntnissen und Daten zur Erzielung von Ergebnissen auf verschiedenen wissenschaftlichen Forschungsmethoden.

Die nötigen Daten zur Erstellung der Biographien von E. W. Korngold und K. M. Schwamberger, sowie die musikhistorisch ausgerichtete Dokumentation im Zusammenhang mit dem Film „*Deception*“ und der dazugehörigen Musik wurden auf Grund umfassender Literaturrecherchen bzw. der im Besitz von Michael Schwamberger befindlichen Autographen oder sonstigen Quellen zusammengestellt.

Der Schriftverkehr zwischen Schwamberger und Korngold, verfasst im Zusammenhang mit dessen Cellokonzert, wurde, chronologisch geordnet, musikhistorisch-hermeneutisch analysiert, in seinem äußeren Aufbau dargestellt und in seiner inneren Dramaturgie gedeutet.

Ein entscheidender Teil der vorliegenden Arbeit dokumentiert die Forschungsergebnisse im Zusammenhang mit Entstehung, musikalischer Gestalt und Rezeption des Cellokonzertes. Neben der historischen Dimension im Hinblick auf die Kurzfassung des Konzertstückes als Teil einer umfangreicher dimensionierten Filmmusik, erfolgte eine strukturanalytisch-interpretatorische Betrachtung des Werkes im Sinne der musikalischen Hermeneutik.

Dies geschah nach zwei Gesichtspunkten: Zum einen wurden die ‚materialen‘ Grundlagen, wie Gattung, Form, Melodik, Rhythmik, Harmonik und Instrumentation speziell thematisiert, und zum anderen wurde versucht, die Komposition in ihrer Gesamtheit, in ihrer stilistischen Eigenheit und in ihrer konzentrierten speziellen Wirkung als interessantes Werk der Konzertliteratur zu erfassen.

Die Quellenlage war zwar nicht lückenlos aber ausreichend. Neben einer umfangreichen, hauptsächlich im Hinblick auf Korngold und seine Filmmusik ausgewählten und am Ende des Textes aufgelisteten Sekundärliteratur, gab es, als Primärliteratur, den

vollständigen, aus 6 Briefen bestehenden Schriftwechsel zwischen Bernd O. Rachold von der ‚E. W. Korngold-Gesellschaft‘ in Hamburg und Dr. Michael Schwamberger, dem Sohn von K. M. Schwamberger, den vollständigen, aus insgesamt 12 Briefen bestehenden Schriftverkehr zwischen K. M. Schwamberger und E. W. Korngold, mehrere Schreiben an div. Persönlichkeiten des Konzertlebens betreffs Reklame für das Cellokonzert, einige persönliche Notizen K. M. Schwambergers, sowie einzelne Zeitungsausschnitte, Programme und Fotos.

Das wahrscheinlich wertvollste Stück des Nachlasses ist, neben den Originalbriefen Korngolds, die Fotokopie der handschriftlichen und von Korngold eingerichteten Partitur des Cellokonzertes, op. 37, die im Anhang als Kopie²⁸ vollständig dokumentiert wird. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Bernd O. Rachold in seinem Brief vom 10. März 1988 meint, es handle sich um das handgeschriebene Manuskript eines „Kopisten“²⁹ und wünscht sich, dieses Exemplar „mit den Original-Noten Korngolds in Hollywood vergleichen“ zu können. In diesem Falle dürfte Rachold irren. Nicht nur, dass es sich mit ziemlicher Sicherheit um Korngolds Handschrift handelt, schreibt dieser auch in seinem Brief vom 18.08.1949 von einer „photographierten Partitur“.³⁰

Erwähnenswert ist auch eine Schellackplatte mit der, von Korngold dirigierten und von Eleanor Allier Slatkin als Solistin gespielten, Originalaufnahme des verkürzten Cellokonzertes aus dem Film. Sie ist zwar schwer beschädigt, doch wurde sie durch einen Fachmann mittels modernster Digitaltechnik ‚remastered‘ und auf CD gebrannt, um sie der Nachwelt zu erhalten.

²⁸) Die Maße der originalen Partiturseite betragen 285mm x 435mm.

²⁹) 2. Brief von Bernd O. Rachold, Erich Wolfgang Korngold Society in Hamburg, vom 10.03.1988, Hamburg 1988. Anhang S. XXXIX

³⁰) Brief Korngold an Schwamberger vom 18.08.1949, Anhang S. XV f.

3. Kurzbiographien der Briefschreiber

3.1. Erich Wolfgang Korngold ³¹ (29.5.1897 - 29.11.1957)

Geboren am 29. Mai 1897 in Brünn als Sohn des promovierten Juristen und späteren renommierten und berühmten Wiener Musikkritikers der ‚*Wiener Neuen Freien Presse*‘ (ab 1901 als Nachfolger von Eduard Hanslick) Dr. Julius Leopold Korngold, war er eine der erstaunlichsten Frühbegabungen der Musikgeschichte und galt alsbald in Fachkreisen als Wunderkind. Sein Vater, der 1901 nach Wien übersiedelt war, am Konservatorium Musiktheorie studiert hatte und selbst Pianist und Komponist war, entdeckte bald das außerordentliche musikalische Talent seines Sohnes und ermöglichte bereits dem Sechsjährigen Klavier- und Harmonielehreunterricht.

Sein erstes Lied - „*Knabe*“ - schrieb der junge Korngold bereits mit sieben, seine Märchenkantaten „*Nixe*“ und „*Gold*“ mit acht Jahren. Das Ballett des Elfjährigen „*Der Schneemann*“, wurde in der Instrumentation seines Kompositionslehrers Alexander von Zemlinsky, dem er von Gustav Mahler empfohlen worden war, 1910 erfolgreich in der

³¹) Die folgenden Ausführungen basieren auf

Stollberg, Arne: Korngold, Erich Wolfgang. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 2. Auflage, Kassel u.a. 1994, 539 - 544

Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997

Haumer, Günter: Erich Wolfgang Korngold. Seine Leben und seine Lieder. Dipl. Arb. MDW, Wien 2005

Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold. Lebensbild. Wien (Lafite) 1967

Müller, Reinhard: Erich Wolfgang Korngold. Graz 2008

http://agso.uni-graz.at/marienthal/bibliothek/biografien/07_04_Korngold_Erich_Wolfgang_Biografie.htm, abgerufen am 15. 07.2009

Rachold, Bernd O.: Erich Wolfgang Korngold. In: Korngold-Archiv, Bernd O. Rachold, Hamburg (2007, aktualisiert am 24. Jan. 2008).

http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001582, abgerufen am 08.12.2009

Vorzellner, Markus: Ein konservativer Moderner (Essay).

http://austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Biographien/Korngold,_Erich_Wolfgang, abgerufen am 06.12.2009

Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008

<http://www.ostdeutsche-biographie.de/korner07.htm>, abgerufen am 15. 07. 2009

http://austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Biographien/Korngold,_Erich_Wolfgang. Abgerufen am 30.11.2009

Wiener Hofoper aufgeführt. Das erste große Orchesterwerk, die *"Schauspielouverture"* op.4 (1911), dessen Uraufführung von Arthur Nikisch geleitet hatte,

*"zeigt einen Komponisten, dem makellostes Handwerk, brillante Instrumentationskunst und wirklich originäre thematische Erfindungskraft zur Verfügung stehen. Da entwickelt sich in der fortgeschrittensten Harmonik der Spätromantik und in raffiniertester Klangregie der Instrumentation, die an Farbigkeit sogar die Werke eines Richard Strauss' in den Schatten stellt, ein ganz eigener Personalstil, unverwechselbar und ohne jeden Eklektizismus. Und das von einem Vierzehnjährigen."*³²

Übrigens feierte er im selben Jahr in Berlin sein umjubeltes Debüt als Pianist. Der Aufstieg des *"kleinen Korngold"*³³, wie er in Wien genannt wurde, als Komponist war vorprogrammiert.

Die größten Dirigenten seiner Zeit interpretierten die frühen Orchesterwerke: Arthur Nikisch, Felix von Weingartner, Bruno Walter, Richard Strauss leiteten die auf die Schauspielouverture folgende *"Sinfonietta"* op. 5 (1912), die Suite zu Shakespeares *"Viel Lärm um nichts"* (1919) und die Symphonische Ouvertüre *"Sursum corda"* (1920). Paul Wittgenstein, der im Krieg verletzte Auftraggeber zahlreicher Klavierwerke für die linke Hand, bestellte bei ihm das symphonisch angelegte, virtuose *"Klavierkonzert in cis"* 1924.

Den endgültigen Durchbruch aber schaffte er durch seine Opern. 1916 wurden die beiden Einakter *"Der Ring des Polykrates"* und *"Violanta"* mit außerordentlichem Erfolg durch Bruno Walter in München uraufgeführt.

1917 debütierte er in Wien als Dirigent und trat 1919 die Stelle eines Musikdirektors an der Hamburger Oper an, wo er im Jahr darauf seine bis heute bekannteste und erfolgreichste Oper *"Die tote Stadt"*, nach einem Libretto seines Vaters, aus der Taufe hob; in den darauffolgenden Jahren wurde dieses Werk von Weltrang-Dirigenten wie Otto

³²) Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten (Essay). <http://www.kleinhapl.at/en/?id=104>, abgerufen am 30.03.2009, S. 1 bzw.

Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Orchestral Works 1-4, cpo 999 150-2, Georgsmarienhütte 1991, S. 8 f.

³³) Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten (Essay). <http://www.kleinhapl.at/en/?id=104>, abgerufen am 30.03.2009, S. 1

Klemperer, Georg Szell, Hans Knappertbusch oder Franz Schalk in den wichtigsten Städten des In- und Auslandes aufgeführt. Und nochmals, sieben Jahre später, war eine, heute eher vergessene Oper ein großer Erfolg: "*Das Wunder der Heliane*", die Korngold für sein Hauptwerk hielt, wurde von Bruno Walter in Berlin dirigiert bzw. von Lotte Lehmann und Jan Kiepura in Wien gesungen.

1922 kehrte Korngold nach Wien zurück, heiratete 1924 die Sängerin, Schauspielerin, Pianistin und Schriftstellerin ‚Luzi‘ Luise von Sonnenthal und stand am Höhepunkt seines Ruhmes als Komponist und Musiker. 1927 erhielt er eine Stelle als Dirigent an der Staatsoper in Wien, arbeitete seit 1929 mit dem Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor Max Reinhardt zusammen - dieser lud ihn zu seiner Inszenierung der "*Fledermaus*" nach Berlin ein - und erhielt 1931 eine Professur für Musiktheorie an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst, wo er auch eine Meisterklasse für Oper eröffnete.

1934 folgte er dem Ruf Max Reinhardts nach Hollywood in den Vereinigten Staaten von Amerika, um dort Mendelssohns Schauspielmusik zu dessen Filminszenierung von Shakespeares "*A Midsummer Night's Dream*" zu arrangieren. Diese gelungene Arbeit veranlasste den Filmkonzern Warner Brothers, Korngold das Angebot zu machen, eine originale Filmmusik zu komponieren.

Trotz anfänglicher künstlerischer Zweifel wurde die Vertonung des Errol Flynn-Films "*Captain Blood*" ein derart großer Erfolg, dass Korngold, als erster durch ‚ernste Musik‘ berühmt gewordener Komponist Hollywoods, von Warner Brothers einen Exklusivvertrag erhielt und in den nächsten elf Jahren 18, von ihm selbst anerkannte, für die amerikanische Filmmusik richtungweisende Filmvertonungen schrieb.

Damit begann sozusagen seine zweite und durchaus erfolgreiche Karriere, deren Höhepunkt der zweimalige Gewinn des ‚Oscar‘, des "*Academy Award of Merit*" der ‚Academy of Motion Picture Arts and Sciences‘ war - für die Musik zu den Filmen "*Anthony Adverse*" (1936) und "*The Adventures of Robin Hood*" (1938).

Freilich wollte sich Korngold nicht für immer in den USA niederzulassen, weshalb er

auch weiterhin in Europa und vor allem in Österreich tätig war, nicht aber in Deutschland, das ihm als Juden, bedingt durch den Aufstieg der Nationalsozialisten, kaum mehr zufriedenstellende Arbeitsmöglichkeiten bot. Der ‚Anschluss‘ Österreichs an den NS-Staat im März 1938 machte jedoch alle seine Hoffnungen zunichte und zwang ihn gemeinsam mit seiner Familie zur dauerhaften Emigration nach Amerika.

Dort setzte er die Zusammenarbeit mit dem ebenfalls emigrierten Max Reinhardt fort. Die Qualität seiner Arbeit³⁴ sowie die zweimalige Auszeichnung mit dem Oskar machten ihn, den Erfinder des für uns heute typischen ‚Hollywood-Sound‘ der 30er und 40er Jahre, zur unumstrittenen Berühmtheit unter den Filmkomponisten und ermöglichten ihm ein Leben frei von materiellen Sorgen. Im Jahre 1943 erhielt er sogar die US-Staatsbürgerschaft.

Was ihm dagegen schwer zu schaffen machte war die Tatsache, dass er in den USA mit ‚klassischen Kompositionen‘ nicht mehr Fuß fassen konnte, auch wenn er 1942 bis 1944 als Dirigent an der New Yorker Oper tätig war.

Das nach der Premiere von „*Deception*“, einem Musikerfilm, in dessen Mittelpunkt Korngolds Cellokonzert steht, erfolgte Angebot von Warner Brothers zur neuerlichen Vertragsverlängerung schlug er aus:

*"Ich sehe auf mein Leben zurück, und ich sehe drei Abschnitte: zuerst das Wunderkind, dann Opernkomponist in Europa, und nun Filmkomponist. Ich glaube, dass ich mich jetzt entscheiden muss, wenn ich nicht den Rest meines Lebens als Hollywood-Musiker verbringen will."*³⁵

Aber alle seine Versuche, sich von der Filmmusik zu lösen und in Europa, speziell in Österreich an ehemalige Erfolge im Bereich der ‚ernsten Musik‘ anzuschließen, waren zum Scheitern verurteilt.

1949 endlich nach Wien zurückgekehrt, musste er erkennen, dass seine Zeit vorbei

³⁴) Korngold sah in der Arbeit für das neue Medium ‚Film‘ die Möglichkeit, einem Millionenpublikum „*Anspruchsvolle Musik nahezubringen*“. (Siehe auch: Anonymus: Erich Wolfgang Korngold. Zum 50. Geburtstag. Österreich Journal 55(14.12.2007) S.70

³⁵) Zit in: Carrol, Brendan G.: *The Last Prodegy*, Portland (Oregon USA), 1997, S. 328

war. Sowohl die Uraufführung seiner neuen „*Symphonische Serenade*“, op. 39, durch die Wiener Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler als auch die Wiederbelebungsversuche des einstigen Welterfolges, „*Die tote Stadt*“, scheiterten am Desinteresse der musikalischen Öffentlichkeit.

Auch der 1952 vollendeten „*Sinfonie in Fis*“, op. 40, dem 1945 verstorbenen US-Präsidenten Franklin D. Roosevelt gewidmet, blieb, trotz lobender Äußerungen durch namhafte Musikerpersönlichkeiten, wie Bruno Walter oder Dimitri Mitropoulos, der Erfolg versagt. Sie wurde nicht einmal mehr zu Lebzeiten des Komponisten uraufgeführt.

“Korngold - das war in den 50er Jahren musikalisch kein Thema mehr, und die dreißig Jahre, die zwischen 1920 und 1950 lagen, bedeuteten eine Schlucht, über die so leicht keine Brücke des Erinnerns mehr führte.”³⁶

Enttäuscht kehrte er 1955 nach Hollywood zurück, betätigte sich nochmals als Filmkomponist und schickte, auf Bestellung eines amerikanischen Verlages zwei kleine Orchesterstücke für ein Schulorchester, „*Straussiana*“ und „*Thema und Variationen*“ op. 42. Es sollten seine letzten Kompositionen gewesen sein. Bereits herzleidend, erlitt er 1955 einen ersten Schlaganfall, von dem er sich nicht mehr vollständig erholen sollte.

Als Korngold am 29. November 1957 an einer Gehirnthrombose starb,

“war die Welt - auch die Musikwelt - mit anderem beschäftigt, als über ihn zu trauern. Die bis auf den heutigen Tag unglückliche Rezeptionsgeschichte Korngolds, die er übrigens mit anderen Generationskollegen (wie Pfitzner, Schreker, Busoni oder Nielsen) teilt, resultiert aus dem grundsätzlichen Dilemma der öffentlichen Kritik, mit Bewertungs- und Einordnungsschablonen arbeiten zu müssen. Erst in den letzten Jahren zeichnet sich so etwas wie eine ‚Liberalisierung‘ der Betrachtungsweise ab.”³⁷

Besonders seine Oper „*Die tote Stadt*“, die längste Zeit vergessen, erlebte in den

³⁶) Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten (Essay). <http://www.kleinhapl.at/en/?id=104>, abgerufen am 30.03.2009, S. 3 bzw.

Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Orchestral Works 1-4, cpo 999 150-2, Georgsmarienhütte 1991, S. 11

³⁷) Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten (Essay). <http://www.kleinhapl.at/en/?id=104>, abgerufen am 30.03.2009, S. 3

letzten Jahren eine überraschende aber nicht unverdiente Renaissance und bildete bei den Salzburger Festspielen 2004 sowie ein Jahr darauf in der Wiener Staatsoper einen der Höhepunkte des Saisonprogramms.

Dies und die Tatsache,

- dass die Werke Korngolds in jüngster Zeit bei den Konzertdirektionen und der Musikindustrie wieder auf mehr Interesse stoßen,

- dass die Wissenschaft einen gewissen Nachholbedarf im Bereich der Korngold-Forschung erkennt (2007 Korngold-Symposium und Ausstellung ‚Die Korngolds‘ im Jüdischen Museum in Wien, Symposium Bern 2007),

- dass neue Korngold-Literatur (Stollberg, Weber) in Buchhandlungen und Bibliotheken auftaucht,

- dass die lang überfällige Übersetzung der Korngold-Biographie von Brendan G. Carroll ins Deutsche durch Dr. Gerold Gruber vor dem Abschluss steht,

- dass sogar eine Gesamtausgabe seiner Werke in Planung ist und

- dass zahlreiche neue CD-Aufnahmen bisher nicht produzierter Werke sowie DVDs alter Filme auf den Markt kommen,

könnte ein Hinweis darauf sein, dass dieser Meister allmählich wieder *“als letzter bedeutender Exponent der musikalischen Wiener Jahrhundertwende in ihrer traditionsverhafteten und nicht avantgardistischen Variante anerkannt”*³⁸ wird.

³⁸) Fischer, Jens Malte: Das Herzasthma des Exils, Verfolgte Komponisten - verfolgte Musik.
<http://www.hampsong.com/projects/vv.php?id=1>, abgerufen am 15. 7. 2009

3.2. Karl Maria Schwamberger ³⁹ (9.10.1905 - 26.09.1967)

Geboren als sechstes Kind von Franz und Maria Schwamberger in Wien, aufgewachsen in einer „*kunstinteressierten Atmosphäre*“ führte ihn sein Weg direkt zur Musik. Bereits mit 15 Jahren besuchte er, neben der Realschule, die Cello-Klasse an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, mit 19 Jahren war er ständiger Substitut an der Oper, unterrichtete an der Musikschule in St. Pölten und wurde Mitglied des von Prof. Meirecker gegründeten ‚Konzerthausquartetts‘.

1926 wurde er, nach einem brillanten Probespiel mit Dvoraks Cellokonzert, von dem berühmten Dirigenten Hermann Abendroth als Professor für Violoncello und Gambe an die Rheinische Musikschule sowie an die Staatliche Hochschule für Musik, und als Solocellist ins Kölner Kammerorchester berufen. Umfangreiche Konzerttätigkeit als Gambist mit barockem Repertoire und als Cellist mit ‚moderner‘ Literatur führte ihn nach Deutschland, Luxemburg, Österreich oder Ungarn, wobei er zahlreiche Uraufführungen von Werken heute teilweise vergessener Komponisten wie Klusmann, Mahr oder Schroeder spielte, und mit dem Kölner Streichquartett die Kammermusik von Krenek, Janacek, Schönberg oder Berg pflegte.

1930 heiratete er die Bremer Konzertpianistin Grete Vogt, die fortan seine Konzerttätigkeit unterstützte. 1935 gründete er mit dem deutschen Pianisten Eduard Erdmann (18.03.1896-21.06.1958) sowie der australischen Geigerin Alma Moodie (12.09.1898-07.03.1943) ein Klaviertrio und 1936 mit dem Pianisten Karl Hermann Pillney (bekannt durch die Variationen über ‚*Was machst du mit dem Knie, lieber Hans*‘) am Cembalo und dem Flötisten Reinhard Fritsche (nach dessen Tod mit Hans Jürgen Möhring) das später weltberühmte ‚Kölner Kammertrio für alte Musik‘⁴⁰, mit dem er bis weit in die 50er Jahre musizierte.

Sowohl als Solist (mit den berühmtesten Dirigenten und Orchestern seiner Zeit) als auch mit den von ihm gegründeten Ensembles konzertierte er nicht nur europaweit

³⁹) Die folgenden Ausführungen basieren auf Angaben des Sohnes Dr. Michael Schwamberger sowie auf Schwamberger, Karl Maria: Handgeschriebener Lebenslauf, Anhang S. L ff. und Bohmann, Rudolph / Taylor, S. Stephen (Hrsg.): *Who's Who in Austria*. 6th Edition. Wien 1967, S. 626f.

⁴⁰) Siehe auch Abb. 1, Anhang S. CIX

(Österreich, England, Holland, Schweiz, Belgien, Norwegen, Frankreich, Italien, Jugoslawien, Ungarn, Bulgarien, Polen) sondern auch in den USA (mehr als 60 Konzerte in Kalifornien). Daneben unterrichtete er und spielte bei den Plattenfirmen ‚Telefunken‘, ‚Decca‘ und ‚Club de disque Sonaten‘ und Konzerte verschiedenster Komponisten für Cello und Gambe ein.

Der Krieg und der Zusammenbruch bedeuteten einen deutlichen Knick in der Karriere Schwambergers. Sein Haus in Köln, die Wohnung seiner Eltern in Wien sowie der Besitz seiner Schwiegereltern in Bremen wurden zerstört, weshalb er mit seiner Familie Zuflucht bei einem Bauern im Innviertel suchte und fand. Dazu kam noch der Verlust einer umfangreichen, beachtlichen Bogensammlung und zahlreicher wertvoller Originalinstrumente.

Einem 1946 ergangenen neuerlichen Ruf an die Kölner Hochschule konnte er nicht Folge leisten, da ihm die amerikanischen Dienststellen die Ausreise nach Deutschland verweigerten. Daraufhin folgte er einem Ruf von Prof. Steiner als Lehrer für Violoncello an das Bruckner-Konservatorium in Linz.

Im Juli 1947 gelang ihm dank seiner guten Kontakte in die Schweiz die Gründung eines neuen Kammermusikensembles: Gemeinsam mit dem berühmten Geiger Rudolf Baumgartner, dem späteren Gründer der ‚Festival Strings Luzern‘ und dem Cembalisten Hans Andrae, dem Sohn des bekannten Dirigenten Volkmar Andrae, bildeten sie das später Weltruf erlangende ‚Züricher Kammertrio‘⁴¹.

Im selben Jahr wurde er ans ‚Mozarteum‘ in Salzburg berufen, wo er auch Sommerkurse für Cello und Gambe hielt, und 1949 für 2 Jahre an die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. 1952 gründete er gemeinsam mit Bernhard Paumgartner die ‚Camerata academica Salzburg‘⁴² und war dort bis zu seinem Lebensende ihr erster Solocellist.

⁴¹⁾ Siehe auch den Gründungsvertrag, Anhang S. LIV u. Abb. 2, Anhang S. CIX

⁴²⁾ Siehe auch Abb. 3 u. 4, Anhang S. CIX

1956 wurden ihm vom Österreichischen Bundespräsidenten der ‚Professoren-Titel‘, von der ‚Internationalen Stiftung Mozarteum‘ die ‚Mozartmedaille‘ und in Italien die ‚Stradivarius Medaille Cremona‘ verliehen.

Der Schwerpunkt seiner Forscher-, Publikations- und Konzerttätigkeit verlagerte sich in den 1950er Jahren neben dem Cello wieder mehr in Richtung der ‚Viola da Gamba‘⁴³ und des zu Haydns Zeiten populären Streichinstruments ‚Baryton‘⁴⁴, wofür er auch das ‚Baryton-Trio‘ (Schwamberger - Baryton, Pitamic - Viola, Lieske dann Schwamberger [Tochter] - Violoncello)⁴⁵ gründete, um die Literatur für dieses Instrument in Konzerten, Rundfunk- und Fernsehsendungen in Österreich, Deutschland, Frankreich und in der Schweiz bekannt zu machen.

Überhaupt könnte man ihn, der am ‚Mozarteum‘ auch eine ‚Violengruppe‘ auf alten Instrumenten gegründet hatte, als den ‚Urgroßvater des Originalklanges‘ bezeichnen, was zahlreiche ‚Archiv-Produktionen‘ oder Schallplatteneinspielungen barocker und klassischer Werke (vor allem Haydn) mit seinen Ensembles auf Original-Instrumenten beweisen. Als weitere von Schwamberger präsentierte Rarität im Konzertbetrieb kann Schuberts *„Sonate für Arpeggione a-moll“* gelten, die er, als damals einziger in Europa, auf einem nachgebauten Instrument zum Besten gab.

Abschließend sei auf seine zahlreichen Publikationen hingewiesen, die von wissenschaftlichen Artikeln über die Gambe, das Arpeggione, das Baryton oder das *„Violoncello piccolo in den Kantaten Bachs“*, über Tonleiterübungen und Etüden für das Violoncello und die Gambe (Österr. Bundesverlag) bis zu Erstausgaben alter Meister - Vanhal, Fagottkonzert; Duschetzky, Violakonzert und Streichquartett; - bei Simrock⁴⁶ reichen.

⁴³) Siehe Abb. 5a u. 5b, Anhang S. CIX

⁴⁴) Siehe Abb. 6, Anhang S. CIX

⁴⁵) Siehe Abb. 7, Anhang S. CIX

⁴⁶) Bedeutender, 1793 in Bonn von Nikolaus Simrock gegründeter Musikverlag.

4. Wie es begann - Auftakt für einen ungewöhnlichen Briefwechsel

Die Initialzündung für diesen doch etwas umfangreicheren Briefverkehr erfolgte durch Karl Maria Schwamberger. Herausgerissen durch das Kriegsgeschehen aus einer vielversprechenden Musikerkarriere, durch den Zusammenbruch verschlagen in ein kleines Nest im Innviertel, sehnte er sich danach, seine Solistentätigkeit fortzusetzen, wieder auf einem Podium zu musizieren, mit seinen, das ‚Kammertrio für alte Musik‘ bildenden Partnern wieder am europäischen und amerikanischen Musikleben teilzuhaben.

Da entsann er sich des, sicher auch ihm bekannten, Österreichers Korngold, der in Amerika als Film-Komponist Karriere gemacht hatte. An ihn wandte er sich, mit dem Ziel, einen Weg für die Fortführung seiner Karriere in den USA zu erfragen, wobei er sogar mit dem Gedanken spielte, sein „*Kölner Kammertrio für alte Musik*“ in der Besetzung Cembalo, Flöte und Violoncello im Bereich der Filmmusik einzusetzen.⁴⁷

Damit war der Auftakt gegeben für einen Briefverkehr, der erst nach mehr als einem Jahr seine Fortsetzung finden sollte, als, nach einem abschlägigen Rat⁴⁸ im Zusammenhang mit Hollywoods Filmgeschäft, im P.S. das für den Film „*Deception*“ komponierte und für den Konzertgebrauch umgearbeitete Cellokonzert ins Spiel kam.

Damit war das Interesse Schwambergers in eine neue Richtung gelenkt - „...*ich interessiere mich brennend für Ihr erwähntes Cellokonzert.*“⁴⁹ und einem regen, informativen, immerhin ziemlich genau zwei Jahre und zehn Monate währenden Schriftverkehr zweier bedeutender Künstler-Persönlichkeiten der Nachkriegszeit stand nichts mehr im Wege.

⁴⁷⁾ Brief Schwamberger an Korngold 16.08.1946, Anhang S. III f.

⁴⁸⁾ Brief Korngold an Schwamberger 28.11.1974, Anhang S. V f.

⁴⁹⁾ Brief Schwamberger an Korngold 27.12.1947, Anhang S. VII f.

5. Äußerer Gestalt und innerer Aufbau des Briefwechsels

5.1. Äußere Gestalt des Briefwechsels

Betrachtet man den gesamten, im Nachlass Schwambergers erhaltenen und aus 12 Briefen bestehenden Schriftwechsel zwischen ihm und Korngold aus rein quantitativer Sicht, lässt sich feststellen, dass Korngold im Gegensatz zu Schwamberger weitaus öfter zur Feder griff - vier Briefen Schwambergers stehen acht Schreiben Korngolds gegenüber.

Betrachtet man, als kleine Spielerei am Rande, den Gesamtumfang im Hinblick auf die Anzahl der Wörter⁵⁰, dann steht es, wie zu erwarten, 850 zu 1566 zugunsten von Korngold. Dass der Unterschied statistisch gesehen nicht im Bereich von 50% sondern nur bei ca. 46% liegt, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass Schwamberger im Schnitt längere Briefe (213 Wörter zu 195 Wörtern) verfasste.

Was bei der vorliegenden Korrespondenz noch erwähnenswert erscheint, sind zum einen die Abfolge der jeweiligen Briefautoren und zum anderen die Zeitintervalle, innerhalb derer auf die Zuschrift des anderen geantwortet wurde.

Die Initiative für den Briefverkehr ging, wie bereits erwähnt, von Schwamberger aus. Erst nach mehr als einem Jahr erfolgte die Antwort aus Hollywood. Nur ein Monat darauf reagierte Schwamberger auf Grund seines Interesses für das Cellokonzert. Die Antwort Korngolds, fünf Monate später, enthielt eine Zusage für die Zusendung eines Klavierauszuges und die Bekundung seines Interesses für eine Aufführung in Europa.

Wieder antwortet Schwamberger ziemlich umgehend, weil das versprochene Material nicht eingetroffen war. Überraschend schnell reagiert Korngold mit der Zusage für eine zweite Kopie und der Ankündigung einer Schallplatte.

Innerhalb von eineinhalb Monaten kommt ein weiterer Brief Korngolds mit dem Hinweis, dass die Platte mit dem Cellokonzert per ‚Air mail‘ abgesandt wurde und das notwendige Orchestermaterial in Aussicht gestellt wird.

⁵⁰) Adresse, Datum und Unterschrift sind nicht mitgezählt

Nun würde man eine Antwort Schwambergers erwarten, doch sie erfolgt nicht. Korngold reagiert auch ca. einen Monat später darauf, urgiert eine Bestätigung des Erhalts und kündigt den Versand des nötigen Aufführungsmaterials an. Und nun reagiert Schwamberger mit einem langen, enthusiastisch die Qualitäten des Konzertes preisenden Antwortschreiben. Es sollte der letzte Brief Schwambergers an Korngold gewesen sein.

Die weiteren Schreiben dieses Briefverkehrs stammen ausschließlich von Korngold und treffen im Jänner, im März und der letzte, in eher resignierendem Tonfall gehalten, im Juni 1949 ein.

Hält man den äußeren Verlauf im Hinblick auf die Abfolge der jeweiligen Briefautoren namentlich fest, ergibt sich folgende schematische Darstellung, die in den späteren - spekulativ-hermeneutischen - Ausführungen, den inneren Aufbau des Briefwechsels betreffend, noch eine gewisse Bedeutung erlangen wird:

Schwamberger - Korngold - Schwamberger - Korngold - Schwamberger - Korngold - Korngold - Korngold - Schwamberger - Korngold - Korngold - Korngold.

Auch bei der Analyse der Zeitintervalle⁵¹, innerhalb derer auf ein Schreiben des anderen geantwortet wurde, ergeben sich interessante Perspektiven, die bei den Überlegungen im Zusammenhang mit dem inneren Aufbau eine gewisse Bedeutung erlangen werden.

Zwischen dem ersten Brief Schwambergers (16.08.1946) und jenem von Korngold (28.11.1947) liegt der überraschend lange Abstand von mehr als 15 Monaten.

Da Schwamberger nicht sofort mit einem weiteren Brief nachstieß, könnte man vermuten, dass ihm eine Antwort nicht so wichtig gewesen sein dürfte. Umso überraschter und erfreuter wird er über die Post aus Amerika gewesen sein, noch dazu, wo ihm das Schreiben neue Perspektiven - ein Cellokonzert - eröffnete.

⁵¹) Freilich darf man nicht außer Acht lassen, dass zum einen das Postwesen in der Nachkriegszeit im besetzten Österreich nicht friktionsfrei und lückenlos funktionierte, und dass zum anderen ein Briefverkehr zwischen Amerika und Österreich doch eine gewisse Zweitspanne in Anspruch nahm.

Korngold entschuldigt sich auch dafür und begründet die verspätete Antwort mit dem Hinweis auf seine Krankheit: „*Ich war seit September [09.09.1947] ⁵² ernstlich erkrankt und zu absoluter Bettruhe verurteilt.*“ Dass er nicht noch in den letzten Monaten des Jahres 1946 oder im Winter darauf antwortete, könnte durchaus mit den langwierigen Kompositions- und turbulenten Dreharbeiten für den Film „*Deception*“ zusammenhängen⁵³, dessen Premiere am 18. Oktober 1946 stattfand. Dann kamen noch die Umarbeitung des Cellokonzertes (Uraufführung 29.12.1946) - Korngold weist in besagtem Brief darauf hin: „*Ich hatte für diesen Film ein Cello-Konzert komponiert, das ich soeben (d. h. noch vor meiner Erkrankung) für Konzertzwecke erweitert habe.*“ - sowie eine intensive Beschäftigung mit den Aufführungen seines Violinkonzertes in D ⁵⁴ dazu.

Schwamberger reagierte innerhalb eines Monats (27.12.1947) darauf und bekundete sein Interesse an dem Cellokonzert, einschließlich eines Hinweises auf die Möglichkeiten zur Aufführung desselben unter dem berühmten Dirigenten Ansermet. Gleichsam als ob Korngold eine Nachdenkpause benötigte, kommt die Antwort erst vier Monate später (02.05.1948). Freilich beinhaltete sie die Zusage für einen Klavierauszug.

Und nun geht es beinahe Schlag auf Schlag: In jedem der folgenden Monate gibt es einen Brief. Im Juni (21.06.1948) urgiert Schwamberger das angekündigte Notenmaterial und weist auf mögliche Aufführungsorte in Europa hin, ohne dabei zu vergessen, gleichsam als Referenz, seine umfangreiche Konzerttätigkeit zu erwähnen. Korngold antwortet bereits 14 Tage später (07.07.1948) mit der Vermutung, dass der Klavierauszug auf dem Postweg verloren gegangen sein könnte und dem Hinweis auf die mögliche Zusendung einer Schallplatte mit der im Film „*Dezeption*“ verwendeten Aufnahme des Cellokonzertes: „*Gerne würde ich Ihnen eine Platte des (verkürzten) Konzertes, wie es im Film, von mir dirigiert, aufgenommen war.*“

⁵²) „*On 9 September 1947 during a visit to his old friend, the violinist Robert Pollak, Korngold suffered a serious heart attack.*“ In: Carrol, Brendan G.: *The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland (Oregon) 1997, S. 333

„*Am 9. September 1947 folgten wir einer Einladung unseres alten Freundes und Hochzeitsreisebegleiters Robert Pollak. In seinem Hause erlitt Erich eine schwere Herzattacke.*“ In: Korngold, Luzi: *Erich Wolfgang Korngold. Lebensbild*. Wien (Lafite) 1967, S. 88

⁵³) Siehe Kapitel 6. „*Das Cellokonzert - Filmmusik als ‚Musik im Film‘ - 1946*“

⁵⁴) Sie dazu Carrol, Brendan G.: *The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland (Oregon) 1997, S. 328ff. oder Korngold, Luzi: *Erich Wolfgang Korngold. Lebensbild*. Wien (Lafite) 1967, S. 86ff.

Im folgenden Monat (18.08.1948) meldet sich nochmals Korngold mit der Bestätigung auf die erfolgte Zusendung der angekündigten Platte und klebt an den linken oberen Rand „2 gute Grammophonplatten“, die im Original noch erhalten sind.

Da es keine Antwort von Schwamberger gibt, wird er im nächsten, einen Monat später eintreffenden Brief (11.09.1948) von Korngold behutsam wegen der ausstehenden Bestätigung für das erhaltene Material gerügt und um umgehende Erledigung gebeten.

Acht Tage später meldet sich Schwamberger (19.11.1948) und äußert sich in einem langen Brief enthusiastisch über die Qualitäten des Cellokonzertes. Seine Anfrage bezüglich des Termins „*Uraufführung*“ und die noch immer fehlende Bestätigung über den Erhalt von Partitur und Orchestermaterial führen zum nächsten, freilich erst nach vier Monaten verfassten Brief (24.01.1949), in dem Korngold um den Ausdruck „*Erstaufführung*“ ersucht und nochmals um die Bestätigung sowie um die Bekanntgabe der Aufführungstermine ersucht.

Aber Schwamberger meldet sich nicht mehr - aus welchen Gründen immer.⁵⁵

Wohl versucht Korngold, in zwei weiteren Briefen (23.03.1949 und 17.06.1949), der vom Juni bereits aus Paris, Antworten auf offene Fragen zu erhalten, drückt unerfüllbare Hoffnungen aus und beendet schließlich den letzten Brief mit der Ankündigung seiner Ankunft in Wien am 22. Juni.

Dieser oberflächlichen Betrachtung im Hinblick auf Struktur und Gestaltung des Briefwechsels muss unbedingt eine tiefer gehende Analyse der Inhalte folgen. Bei intensiver und sensibler Beschäftigung mit dem wesentlichen Gehalt jedes einzelnen Briefes ließe sich durchaus eine gewisse ‚innere Dramaturgie‘ erkennen, die im folgenden Abschnitt mit Mitteln hermeneutischer Interpretation gedeutet werden soll.

⁵⁵) Im nächsten Kapitel „5.2. Innerer Aufbau des Briefwechsels“ wird auf S. 39 f. versucht, einige, wenn auch nur hypothetische, Erklärungen für dieses Faktum zu geben.

5.2. Innerer Aufbau des Briefwechsels ⁵⁶

„Exposition“ ⁵⁷

5.2.1. Schwamberger an Korngold vom 16.08.1946

Der erste Brief Schwambergers ist geradezu der ‚klassische Fall‘ einer Einführung in Örtlichkeit, Situation, Grundstimmung und handelnde Personen.

Der in Amerika durch Filmmusik berühmt gewordene Österreicher Korngold, dem musikalisch versierten Briefschreiber sicherlich bekannt, wird von seinem, in einem von Kriegswirren erschütterten Europa lebenden Landsmann um Vermittlung ersucht. Und, sozusagen als Empfehlung, wird gleich zu Beginn der Bildhauer Ambrosi angeführt, von dem man weiß, dass er von Korngold eine, leider nicht mehr erhaltene Büste angefertigt hatte. ⁵⁸

Dann erfolgt die Vorstellung der eigenen Persönlichkeit, wobei das künstlerische Wirken in Amerika natürlich an prominenter Stelle steht und sofort mit einer wünschenswerten Tätigkeit in Verbindung gebracht wird: *„Ich äußerte [gegenüber Ambrosi] die Meinung, daß ich als Cellist wieder nach Amerika möchte, wo ich 1938 konzertierte (60 Städte Nordamerika.)“*

Und dann, ohne auf seine Kollegen vom ‚Kölner Kammermusiktrio‘ zu vergessen: *„Da ich auch Viola da Gamba spiele - ein Instrument, welches nie bisher in Filmmusik verwendet wurde, könnte ich mir davon eine große Farbenbereicherung versprechen. Die Klarheit und Tonschönheit ist größer noch als beim Cello. Träte ein Cembalo noch dazu, gar eine Flöte, wäre der neuartige Klang auch im Film eine große Bereicherung.“*

⁵⁶) Alle Zitate können in den jeweiligen Brief-Transskriptionen im Anhang nachgelesen werden.

⁵⁷) Die dem Briefwechsel innewohnende „innere Dramaturgie“ wird im folgenden Abschnitt mit Begriffen wie „Exposition“, „Erregendes Moment“ (entscheidender Hinweis auf das den Handlungsablauf bestimmende Objekt), „Katastase“ (Verdichtung des Geschehens in Richtung eines möglichen Konfliktes) oder „Retardierendes Moment“ (Verzögerung der Entwicklung) in Verbindung gebracht, und damit die Betrachtungsweise mit einer dem Literarischen verwandten Ebene verknüpft. Siehe auch: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 245f.

⁵⁸) *„Eben der Bildhauer Ambrosi [...] war es, der vom Wunderkind Korngold ca. 1916/7 eine Büste anfertigte, zu der Zeit in Wien ein geradezu unerhörter Vorgang. Sie blieb 1938 auf der Flucht in Wien zurück und wurde von den braunen Horden zerstört.“* In: 4. Brief von Bernd. O. Rachold, E. W. Korngold Society vom 28.02.1989, Hamburg 1989. Anhang S. XLII

Es handelt sich also offenkundig um die Besetzung des *“Cologne Music-Chamber-Trio”*, dessen Erfolge auch sofort angepriesen werden: *“Konzerte in Columbia Universität (New York) wurden ebenso begeistert aufgenommen wie in Chicago (Arts Club), in Chicago wurde [sic!] aus dem einen Konzert fünf innerhalb drei Wochen.”* Am Ende schließlich folgt jener Satz, der dem ganzen Brief erst seinen tieferen Sinn verleiht: *“Glauben Sie, daß eine Aussicht besteht, nach Hollywood als Cellist oder Gambist verpflichtet zu werden?”*

Aus den Schilderungen von Dr. Michael Schwamberger, dem Sohn des Cellisten, geht hervor, dass die Lebenssituation seines Vaters nach dem Zusammenbruch des ‚Dritten Reiches‘, vor allem auch in künstlerischer Hinsicht, sehr verzweifelt war. Nicht nur dass er alle seine Besitzungen verloren hatte und in einem abgelegenen Dorf im Innviertel hauste, war auch seine musikalisch-künstlerische Karriere nahezu völlig zerstört. Angebotene Stellen außerhalb Österreichs als Professor durfte er auf Grund des Ausreiseverbotes nach Deutschland nicht annehmen⁵⁹, und das inländische Hochschul- und Konzertwesen kam erst langsam wieder auf Touren.

Was war also naheliegender, als sich seiner ruhmreichen Vergangenheit zu erinnern und die dorthin noch vorhandenen Kontakte wieder aufleben zu lassen, um ev. an die Stätte ehemaliger Triumphe, nach Amerika, zurückzukehren? Dass er dabei sogar daran dachte, im Bereich der ‚Filmmusik‘ tätig zu werden, dürfte zum einen mit seinen mangelhaften Kenntnissen über den ‚Hollywoodsound‘ sowie die Praktiken der amerikanischen Filmindustrie und zum anderen mit seiner prekären Lebenssituation zu erklären sein.

Aber sein Können, seine Verbindungen in die Schweiz, sein Bekanntheitsgrad und die allmähliche Normalisierung des ‚Österreichischen Kulturlebens‘ sollten ihm sowieso eine andere Zukunft bescheren.

Doch im Augenblick steht noch Amerika auf der Wunschliste. Aber Korngold läßt sich mit der Antwort Zeit - länger als ein Jahr. Über die Motive könnte nur spekuliert werden. Einen Grund allerdings erwähnt Korngold selbst in seinem nächsten Brief.

⁵⁹⁾ Siehe auch: Schwamberger, Karl Maria: Handgeschriebener Lebenslauf, Anhang S. L ff.

„Erregendes Moment“

5.2.2. Korngold an Schwamberger vom 28.11.1947

„Entschuldigen Sie bitte meine verspätete Antwort! Ich war seit September ernstlich erkrankt.“ Dann jedoch kommt er unmittelbar zur Beantwortung der am Ende des Schwamberger-Briefes gestellten Anfrage im Zusammenhang mit Hollywood: „[Ich kann] nur vor diesbezüglichen Hoffnungen dringendst warnen, wenigsten für die nächsten Monate: seit der englischen Filmtaxe sind alle Studios von Panik ergriffen und haben jeden nur halbwegs entbehrlichen Musiker gnadenlos abgebaut.“

Und damit scheint der erst kürzlich angebahnte Briefkontakt zwischen Österreich und Amerika auch schon wieder sein Ende gefunden zu haben.

Im letzten Augenblick jedoch dürfte sich Korngold daran erinnert haben, dass der Schreiber aus Wien Cellist sei, und fügt in einem P. S. so nebenbei hinzu, dass er für den Film „Deception“ mit Bette Davis ein Cellokonzert komponiert hätte, „das ich soeben [...] für Konzertzwecke erweitert habe.“

Und damit wurde, wie sich später herausstellen sollte, der entscheidende Impuls gesetzt für die Fortsetzung eines Schriftverkehrs, an dessen Ende die europäische Erstaufführung des Cellokonzerts op. 37 von E. W. Korngold stand.

5.2.3. Schwamberger an Korngold vom 27.12.1947

Schwamberger kommt in diesem Brief auch sofort zur Sache und ist „Feuer und Flamme“: „Ich interessiere mich brennend für Ihr erwähntes Cellokonzert.“ Der Funke hat gezündet! Und zwar so sehr, dass auch sofort mögliche Persönlichkeiten und Aufführungsorte angeboten werden - Ansermet in der Schweiz, Gamsjäger in Wien.

Und ohne zu wissen, was ihn erwartet, setzt er mit großem Vertrauen in den Komponisten fort: „Es gibt so wenig Gutes an Neuem oder modernen Cellokonzerten, sodaß wir Solisten glücklich wären, eine Bereicherung zu haben.“

Erst dann geht er auch auf den eigentlichen Inhalt des vorherigen Briefes - die abschlägige Antwort im Zusammenhang mit einer ev. Musikertätigkeit in Hollywood - ein.

„Ihr Brief war mir keineswegs eine Enttäuschung, denn seit Absendung meines Schreibens und der Ankunft Ihrer Antwort lag viel Zeit, die uns wieder etwas mehr zur Besinnung brachte. [...] par distance ist Alles immer im rosigen Licht“.

Aber nicht nur die Wunden heilende Zeit, sondern auch Überlegungen im Hinblick auf eine unsichere Zukunft in Amerika, das Verlassen der Heimat, das Zurücklassen der Familie und das Aufgeben zahlreicher freundschaftlicher Bindungen in Europa dürften die obigen Worte beeinflusst haben.

Und da es auch beruflich - sowohl als Solist als auch als Professor⁶⁰ - wieder aufwärts gegangen war, ist der letzte optimistische Satz des Schreibens - auch wenn noch gewisse Zweifel, Sorgen und Bedenken mitschwingen - durchaus verständlich: *„Ist auch Österreichs Zukunft in Dunkel gehüllt, so geben wir die Hoffnung nicht auf, daß auch wir ein Hell erleben.“*

Doch einstweilen musste sich Schwamberger noch in Geduld üben, denn Korngold antwortete erst mehr als vier Monate später. Aber diese Nachricht war, wenn auch nur kurz, so durchaus erfreulich.

5.2.4. Korngold an Schwamberger vom 02.05.1948

„Ich werde Ihnen in den nächsten Tagen eine Copie [sic!] des Klavierauszugs meines Celloconcertos [sic!] zusenden und werde mich ungemein freuen, wenn Sie eine Aufführung in der Schweiz für die nächste Saison arrangieren würden.“

Und denkt dabei an ein Dirigtat durch Ansermet. Mit keinem Wort wird Wien erwähnt. Aus verständlichen, in der Vergangenheit ruhenden Gründen, die in einem späteren Brief nochmals in direkterer Form angesprochen werden.

Und damit ist das Interesse an dem eigentlich handlungstragenden Objekt bereits wieder erloschen. Denn Korngold wendet sich seiner augenblicklichen, der ‚klassischen‘ Musik gewidmeten Tätigkeit zu, weist auf die im Entstehen begriffene *„Symphonische Serenade für Streichorchester“* hin, erwähnt eine Aufführung seines *„3. Streichquartettes“* durch das berühmte ‚Pascal-Quartett‘ in Wien und erwähnt mit Nachdruck, dass es

⁶⁰) Siehe auch: Schwamberger, Karl Maria: Handgeschriebener Lebenslauf, Anhang S. L ff.

nicht ausgeschlossen sei, „*dass ich im nächsten Frühjahr nach Europa komme (wenn es bis dahin noch ein Europa gibt!!!)*.“ Diese letzte Bemerkung, als Klammerausdruck angefügt, lässt erkennen, wie schwer noch immer der Verlust seiner Heimat wog, und wie sehr es ihn wieder nach Österreich zog, auch wenn sein angekündigtes Ziel die Schweiz war, wo er auf eine Begegnung mit Schwamberger hoffte.

5.2.5. Schwamberger an Korngold vom 21.06.1948

Auch Schwamberger beginnt seinen Brief mit einem Hinweis auf seine eigene Konzerttätigkeit, kommt aber unvermittelt wieder auf das Cellokonzert zu sprechen, mit dem Hinweis auf diesbezügliche Recherchen. Es wird ganz deutlich, dass dieses Werk im Mittelpunkt seines Interesses steht und dass der unmittelbare Beweggrund für den Schriftverkehr mit Korngold der Erhalt der Aufführungsrechte für das neue Konzert ist. Weshalb auch die Urgenz des angekündigten Notenmaterials verständlich wird: „*Zurückgekehrt hatte ich gehofft, Noten oder Brief von Ihnen vorzufinden. Leider sehr enttäuscht wurde meine Hoffnung.*“

Und er lässt nicht locker, setzt sofort nach: „*Inzwischen habe ich weiter agitiert: Wien interessiert sich, Salzburg möchte gern Ihr Konzert aufführen. Meine italienischer Vertretung [...] schlägt Ihr Werk für Milano vor. M. Pensis [...] wird es sicher in Luxembourg machen.*“

Aber ohne Noten geht gar nichts! Daher nochmals die dringende Bitte um die Solostimme und das Orchestermaterial.

Und noch ein Satz, vom unbeeinflussten Leser wahrscheinlich eher positiv als konfliktträchtig wahrgenommen, sei hier zitiert: „*Es besteht sogar noch die Möglichkeit, während der Festspielzeit das Konzert aufzuführen.*“

Wahrscheinlich waren es der etwas vorwurfsvolle Hinweis auf das fehlende Notenmaterial - hatte er vergessen, ist er nicht interessiert oder welche Gründe gibt es sonst? - und der Hinweis auf eine mögliche Aufführung bei den Salzburger Festspielen, die Korngold umgehend zur Feder greifen ließen.

5.2.6. Korngold an Schwamberger vom 07.07.1948

Der erste Satz des Briefes soll ev. auftauchende Zweifel an Korngolds Interesse im Zusammenhang mit Schwamberger und dem Cellokonzert entkräften: *„Ich hatte Ihnen wenige Tage nach meinem letzten Brief einen Klavierauszug des Cello Concertos gesandt und bin enttäuscht zu hören, dass es offenbar nicht angekommen ist. Es ist nicht das erste mal, dass solche Paketzusendungen nach Österreich in Verlust geraten sind.“* Und er bekundet glaubhaft sein weiteres Interesse an einer Zusammenarbeit mit Schwamberger: *„...ich sende Ihnen mit gleicher Post eine zweite Copie und werde versuchen, sie ‚recommandiert‘ befördern zu lassen.“*

Und dann bricht es unvermittelt aus ihm heraus, wie wenn eine unliebsame Erinnerung aus einer in Vergessenheit geratenen oder bewältigt geglaubten Vergangenheit aufbräche:

„Eine europäische Erstaufführung in Salzburg ist mir nicht erwünscht. Abgesehen davon, dass ich auf das offizielle Österreich (Wiener Oper, Salzburger Festspiele) nicht zu gut zu sprechen bin, könnte [sic!] Partitur und Orch. Material nicht rechtzeitig in Ihrem Besitz sein und - das allerwichtigste! - Sie könnten in den wenigen Wochen das nicht anspruchlose Werk nicht auswendig beherrschen!“

Dieser emotional gefärbte, konfliktgeladene, kontroverselle Absatz bedarf einer kurzen Betrachtung. *„...Salzburg ist mir nicht erwünscht!“* Auch wenn der Satz im folgenden sofort durch den Hinweis auf eine gewisse Verstimmung dem *„offiziellen Österreich“* gegenüber und dem Hinweis auf das fehlende Notenmaterial etwas abgeschwächt wird, stellt sich dennoch die Frage, woher diese, aus tiefster, verzweifelter Emotionalität hervorbrechende Ablehnung Salzburgs herrührt.

Man kann zwar nur mutmaßen und hypothetisch reflektieren, aber die Wahrscheinlichkeit ist verhältnismäßig groß, dass die Wurzeln für das beträchtliche Unbehagen in den frühen 20er Jahren zu suchen sind⁶¹.

In der jungen Festspielstadt Salzburg wurden am 11. August 1922 die *"Internationale Gesellschaft für Neue Musik"* (IGNM) gegründet und gleichzeitig, sozusagen als Aushängeschild und erstes internationales Musikfest, die *"Internationalen Kammermusik-*

⁶¹⁾ Siehe auch: Gayda, Thomas: Korngold in Salzburg. In: Salzburger Nachrichten vom 24. Juli 2004

aufführungen" veranstaltet. Da Richard Strauss, Mitbegründer der Festspiele, die Schirmherrschaft übernahm, und die berühmtesten zeitgenössischen Komponisten, wie Webern, Bartok, Hindemith, Honegger, Kodály, Milhaud, Poulenc, Bliss oder die IGNM-Gründer Rudolf Réti und Egon Wellesz anwesend waren, fühlte sich Julius Korngold kompromittiert und sann auf Vergeltung. Unmittelbar im Anschluss an das, auch im Sommer 1923 angesetzte IGNM-Musikfest musste sein Sohn Erich als Aushängeschild für ein Gegenfest herhalten und diesem „*musikalischen Staatsstreich*“ in Mozarts Geburtshaus, gemeinsam mit anderen „*Traditionalisten*“, wie z. B. Marx, Schreker, Zemlinsky oder Bittner, zu einem großen Publikumserfolg verhelfen.

Die Folgen für ihn waren freilich unabsehbar und unangenehm. Er, der noch in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts als absolut ‚moderner‘ - im Sinne von neuer Musik - Komponist gegolten hatte, sah sich fortan im Kreise von Kollegen immer wieder mit groben Polemiken und beißendem Spott konfrontiert. Dass dieses Ereignis Spuren in der Seele des sensiblen Künstlers hinterlassen haben könnte, wäre nur zu verständlich.

Aber nun wieder zurück zu Korngolds Brief, der Schwamberger seinem erklärten Ziel, der Erstaufführung des neuen Cellokonzertes, wieder ein beträchtliches Stück näher bringt. Trotz der vorher geäußerten Unzufriedenheit mit dem „*offiziellen*“ Wien, gibt er grünes Licht für eine Aufführung in dieser Stadt.

Und dann erfolgt ein ganz neues, interessantes, ja spektakuläres, das Geschehen um das Konzert geradezu belebendes Angebot:

„Gerne würde ich Ihnen auch eine Platte des (verkürzten) Konzertes, wie es im Film, von mir dirigiert, aufgenommen war (unsere erste Cellistin hat es geradezu glänzend gespielt!) senden, damit Sie meine Tempi, Steigerungen und Lyrismen besser kennen lernen.“

Die Weichen sind also gestellt, Schwamberger ist fast am Ziel seiner Wünsche angelangt und wird als erster das neue Werk in Europa aufführen: „*Ich kann nur hoffen, dass Sie diesmal mein Konzert erhalten und mit seinem Studium nicht nur Plage, sondern auch Vergnügen haben werden!*“ Die Entwicklung der Geschehnisse um das Cellokonzert nähert sich ihrem Höhepunkt.

Der nächste Brief aus Amerika trifft bereits ein Monat später ein und kann mit einer einmaligen Rarität aufwarten.

„Höhepunkt“

5.2.7. Korngold an Schwamberger vom 18.08.1948

Korngolds Einsatz und Tatendrang sind nicht zu bremsen.

„Sehr geehrter Herr Prof! Ich sende Ihnen soeben - Air mail - die versprochene Grammophonplatte meines Cello Concertos (allerdings in der knappen Form, in der es in dem Film „Deception“ zu hören war).

Und zur Sicherheit, dass dem akustischen Kunstgenuss nichts im Wege stehe, schickte er, befestigt in der linken oberen Ecke des Briefbogens „2 gute Grammophonnadeln“. Und dann folgen genaue Angaben über die Unterschiede zwischen Film- und Konzertauffassung im Klavierauszug, sowie über die günstigste Orchesterbesetzung.

Übrigens misst Korngold der Schallplatte, trotz der verkürzten Fassung, eine ziemlich große Bedeutung für die Interpretation bei:

„Trotz dieser Kürzungen werden Sie einen recht guten Eindruck erhalten, vor allem, da die Tempi, Rubati, alles Lyrische wie Vorwärtsstürmende minutiös von mir studiert und geprobt waren und die Aufnahmen von mir selbst dirigiert sind!“

Und dann folgt jene Stelle des Briefes, die als authentischer Beweis gelten kann für jene Ausführungen in der gängigen Korngold-Literatur, die von der „unspielbaren Passage“ in der Schlusskadenz berichten:

„Lassen Sie sich aber keine grauen Haare über die Schlusskadenz wachsen: die an sich unspielbaren Sechzehntel-Doppelgriffe - in ihrem Klavierauszug selbstverständlich eliminiert, sind das Product [sic!] einer von mir erfundenen Trickaufnahme!“⁶²

Das Schreiben versprüht grenzenlosen Optimismus, Vorfriede ist die dominierende Grundstimmung, die Aufführungsserie des Cellokonzertes in Europa scheint nicht mehr gefährdet:

„Ich glaube, dass Sie in 4-5 Wochen im Besitz des Orchestermaterials und der fotografierten Partitur sein werden. [...] Ich freue mich sehr über die Ein-

⁶²) „Die Kadenz, welche im Film eine eigentlich unspielbare Passage in Sexten darstellt, wurde mit dem damals neuen Overdub-Verfahren erstellt“. In: Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008, Fußnote 21, S. 387

„Um die Kadenz noch schwieriger scheinen zu lassen, ließ er [Korngold] das Cello eine Passage spielen, die in Wirklichkeit nicht umsetzbar war. Dies war möglich, da er die Passage zweispurig aufnehmen ließ. Ihm gefiel dies sehr, besonders als wirkliche Cellisten, nachdem der Film in die Kinos gekommen war, Henreid [Darsteller des Cellisten im Film] fragten, wie er denn dies geschafft habe. In: Carrol, Brendan G.: The Last Prodegy, Portland (Oregon USA), 1997, S. 326, in der Übersetzung von Gerold W. Gruber.

stellung der „Gesellschaft der Musikfreunde“ [die, wie von Schwamberger angekündigt, das Werk in Wien herausbringen will]. Es wird Sie auch interessieren zu hören, dass das Konzert bald in Frankreich und Belgien von Joh. (???) Reinhard (ich kenne ihn nicht) gespielt werden soll.“

Aber der Optimismus war etwas verfrüht, Schwambergers Brief mit Bestätigung und fixen Aufführungsdaten lässt auf sich warten. Deshalb setzt Korngold bereits einen Monat später mit einem weiteren Brief nach.

5.2.8. Korngold an Schwamberger vom 11.09.1948

Mit leiser Rüge urgiert er die ausständige Bestätigung und setzt dennoch seine Aktivitäten in Richtung möglicher Aufführungen in Europa durch Zusendung des Orchestermaterials und der Partitur fort:

*„Trotzdem ich von Ihnen ohne Bestätigung über Erhalt des Klavierauszuges und der Grammophonplatte bin, sende ich Ihnen nunmehr heute das complete [sic!] sorgfältig konzipierte [sic!] Orchester Material (nebst einem zweiten Piano auszugs exemplar [sic!] und kann nur hoffen, dass es in drei Wochen in Ihren Händen sein wird. Die **Orchesterpartitur** folgt - Airmail - in wenigen Tagen,..."*

Auch bekundet er sein Interesse *“wie es mit dem Studium des Celloparts geht”* und würde gerne über *“definitive Aufführungsdaten”* unterrichtet werden. Schließlich folgt abschließend nochmals die fast inständige (oder vehemente?) Bitte, das *“Einlangen von Orch.Material und Partitur möglichst sofort nach Erhalt (per Flugpost, bitte!!) zu bestätigen.”*

Und das Schreiben verfehlt seine Wirkung nicht. Der folgende Antwortbrief Schwambergers kann als der absolute Höhepunkt des laufenden Briefwechsels angesehen werden.

5.2.9. Schwamberger an Korngold vom 19.09.1948

“Meister, ich bin so begeistert von Ihrem Konzert, daß mir die Worte allzu gering sind, um Ihnen zu sagen, wie sehr ich - und all die begeistert sind, denen ich das Konzert vorgespielt habe.”

Geradezu enthusiastisch beginnt der Brief, in dem in einem Nebensatz auch der Erhalt der Schallplatte und der Noten bestätigt wird. Und mit Begeisterung äußert sich Schwamberger über die Qualitäten sowohl der Komposition als auch der Interpretation auf der Schallplatte:

„Cellistisch liegt alles wunderbar, die Form ist absolut klar, und doch kann ich es noch nicht auswendig. Als ich die Schallplatte [...] spielte, konnte ich Ihr Werk nicht oft genug hören.“

Der Rest des Absatzes ist dem Lobpreis der ihm unbekanntem Cellistin gewidmet, der er *„die allergrößten Komplimente machen“* müsste.

Begeisterung, Tatendrang und Optimismus halten an:

„Wie ich Ihnen mitteilte, hatte Gamsjäger⁶³ (Gesellschaft der Musikfreunde) das allergrößte Interesse an der Erstaufführung des Konzertes. Er wagte aber keinen Termin zu fixieren, da erstens die Partitur für den jeweiligen Dirigenten nicht vorlag [...] und zweitens, da ich ja nichts über das Orchestermaterial sagen konnte. Mit gleicher Post gehen heute aber diverse Briefe weg: Ansermet, Genf, Musikfreunde - Wien, Kraus - Köln, Scherchen - Zürich.“

Da Schwamberger mittlerweile am Mozarteum tätig war, findet, trotz der früheren Ablehnung durch Korngold, auch Salzburg wieder Erwähnung:

„Salzburg möchte das Konzert ebenfalls aufführen. Nun erwähnten Sie in einem früheren Brief, Sie hätten eventuell die Absicht, im Frühjahr 49 nach Europa zu kommen. [...] Ist der Plan noch aufrecht? Ich würde Sie nämlich sonst bitten, mit mir das Konzert zu spielen, Salzburg (Mozarteumorchester) wäre begeistert von dieser Möglichkeit.“

Woraus aber, rückblickend betrachtet, nichts wurde.

Eine wichtige Frage aber bewegt Schwamberger noch: *„Wurde das Konzert in der Konzertform schon aufgeführt, oder könnte man die Aufführung als Uraufführung bezeichnen?“*

Und optimistisch zuversichtlich in die Zukunft blickend der letzte Satz: *„Hoffen wir also, daß das Werk einen guten Start, und recht viele Aufführungen nach sich zieht.“*

„Katastase“

5.2.10. Korngold an Schwamberger vom 24.01.1949

Korngolds Antwort ließ ziemlich lange auf sich warten und klingt keineswegs vor überschäumender Begeisterung und strahlendem Optimismus. Wohl drückt er Schwamberger gegenüber seine Freude darüber aus, *„dass Ihnen mein Konzert gefällt - es hat auch in seiner verkürzten Form im Film viel Begeisterung beim hiesigen Publikum hervorgerufen“*, aber dann folgen Fragen über Fragen: Was ist mit der Bestätigung über

⁶³) Rudolf Gamsjäger leitete die „Gesellschaft der Musikfreunde“ als Generalsekretär von 1945-1972.

den Erhalt von Partitur und Orchestermaterial, wie ist es mit den geplanten Aufführungen in Wien, Salzburg, Italien, Köln und der Schweiz bestellt, warum gibt es keine dezidierten Nachrichten darüber, wann und wo das Konzert aufgeführt wird *“oder gar vielleicht schon gespielt”* wurde? Diese fehlenden Informationen veranlassen Korngold auch dazu, die Entscheidung Ur- od. Erstaufführung dahingehend zu treffen, *“jede einzelne Aufführung als Erstaufführung in der jeweiligen Stadt zu bezeichnen”*.

Auch der Rest des Briefes ist eher von Pessimismus geprägt. So kommt beispielsweise ganz deutlich zum Ausdruck, dass die Wunden, die ihm seine verlassene Heimat schlug, noch immer nicht verheilt sind:

„Was Salzburg anbelangt, so besteht meinerseits der Plan unverändert, im Juni nach Europa zu kommen. Ob aber nach Österreich, sei es Wien, sei es Salzburg, wird wohl vom Verhalten der offiziellen Stellen (Staatsoper, Salzburger Festspiele) abhängig sein...“

Auch seine Krankheit macht ihm schwer zu schaffen: *“So gern ich anders möchte, muss ich mir jedes Dirigieren für die nächsten paar Jahre über ärztliche Vorschrift versagen.”* Und auch ein wenig Galgenhumor blitzt auf: *“Ich darf aber weiter komponieren und guten (!) Aufführungen meiner Werke lauschen...!”*

Obwohl Korngold, gleichsam um sich selbst Mut zu machen, noch eine für ihn aufbauende Nachricht anfügt - *“Ich habe eine ‘Symphonische Serenade’ für grosses Streichorchester vollendet, die wahrscheinlich im kommenden Februar in Los Angeles ihre Erstaufführung unter Bruno Walter erleben wird.”* - ist der Brief von Melancholie überschattet und stimmungsmäßig von Resignation geprägt.

„Retardierendes Moment“

5.2.11. Korngold an Schwamberger vom 23.03.1949

Die resignative Stimmung ist mittlerweile einem verständlichen Ärger gewichen.

“Ich will nur in aller Eile meiner Verwunderung Ausdruck geben, dass Sie mich - seit mehr als 6 Wochen ohne Nachricht gelassen haben. [...] Ich hätte wirklich eine Zeile über Aufführung und Aufnahme meines Cello-Konzertes erwartet und will Ihnen meine Enttäuschung nicht verhehlen! Ebenso wenig weiss ich über die geplante Wiener Aufführung.”⁶⁴

⁶⁴) 13. November 1949

Auch der politische Aspekt, auf den schmerzhaften Erfahrungen der Vergangenheit beruhend, bleibt nicht ausgespart:

„Hat das Konzert in Köln, das Sie mir für den 14. Februar⁶⁵ angekündigt hatten, etwa nicht stattgefunden? Oder ist es zu unliebsamen (politischen) Störungen gekommen? [...] Wenn nur die politische Szene nicht so beunruhigend aussehen würde!“

Selbst die für Paris geplante Erstaufführung der Streicherserenade kann seine Zweifel, Ängste und Unsicherheit nur geringfügig kompensieren, auch wenn die Ankündigung, am 1. Juni nach Europa zu fahren, wie ein fernes Licht der Hoffnung auf eine mögliche Änderung des Geschehens in Richtung einer besseren Zukunft anmutet.

Doch diese Hoffnung wird unerfüllt bleiben, genau so wie jene auf eine Antwort von Schwamberger. Bereits in Paris eingetroffen, meldet sich Korngold noch ein letztes Mal.

„Offener Schluss“

5.2.12. Korngold an Schwamberger vom 17.06.1949

„Leider bin ich abermals ganz ohne Nachricht von Ihnen! Ich hatte Ihnen ein Telegramm mit bezahlter Rückantwort noch von Hollywood aus gesandt, in dem ich Sie um Bekanntgabe der Salzburger und Innsbrucker Daten bat - Stetes Schweigen...Schade!“

An dieser Stelle drängt sich schon die Frage auf, weshalb Schwamberger auf keinen der drei (!) Briefe antwortete. Zieht man seinen letzten Brief zu Rate, so lässt die abschließende Grußformel - *„Zunächst danke ich für die bisherigen Bemühungen, und bleibe Ihr sehr begeisterter KM Schwamberger“* - schon aufgrund des Wortes *„zunächst“* keineswegs darauf schließen, dass Schwamberger den Briefverkehr als beendet betrachten wollte.

Andererseits belegt die vorhandene Quellenlage eindeutig, dass es kein Antwortschreiben mehr gab, weder Durchschlag noch Kopie sind vorhanden. Was veranlasste ihn also, auf keine der teilweise inständig vorgebrachten Bitten zu reagieren?

⁶⁵) Die Erstaufführung des Cellokonzertes in Europa fand am 14. Februar 1949 im Rahmen eines Konzertes des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) Köln in Viersen durch K. M. Schwamberger statt. Begleitet wurde er vom Kölner Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Ljubomir Romansky.

Auch wenn die wahren Gründe dafür absolut im Dunkeln verborgen bleiben werden, seien dennoch, wenn auch nur hypothetisch, einige Vermutungen geäußert.

Die Wahrscheinlichkeit, dass die letzten drei Briefe Korngolds auf dem Postweg verloren gegangen sein könnten, ist zwar gegeben, liegt aber nur in einem minimalen Prozentsatz.

Schon eher könnte eine mögliche Begründung in der Persönlichkeit des Künstlers Schwamberger verborgen liegen.

Nicht dass er ein unhöflicher Mensch gewesen wäre; aber sein Wunschtraum, das Werk eines nicht unbedeutenden Österreichers in Europa aus der Taufe heben zu dürfen, ging nach langem Hin und Her endlich in Erfüllung. Nun war sein gesamtes Bestreben darauf gerichtet, einen würdigen Aufführungsort zu finden und eine perfekte Darbietung dieses nicht ganz einfachen, spektakulär-virtuosen Cellokonzerts zu realisieren. Was bedeuteten da schon Bestätigungen über Erhalt von Noten oder Ankündigungen eines Konzerttermines in das ferne Amerika?

Vielleicht aber vermischten sich diese Überlegungen - und das dürfte die wahrscheinlichste Version sein - mit dem Wissen um die angekündigte baldige Rückkehr Korngolds nach Österreich und der Hoffnung auf ein damit verbundenes persönliches Zusammentreffen. Und in einem Vieraugengespräch lassen sich alle Unklarheiten, Differenzen und Probleme leicht und zufriedenstellend beseitigen.

Und diese Hoffnung auf ein persönliches Zusammentreffen mit Schwamberger könnte auch hinter den abschließenden Worten des letzten Korngold'schen Briefes vermutet werden.

Nach der Mitteilung, dass er *“für den Duke of Windsor (ehemaliger König von England) das Cello-Conzert mit einem französischen Cellisten”*⁶⁶ gespielt habe - *“mit einschlagendem Erfolg”*, kündigt er an, von Paris durch die Schweiz nach Tirol zu fahren.

⁶⁶) Es handelte sich dabei um den französischen Cellisten Jean Reulard, mit dem Korngold am 12. Juni 1949 in Paris bei besagtem Konzert die Erstaufführung mit Klavierbegleitung spielte. Siehe auch: Fußnote Nr ca. 144 ... 9. Kapitel ca. S. 83 - .

„[Ich] werde circa am 22. Juni in Wien eintreffen, wo am 26. mein neues Quartett⁶⁷ und am 29. die „Violante“ im Radio aufgeführt werden.“

Dann folgen jene Worte, die zwar - unreflektiert betrachtet - nicht mehr als eine bedauernde Tatsachenfeststellung bedeuten, in Zusammenhang mit der abschließenden Grußformel jedoch einen positiven Abschluss dieser Künstlerbekanntschaft offen lassen: *“Schade, dass Sie das Cello-Conzert nicht bei den Festspielen⁶⁸ aufführen! Bis bald - und indessen schönste Grüße!”*

Und dieses *“Bis bald”* lag in nicht allzu weiter Ferne. Anlässlich der Aufführung des Cellokonzertes in Wien am 13. November 1949⁶⁹ dürfte es ziemlich sicher zu einem persönlichen Treffen zwischen den beiden Künstlerpersönlichkeiten gekommen sein.

Es gibt zwar keine diesbezüglichen direkten Aufzeichnungen in der Literatur, aber aus Erzählungen und einer schriftlichen Mitteilung des Sohnes Michael Schwamberger geht, wie bereits erwähnt, hervor, dass Erich Wolfgang Korngold, nachdem er mit Schwamberger das Konzert durchstudiert hatte, zu seiner Frau bemerkt haben soll: *“So spielt das halt nur ein Wiener!”*⁷⁰

⁶⁷) Dieses Konzert, bei dem das ‚Svoboda-Quartett‘ die Europäische Erstaufführung des „3. Streichquartetts in D“, op. 34 und Julius Patzak die „Narrenlieder“ op. 29, sang, fand im Konzertsaal der RAVAG (Radio Österreich) statt. Siehe auch: Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997, S. 339

⁶⁸) Gemeint sind die ‚Wiener Festwochen‘

⁶⁹) Siehe auch: Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008, S. 402

⁷⁰) Zit. in: 1. Antwortbrief von Dr. Michael Schwamberger vom 02.03.1988, Wien 1988. Anhang S. XXXVII

5.3. Schwamberger als Botschafter des Cellokonzerts in Europa

Bereits vor der Uraufführung in Viersen war K. M. Schwamberger im engagierten Einsatz für das Cellokonzert, was im Besonderen der Brief an einen gewissen *Herrn Nussio*⁷¹ beweist.

Nach einem kurzen Absatz, in dem Schwamberger auf Plattenaufnahmen und Konzerte in der Schweiz hinweist, kommt er sofort zur Sache:

“Am 5. März 49.⁷² habe ich die Erstaufführung eines neuen Cellokonzertes des in Amerika lebenden Komponisten E. W. Korngold (Gesellschaft der Musikfreunde) [gespielt - sic!]. Das Konzert ist ein faszinierendes Werk, Spieldauer etwa 14 Minuten. Nun möchte ich Sie fragen, ob Sie an der Aufführung dieses Konzertes Interesse hätten. Ich kann Ihnen versichern, es ist das glänzenste [sic!] Werk für Violoncello, welches in den letzten Jahren erschienen ist, sodaß ich auch in musikalischer Hinsicht alle Verantwortung gern übernehme. Korngold lebt in Hollywood, der Glanz seiner Instrumentation ist sicher filmisch beeinflußt, wirkt sich jedoch nie nachteilig aus.”

Neben der unleugbaren Tatsache, dass Künstler, zu welchen Zeiten immer, bestrebt waren, im Mittelpunkt eines Konzertes zu stehen, sowie für möglichst viele Auftrittsmöglichkeiten und Aufführungstermine den Zuschlag zu erhalten, dürfte Schwamberger zusätzlich doch ein gewisses Sendungsbewusstsein für neue Musik im Allgemeinen⁷³ und für das Cellokonzert im Besonderen empfunden haben.

Und wenn er meint, es sei das *“glänzenste [sic!] Werk für Violoncello, welches in den letzten Jahren erschienen ist”*, so klingt daraus, wie auch zwei Monate früher in seinem Brief an Korngold vom 19.09.1948⁷⁴, echte Begeisterung und nicht nur irgend eine ‚Lobhudelei‘, um sich und eine Komposition bei einer wichtigen Person der Musikszene

⁷¹) Brief an Herrn Nussio vom 14.11.1948, Anhang S. XXVII f.

Weder der Vorname von Herrn Nussio, noch der Beruf, noch die Anschrift waren eruierbar. Es dürfte sich jedoch um einen Musiker od. Dirigenten handeln, worauf der Inhalt des Schreibens - Schilderung der Konzerttätigkeit - und der folgende Ausschnitt hinweisen könnten: *„Ich erinnere mich gern unseres gemeinsamen Musizierens in Salzburg.“*

⁷²) Zum Zeitpunkt, als der Brief verfasst wurde, bestand für Schwamberger noch die Hoffnung, dass der, für eine Erstaufführung in Wien geplante Termin zustande kommen würde. Dem war jedoch nicht so. Diese fand schließlich, wie bereits erwähnt, am 14. Februar 1949 in Viersen, das Konzert in Wien, unter Beisein von Korngold, am 13. November 1949 statt.

⁷³) Zum Beispiel führt er in seinem Saisonbericht 1948/49 die Erstaufführung eines Cellokonzertes von Hermann Schroeder in Baden-Baden an. Siehe *„Kurzgefasster Bericht“*, Anhang S. XLIII

⁷⁴) Brief Schwamberger an Korngold vom 19.09.1948, Anhang S. XIX f.

ins rechte Licht zu setzen. Denn stünde dahinter nicht auch eine fundierte Fachmeinung, könnte er in musikalischer Hinsicht nicht *“alle Verantwortung gerne übernehmen”* und liefe auch Gefahr, bei einer ev. Darbietung nicht den erhofften Erfolg zu haben.

In diesem Brief gibt es ein kleines Detail am Rande, auf das noch unbedingt hingewiesen sei. Auch Schwamberger ist nicht ganz frei von der gängigen Meinung, dass der ‚Filmmusik‘ ein gewisser Makel anhaftet und fühlt sich verpflichtet, besonders darauf hinzuweisen, dass sich die *“filmisch beeinflusste Instrumentation”* nicht *“nachteilig”* auf das Werk auswirke.

Exemplarisch - und in Ermangelung weiterer wichtiger Dokumente im Nachlass Schwambergers - seien noch der Brief an Dr. Scherchen⁷⁵ und der Briefwechsel mit Prof. Paul Burkhard von der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft erörtert.

Der Brief an Dr. Scherchen vom 16.01.1949, also noch vor der europäischen Erstaufführung des Cellokonzertes, beginnt mit einer Anspielung auf seine Schweiz-Reise im November 1948, die bereits aus dem Brief an Nussio vom 14.11.1948⁷⁶ bekannt ist.

Dass er aber dort Hermann Scherchen das neue Konzert vorstellen wollte, erfährt man erst jetzt:

„Als ich im November in Zürich war, [...] - leider hatten Sie infolge Ihrer Englandreise keine Zeit für mich - wollte ich Ihnen auf Bitte E. W. Korngolds dessen neues Werk, ein Cellokonzert zeigen und vorspielen, auch hatte ich eine Platte des Konzertes mit.“

Woraus Schwamberger schließt, dass Korngold eine *„Bitte“* an ihn in Zusammenhang mit Scherchen und dem Cellokonzert gerichtet habe, ist nicht ganz klar. Zwar findet man im zweiten Brief Schwambergers vom 27.12.1947 einen Hinweis auf ein Konzert mit Ansermet in Genf, aber Korngold antwortet am 02.05.1948 nur allgemein, ehe er im nächsten Satz die Qualitäten Ansermets lobt, ich *„werde mich ungemein freuen, wenn*

⁷⁵) Bei „Dr. Scherchen“ handelt es sich, nicht nur auf Grund der Adresse - „Studio Zürich, Brunnenhofstr.“, mit ziemlicher Sicherheit um den Dirigenten und Musikwissenschaftler Dr. Hermann Scherchen. Siehe auch: Herzfeld, Friedrich: Ullstein Lexikon der Musik. 1968, Frankfurt u.a., 471

⁷⁶) Brief an Herrn Nussio vom 14.11.1948, Anhang S. XXVII f.

Sie eine Aufführung in der Schweiz für die nächste Saison arrangieren würden.“⁷⁷
Sollte daraus ein Ersuchen abgeleitet worden sein?

Aber wie auch immer, die Schweiz hatte sowieso das Nachsehen: *„Ich konnte nicht mehr länger warten und habe Köln das Konzert für ein Gürzenichkonzert angeboten, wo ich es am 14.02.49. spiele.“* Und noch ein wenig Eigen- und Korngold-Werbung: *„In Wien kommt das Konzert beim Festspiel im Frühsommer⁷⁸ heraus. Da Korngold mir das Erstaufführungsrecht für Europa überließ, bin ich natürlich bemüht, es möglichst oft zu lancieren.“* Und schließlich kommt doch noch ein Angebot für die Schweiz: *„Ich komme Anfang Mai wieder nach Zürich, hätten Sie Interesse das Konzert aufzuführen?“*

Und zum Abschluss noch ein Lob für das Konzert, wieder mit anderen, bisher nicht verwendeten Worten, aber mit derselben Begeisterung: *„Es handelt sich um ein sehr vitales, temperamentvolles Konzert, ungeheuer farbige Instrumentation, ein großer Gewinn für unsere Literatur - allerdings kein Konzert im modernsten Sinn.“*

Diese letzte, kurze, als Apposition angefügte Bemerkung überrascht im ersten Augenblick, wird aber verständlich, wenn man weiß, dass Hermann Scherchen als einer der wichtigsten Pioniere der „Musica nova“ galt. Dies ist nicht nur durch die Gründung der Zeitschrift „Melos“, durch sein Engagement für die „Wochen der neuen Musik“ oder durch seinen Verlag „Ars viva“, sondern auch durch das von ihm geschaffene Institut für Elektroakustik in seinem Wohnort Gravesano bzw. durch die von ihm veröffentlichte Fachliteratur dokumentiert.⁷⁹

Der weitaus interessantere und umfangreichere Briefverkehr ist jener mit Paul Burkhard von der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft, SRG.

⁷⁷⁾ Korngold an Schwamberger 02.05.1948, Anhang S. IX f.

⁷⁸⁾ Es handelt sich dabei um einen Vorläufer jener noch heute existierenden „Wiener Festwochen“, die im Jahre 1951 erstmals nach dem Krieg wieder ins Leben gerufen wurden, nachdem sie bereits 1927 unter demselben Namen existiert hatten. Siehe auch: Bauer-Manhart, Ingeborg: Stadtchronik - Zur Geschichte der Wiener Festwochen.<http://www.wien.gv.at/kultur/chronik/festwochen.html>, abgerufen am 29. April 2010.

⁷⁹⁾ Siehe auch: Herzfeld, Friedrich: Ullstein Lexikon der Musik. 1968, Frankfurt u.a., 471

Der im Nachlass vorhandene Briefwechsel beginnt mit jenem, wahrscheinlich als Antwort von Paul Burkhard zu wertenden Schreiben vom 18. November 1949 - er müsste also bereits zumindest von der erfolgreichen Erstaufführung gewusst haben - , in dem er K. M. Schwamberger anbietet, *“am 20. November 1950, Freitag, in unserem Mittagskonzert, den Korngold zu spielen...”*⁸⁰ Überraschend für die heutige Zeit und als Qualitätsbeweis für die Musiker der damaligen Zeit ist die Terminisierung der Probe, die für den selben Tag anberaumt werden *“müsste”*. Die restlichen Zeilen sind geschäftlichen Dingen, wie Gage oder Material-Leihgebühr, gewidmet.

Erfreut antwortet Schwamberger umgehend am 21.11.1949.⁸¹ Der Terminvorschlag sei ideal, da er *“mit dem Züricher Kammertrio [ein] Konzert im Rahmen der Tonhallekonzerte”* spiele. Im übrigen biete das Werk *“keine technischen Schwierigkeiten, klanglich ist aber große Möglichkeit gegeben. Ich besitze das Orchestermaterial, und werde Ihnen bei meinem nächsten Besuch in der Schweiz (8.-10.XII.) einen Klavierauszug und die Partitur mitbringen.”* Abschließend erfolgen die erbetenen Antworten auf die aufführungstechnischen und pekuniären Fragen.

Mittlerweile hat Schwamberger den Klavierauszug des Cellokonzertes per Post übermittelt, mit unerwarteten Folgen, wie dem Antwortschreiben Paul Burkhardts vom 2. Januar 1950⁸² zu entnehmen ist:

“Für Mittagssendungen ist das nicht sehr geeignet und ich habe leider keine andere Möglichkeit. Ich bin gehalten über Mittag ausgesprochen gehobene Unterhaltungsmusik zu senden, und obwohl das Stück für uns Musiker leicht wiegt⁸³, ist es doch für das Publikum ziemlich anspruchsvoll.”

Schwamberger ist alarmiert und reagiert bereits wenige Tage später⁸⁴:

“Es war ein Fehler von mir, Ihnen den Klavierauszug von Korngold ohne die Schallplatte zu senden, Sie haben ein ganz falsches Bild bekommen, instrumen-

⁸⁰) Brief Paul Burkhard, SRG, an Schwamberger 18.11.1949 - Kopie, Anhang S. XXXI

⁸¹) Brief Schwamberger an Paul Burkhard, SRG 21.11.1949 - Kopie, Anhang S. XXXII

⁸²) Brief Paul Burkhard an Schwamberger 02.01.1950 - Kopie, Anhang S. XXXIII

⁸³) Sollte bei dieser Beurteilung gar eine, vielleicht im Unterbewusstsein verborgene, abwertende Meinung über Filmmusik mitschwingen?

⁸⁴) Brief Schwamberger an Paul Burkhard, SRG 07.01.1950 - Kopie, Anhang S. XXXIV

tiert ist es tatsächlich ein ausgesprochenes Publikumsstück, wie die verschiedensten Aufführungen gezeigt haben. Dafür spricht ja auch, daß Korngold dieses Konzert für den Film geschrieben hat und die Uraufführung in New York gerade wegen des Konzertes sehr gefeiert wurde.“

Soweit die Verteidigung des Korngold'schen Konzertes. Und nun kommen, im Zusammenhang mit einer drohenden Absage, die persönlichen Befindlichkeiten sowie die terminlichen Probleme des vielbeschäftigten Künstlers Schwamberger zur Aufzählung:

*“1.) freute sich Korngold, daß das Werk nun auch in der Schweiz gespielt wird, er hat seine französischen Freunde und Agenten bereits verständigt.⁸⁵
2.) meine sämtlichen Schweizer Freunde sind benachrichtigt, eine plötzliche Absage hätte einen merkwürdigen Beigeschmack.
3.) habe ich meine Termine nun so eingerichtet, daß der Ausfall unangenehme Umlegungen erfordert.“*

Abschließend erfolgt noch der Vorschlag, im geplanten Konzert - „noch immer hoffe ich auf Korngold“ - ein Stück „ausgesprochene Unterhaltungskunst“ für Viola da Gamba zu spielen.

Wie man aus der Quellenlage weiß, fand die Aufführung des Cellokonzertes nicht statt: Bernd O. Rachold schreibt am 18.3.88 in einem, schnell mit der Hand verfassten Brief: *“Das Korngold-Konzert am 20.1.50 ist sicher ausgefallen⁸⁶. Dafür aber wird auch der letzte Brief von Burkhardt vom 18. März 1950⁸⁷ bestätigt, in dem dieser Schwamberger den 28. April 1950 für das Cellokonzert vorschlägt und ihm 100.- Franken als Gage anbietet: „...hier haben Sie den Nachweis, daß das Konzert am 28.4., wie erwähnt im Züricher Brief, tatsächlich stattfand“.* Er beruft sich dabei auf das mitkopierte Schweizer Rundfunkprogramm des Senders Beromünster, aus dem hervorgeht, dass Korngold zwischen Schubert und Humperdinck im Mittagskonzert gespielt wurde.⁸⁸

⁸⁵) Womit Schwamberger diese Aussage begründet, geht aus dem Schriftverkehr mit Korngold nicht hervor. Vielleicht war es auch in diesem Fall so, wie Bernd O. Rachold in seinem 2. Brief vom 10.03.1988 an Dr. M. Schwamberger meint, dass die Quellenlage deshalb so lückenhaft sei, weil man *„musikhistorisch in einer Art Leerraum“* [arbeite], *„wo viele vom anderen nichts mehr oder noch nichts wußten, wenige Briefe geschrieben und doch schon viel telefoniert wurde; will sagen, aus heutiger Sicht gibt es aus den Endvierziger Jahren zu wenig autographischen Niederschlag, schon gar nicht mit Kopien.“* Anhang S. XXXIX

⁸⁶) 3. Brief Bernd O. Rachold, E. W. Korngold Society vom 18.03.1988 (Kopie), Anhang S. XLI

⁸⁷) Brief Paul Burkhardt, SRG, an Schwamberger 18.03.1950 - Kopie, Anhang S. XXXV

⁸⁸) 3. Brief Bernd O. Rachold, E. W. Korngold Society vom 18.03.1988 (Kopie), Anhang S. XLI

Wie hier an zwei unterschiedlichen Schriftwechseln exemplarisch dargestellt werden sollte, war K. M. Schwamberger nicht nur bemüht, als Künstler und Cellovirtuose mit Hilfe des Korngold-Werkes im Geschäft zu bleiben, sondern warb, durchaus glaubhaft, mit immensem Einsatz und großer Begeisterung für das Korngoldsche Cellokonzert und strich immer wieder die musikalischen Vorzüge und die kompositionstechnischen Qualitäten hervor.

Ob sein Interesse an dem Werk anhielt und, wenn ja, wie weit seine Bemühungen die Jahre nach 1950 von Erfolg begleitet waren, bleibt, bedingt durch die lückenhafte und spärliche Quellenlage, im Verborgenen.

6. Das Cellokonzert - Filmmusik als ‚Musik im Film‘ - 1946

Das im Stil eines „film noir“ angelegte Melodrama ⁸⁹ „*Deception*“ (Trügerische Leidenschaft)⁹⁰ war Korngolds letzte Arbeit als „Hollywood-Komponist“ im Auftrag von Warner Brothers und spielt im Musikermilieu:

Während des Zweiten Weltkrieges wird die wunderschöne, attraktive und begabte Konzertpianistin Christine Radcliffe (Bette Davis) von ihrer großen Jugendliebe, dem hervorragenden Cellisten Karel Novak (Paul Henreid) getrennt. Als sie ihrem tot geglaubten Karel, der in Europa in einem Konzentrationslager inhaftiert war und in den USA wieder ganz von vorn anfangen muss, bei einem Konzert schließlich unerwartet wieder begegnet, flammt die alte Liebe erneut auf und sie heiraten von heute auf morgen.

Christine freilich versucht mit allen Mitteln zu verhindern, dass er von ihrem Geheimnis, der stürmischen Affäre mit dem älteren, ebenso wohlhabenden wie sadistischen Komponisten und Dirigenten Alexander Hollenius (Claude Rains), erfährt. Obwohl es nicht wirklich eine echte Liebesbeziehung war, betrachtet dieser Christine dennoch als sein Eigentum, was er damit begründet, dass er nicht nur ihr Mentor sei, sondern sie auch seit Jahren mit teuren Geschenken überhäuft und sie in einem luxuriösen Apartment wohnen lässt.

⁸⁹) Der Ausdruck „Melodrama“ wird in diesem Zusammenhang weder im Sinne der literarischen Erklärung als „*ein Typ des mus. Schauspiels von G. Benda, in welchem das gesprochene Wort [zur emotionalen Verstärkung] durch Musik untermalt wird*“ (Brockhaus, Riemann: Musiklexikon, Schott 2001, 3. Band, S. 110) noch der musikalischen Definition als „*Deklamation mit Instrumentalbegleitung*“ (Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Leipzig 1900, S. 715) bzw. „*gesprochenes Wort mit begleitender Musik*“ (Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969, S. 476) verwendet, sondern bezeichnet eine Film-Gattung, die auf triviale, die Schicksalhaftigkeit des Lebens betonende und den Zuschauer emotional bewegende Handlung setzt. Ihr Zentrum bilden Emotionen und große Gefühle, eine unerfüllte Liebe, menschliche Schicksale in Ausnahme-Situationen, simplifizierte Charaktere im Hinblick auf Gut und Böse. Widrige Umstände oder ein ‚böser Unhold‘ stehen - oft im Rahmen einer Dreiecksgeschichte - der sehnsuchtvollen Liebesbeziehung zweier junger Menschen im Wege. Der oder das Böse unterliegen zwar, aber es gibt kein das „*Melodram störendes*“ Happy End: Wohl tötet die/der junge Geliebte den böswilligen Gegenspieler, aber ein gemeinsames Leben in Liebe bleibt unerfüllt, weil das Gefängnis wartet. Oft spricht man von solchen Filmen auch eher abfällig als „*Rührstück*“. Nach dem bisher Gesagten könnte ein Film auch dann als „*melodramatisch*“ bezeichnet werden, wenn darin kein Takt Musik vorkäme. Siehe auch: Vossen, Ursula: Melodram. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, 2002. S. 377-381 und <http://www.movie-college.de/filmschule/filmtheorie/melodrama.htm#Vor%20dem%20Film> abgerufen am 5.4.2010

⁹⁰) Siehe auch: http://www.film.at/deception/detail.html?cc_detailpage=full, abgerufen am 03.04.2010

Als Hollenius überraschend auf der Hochzeitsparty auftaucht, lässt der reizbare Egozentriker seine ehemalige Geliebte durchaus spüren, wie sehr sie seine Eitelkeit verletzt hat, indem sie Karel ihm vorgezogen hat. Dennoch vertraut der Komponist erstaunlicherweise den Solopart seines neuen Cellokonzerts Christines Mann an. Wie er freilich mit ihm umgeht, lässt die junge Frau befürchten, dass er Novak nur künstlerisch bloßstellen und sich an ihm rächen will.

Als Hollenius heimlich mit Bertram Gribble (John Abbott), einem Cellisten des Orchesters, den Solopart des neuen Konzertes einstudiert und am Abend der Premiere gar noch droht, nach der Aufführung ihre Liebesaffäre aufzudecken, verliert Christine die Nerven und erschießt ihn im Affekt.

Ein anderer Dirigent (Einar Neilsen, auch in der Realität Dirigent von Beruf) nimmt den Platz des abwesenden Hollenius ein, die Aufführung wird ein grandioser Erfolg. Während die Gratulanten warten, gesteht Christine alles ihrem Gatten. Gemeinsam verlassen sie das Konzertgebäude und Christine wird sich der Polizei stellen.

Das von Irving Rapper inszenierte Melodram besticht nicht nur durch die exzellenten schauspielerischen Leistungen von Bette Davis (viele ihrer Fans halten "*Deception*" für einen ihrer besten Filme, zahlreiche Kritiker für ihren letzten guten für Warner Brothers), und Claude Rains ⁹¹, die übrigens unter Irving Rappers Regie bereits 1942 den Klassiker "Now, Voyager" ("Reise aus der Vergangenheit") gedreht hatten, sondern kann für sich in Anspruch nehmen, dank glänzender Kameraführung und exzellenter Lichtregie sowie Korngolds herrlicher Musik auch heute noch für Cineasten einen optischen wie akustischen Genuss darzustellen.

Seit Juni 2008 ist der Film auch auf DVD zu genießen - großes Hollywood-Kino in Perfektion.

⁹¹) Paul Henreid kommt bei einigen Rezensenten nicht so gut davon

Bemerkenswert und diffizil ist die Vorgeschichte zu diesem Film ⁹². Am 1. Dezember 1943 kaufte Warner Brothers die Filmrechte an dem Zweipersonenstück *“Monsieur Lamberthier”* (1927) des französischen Dramatikers Louis Verneuil (eigentlich *“Louis Jacques Marie Collin du Bocage”*, 14. Mai 1893 - 3. November 1952), das im Jahr 1928 in einer amerikanischen Bearbeitung von Eugene Walter unter dem Titel *“Jealousy”* (,Eifersucht‘) 136 Vorstellungen im ,Maxine Elliott Theatre‘ am New Yorker Broadway erlebte.

Ein Jahr darauf produzierte ,Paramount‘ unter dem selben Titel einen Spielfilm mit Ton, in dem die Besetzungsliste neben dem Ehepaar, gespielt von Jeanne Eagles und Fredric March, mit dem reichen skrupellosen Geliebten (Halliwell Hobbes) einen weiteren Charakter aufweist. Und am 1. Oktober 1946 (drei Wochen vor der Premiere des Filmes *“Deception”*) gab es am ,Plymouth Theatre‘, New York City, unter dem Titel *“Obsession”* ein neuerliches Remake dieses Dramas, diesmal in der etwas dramatischeren Bearbeitung von Jane Hinton, mit Maurice Basil Rathbone und Nadya Eugenie Leontovich in den Hauptrollen.

Da in den mittleren und späteren 1940er Jahren seitens des Publikums großes Interesse für das Schicksal von Komponisten und Musikern vorherrschte, war für die Autoren und den Produzenten bereits von den ersten Entwürfen an klar, dass die Handlung im Milieu der klassischen Musik angesiedelt sein müsste.

Da sowohl die Violine (*“Intermezzo”, “Humoresque”*) als auch das Klavier (unter anderen für Chopin in *“A Song to Remember”* und für Gershwin in *“Rhapsodie in Blue”*) bereits im Mittelpunkt einer Handlung standen, fiel die Wahl auf das Cello, das bisher noch in keinem Film in prominenter Position anzutreffen war.

⁹²) Siehe auch:

Carrol, Brendan G.: *The Last Prodegy*, Portland (Oregon USA), 1997, S. 324-328

Behlmer, Rudy: *Deception, alias Jealousy, Osessin and Concetion*. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), *The Sea Hawk* (1940), *Deception* (1946), NAXOS 8.570110-11, 2007, S. 8-11

Carrol, G. Brendan: *Deception*. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), *The Sea Hawk* (1940), *Deception* (1946), NAXOS 8.570110-11, 2007, S. 22f.

Da Korngold von Anfang an nicht nur in die Gestaltung des Drehbuchs sondern auch in die Dreharbeiten eingebunden war, gab es die besten Voraussetzungen dafür, dass sowohl die Dialoge⁹³ als auch die Darstellung der zahlreichen Musikszenen im Hinblick auf ihre musikrelevante Authentizität keine Wünsche offen lassen würden.

So übte er, neben Einar Neilsen, der bereits 1927 in Produktionen von Max Reinhard, darunter auch *“A Midsummer Night’s Dream”*, die musikalische Leitung inne hatte und in *“Deception”* für den ermordeten Hollenius einspringt (also ein Profi-Dirigent schlüpft in die Rolle eines Dirigenten-Darstellers), mit Claude Rains das Dirigieren oder mit Bette Davis, einer Hobbypianistin, den Anfang von Beethovens *“Apassionata”*, um die Synchronität mit Shura Cherkasskys Einspielung zu sichern.

Auch bei den Aufnahmen der Orchesterproben und des Konzertes überließ er nichts dem Zufall und sorgte für fachgerechte Realistik.

Ganz gegen seine übliche schnelle Arbeitsweise beschäftigte Korngold die Komposition für diesen, seinen einzigen *“in modernem Milieu”*⁹⁴ spielenden Film vier Monate lang (Mai bis August 1946). Und das Ergebnis kann sich, trotz der Kürze⁹⁵, durchaus hören lassen, eventuell auch ohne die dazugehörigen Filmszenen, weshalb noch einige grundsätzliche Anmerkungen gestattet seien.

Obwohl sich Korngold durchaus der Zweckgebundenheit von Filmmusik bewusst war, widerstrebte es ihm, ausschließlich ‚Musik zur Untermalung‘ zu komponieren.

„Nie habe ich einen Unterschied zwischen meiner Filmmusik, den Opern und den

⁹³) Als Beispiel für die musikadäquate Authentizität der Dialoge wird in der Literatur immer wieder jene Textstelle des Filmes angeführt, in der Novak auf die Frage eines Musikstudenten, welche Komponisten er am meisten bewundere, folgende Antwort gibt: *“Richard Strauss, wenn ich an die Vergangenheit denke, Stravinskij, wenn ich an die Gegenwart denke - und natürlich Hollenius, der den Rhythmus von heute mit der Melodie von gestern verbindet.”* Ist Hollenius gleich Korngold? Siehe auch: Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 387

⁹⁴) Aus einem Interview mit Georg Korngold, zit in: Seidl, Kurt Michael: Erich Wolfgang Korngold in Hollywood. Seine Zeit als Filmkomponist 1934 - 1946. Dipl. Arb. MDW, Wien 1993, S. 97

⁹⁵) Im Gegensatz zu früheren Film-Scores gibt es hier, das Cellokonzert nicht mitgerechnet, gerade einmal an die 25 Minuten Musik. Zum Vergleich dazu: Die Neuaufnahme der kompletten Filmmusik zu *„The Sea Hawk“* durch das Moscow Symphonie Orchestra unter William Stromberg (herausgekommen bei NAXOS) dauert fast 120 Minuten.

*konzertanten Werken gemacht. Genau wie für die Oper will ich für den Film dramatische, melodische Musik schaffen, die symphonische Entwicklung und Themenreichtum besitzt.*⁹⁶

Daraus geht hervor, dass er vielmehr bestrebt war, seinen Kompositionen das Siegel ‚symphonischer Qualität‘ zu verleihen, sodass sie sozusagen ebenso auf dem höheren Niveau der absoluten Musik reüssieren und auch in Zukunft Bestand haben konnten.⁹⁷

*„Mein Ziel war stets, für den Film eine Musik zu schreiben, die seiner Handlung und Psychologie gerecht wird und sich trotzdem - losgelöst vom Bild - im Konzertsaal behaupten kann.“*⁹⁸

Dadurch, dass Korngold in seinen Film-Scores jene, für die ‚autonome Musik‘ relevanten ästhetischen Mittel verwirklichte, erreichte er sowohl eine das ‚Gefühlsverständnis‘ fördernde Deutung einer Idee, als auch eine ‚Überhöhung‘ des Textes, der Bilder, des Geschehens, ja des gesamten Filmes.⁹⁹

Und damit hat er nicht nur die Filmmusik Hollywoods nachhaltig geprägt, sondern auch einen Paradigmenwechsel in Richtung ernst zu nehmende Kunstgattung eingeleitet, der ‚seriöse‘ Komponisten der ‚E-Musik‘, wie Eisler, Hindemith, Honegger, Schostakowitsch oder Eric Satie, veranlasste, sich diesem Genre zu widmen, denn:

„Es stimmt nicht, daß der Film die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik beschränkt. Musik bleibt Musik, egal ob für die Bühne, das Podium oder das Kino. [...] Letztlich kommt es darauf an, daß der Komponist seiner eigenen musikalischen Überzeugung folgen kann. [...]“

Das Kino ist die direkte Bahn in die Ohren und Herzen eines Massenpublikums,

⁹⁶) Zit. in: Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995, S. 92

⁹⁷) Freilich stand damit diese Musik „zweifach unter Verdacht: zuerst, als funktionale Musik, genuin von minderer Qualität zu sein.“ [...] Und zum anderen, dass sie als ‚absolute Musik‘ „auf Grund ihrer Autonomie nicht filmadäquat“ sei. In: Kogler, Susanne: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte zur Wertung seines Schaffens. ÖMZ 60(2005)8, S. 7

⁹⁸) Zit. in: Kiener, Olaf: Wolfgang Korngold. Selbstbewusste Positionsbestimmung. In: Programmheft zum 3. Zyklus-Konzert „Mythen und Märchen“ der Dresdner Philharmonie (136. Spielzeit) am 28./29. Okt. 2006, Dresden 2006, S. 17;

Siehe auch: Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995, S. 91

⁹⁹) Siehe auch: Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 80f.

*und alle Komponisten sollten die Leinwand als eine schöpferische Gelegenheit betrachten.*¹⁰⁰

Diese von Korngold angestrebte Symbiose zwischen ästhetischem Anspruch und funktionaler Bindung an ein Geschehen - Musik sollte „*charakterisieren, abstrakte Ideen verkörpern, Gedanken zum Ausdruck bringen, [...] Stimmungen erzeugen [sowie] Szenen mit emotionalem Gehalt*“¹⁰¹ adäquat untermalen - wird auch von ihm, auf hohem kompositorischen Niveau, durch „*den Rückgriff auf mächtige Assoziationen, die sowohl in der Musik als auch in der Spielpraxis kulturell verankert sind*“¹⁰² bewerkstelligt.

So drücken zum Beispiel aufsteigende Quinten, gespielt von Blechbläsern, Heldenmut und Tapferkeit, ausgedehnte Streicherpassagen mit großen Intervallen eine Liebesromanze oder dumpfe Klänge, von tiefen Instrumenten im Tremolo wiedergegeben, auftauchende Gefahren an.

Der unbestreitbare Erfolg seiner Filmmusiken basiert nicht nur auf der farbreichen Instrumentation, der ins Ohr gehenden Melodieführung oder der interessanten Harmonik, sondern im besonderen auf der Tatsache, dass es ihm, wie keinem Filmkomponisten vorher, gelang, Stimmungen und Atmosphäre durch das Ausschöpfen des im kollektiven Bewusstsein der Zuhörerschaft ruhenden „*Potentials kollektiver [musikalischer] Assoziationen*“¹⁰³ zu schaffen.

In diesem Zusammenhang sei noch auf die beiden unterschiedlichen Existenzformen von Filmmusik eingegangen, wie sie im Film „*Deception*“ oftmals Verwendung finden.¹⁰⁴

¹⁰⁰) Korngold, zit. in: Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995, S. 10; Siehe auch: Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997, S. 325

¹⁰¹) Kalinak, Kathryn: Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina u. Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): Film und Musik, Wien 2001, S. 34

¹⁰²) Kalinak, Kathryn: Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina u. Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): Film und Musik, Wien 2001, S. 34

¹⁰³) Kalinak, Kathryn: Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina u. Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): Film und Musik, Wien 2001, S. 35

¹⁰⁴) Siehe dazu auch Lek, Robert van der: "Diegesis". Erich Wolfgang Korngold und der klassische Hollywood-Film. ÖMZ 53(1998)6, S. 23ff.

Spricht man gemeinhin von ‚Filmmusik‘, wird darunter in der Regel jene Musik verstanden, die als Untermalung des Geschehens, gewissermaßen als Kommentar des Autors dient und dem Film sozusagen ‚von außen‘ hinzugefügt wird. Aber auch jene, die Handlung strukturierende Musik, die zum Beispiel am Klavier gespielt, aus einem Lautsprecher ertönt oder, wie im gegenständlichen Fall, von einem Solisten mit Orchesterbegleitung dargeboten wird, muss als ‚Filmmusik‘ bezeichnet werden. Man spricht dann von „*diegetischer Musik*“ (vom Altgriechischen ‚diegesis‘ = ‚Erzählung‘) ¹⁰⁵, also von Musik, „*die durch das Bild motiviert wird*“¹⁰⁶, die „*einer gewissen Synchronität verpflichtet [ist], [...] einer funktionalen Abhängigkeit vom Filmbild*“ ¹⁰⁷ unterliegt, in die Handlung eingreift, sie mitgestaltet und mitträgt.

Dabei handelt es sich in der Regel, um ‚autonome‘ Musik, also Musik, die primär nicht als Untermalung gedacht ist, sondern als selbständiges, von einem Protagonisten dargebotenes Werk fungieren soll, wie das Cellokonzert in „*Deception*“.

Da jedoch der Zuschauer in der Regel nicht lange bereit ist, autonomer Musik zu lauschen - sein „*Interesse verschiebt sich vom Interesse für den Protagonisten als Musiker zum Interesse für den Musiker als Protagonisten*“ ¹⁰⁸ -, kommt es auch im gegenständlichen Film, zum Beispiel während der Konzertaufführung, zu interessanten, von Korngold sorgfältig geplanten, der Handlung dienenden Überschneidungen:

Bilder der Konzertaufführung wechseln mit Bildern ab, die den Fortgang der ‚eigentlichen‘ Geschichte zeigen, wobei es Korngold gelingt, die Filmschnitte derart mit der Musik zu kombinieren, dass die Klänge des Konzertes gleichsam als stimmungsmäßig korrespondierende Untermalung für das Geschehen dienen. So erklingt zum Beispiel gerade die wunderschöne lyrische Melodie des langsamen Teiles, als Novak beim Musizieren kurz aufblickt und dabei seine Geliebte erblickt, wie sie in der Loge ihren Platz einnimmt.

¹⁰⁵) Pöllmann bezeichnet sie „*als filmisches Requisit, sogenannte Inzidenzmusik*“. In: Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 83

¹⁰⁶) Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 84

¹⁰⁷) Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 84

¹⁰⁸) Lek, Robert van der: "Diegesis". Erich Wolfgang Korngold und der klassische Hollywood-Film. ÖMZ 53(1998)6, S. 25

Die Handlung ist also derart in die laufende Musik eingebunden, dass „*Handlungsrealität und dramatischer Kommentar, [...] Natürlichkeit und Künstlichkeit*“¹⁰⁹ mit einander verknüpft werden.

„*Es scheint [Korngold] geradezu eine Herausforderung gewesen zu sein, dramatische und Inzidenzmusik so miteinander zu verweben und ineinander aufgehen zu lassen, [...], daß dadurch jener imaginäre Raum entstehen konnte, in dem Film und Musik als ein Ganzes, Unentwirrbares wahrgenommen wird.*“¹¹⁰

Die eigentliche (untermalende) Filmmusik ist eher atmosphärisch angelegt, mutet moderner an, entspricht aber dennoch dem Idiom „*des an die Spätromantik des 19. Jahrhunderts angelehnten Stils*“¹¹¹ und basiert auf einem einzigen Thema.¹¹² Daneben erklingen zahlreiche Fragmente und Motive aus dem Cellokonzert in unterschiedlichster Instrumentation¹¹³ sowie, als „*diegetische Musik*“, einige Bearbeitungen klassischer Kompositionen von Bach über Haydn (Finale des Cellokonzerts Nr. 2 in D-Dur am Beginn des Filmes, mit einer extra komponierten, „*modernistisch*“¹¹⁴ anmutenden Kadenz), Beethoven („*Apassionata*“) und Chopin („*Nocturne in Es-Dur*“) bis Schubert („*Impromptu in As*“, op. 90/4, D. 899).

Was die „*Deception-Partitur*“ außergewöhnlich macht, ist besagtes Cellokonzert, das im Film teilweise am Klavier gespielt (Playbackversion von Korngold selbst eingespielt), vom Cellisten geübt, im Rahmen einer Probe erklingend und schließlich bei der Aufführung dargeboten, zu hören ist. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass bisweilen jene Ausschnitte erklingen, die der Stimmung des Geschehens im Film am besten entsprechen.

¹⁰⁹) Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 85

¹¹⁰) Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 85

¹¹¹) Lek, Robert van der: Oper ohne Gesang? Zur Gattungsbestimmung zu Korngolds Musik für den Film. Die Musikforschung 53(2000), S. 410

¹¹²) Standen in den bisherigen Filmen Korngolds melodische Themen oder Motive für einzelne handelnde Personen, so ist es in „*Deception*“ die ausweglose Situation - symbolisiert durch ein einziges prägnantes, im ‚Main-Title‘ dramatisch-schwelgerisch erklingendes Thema -, der sich die drei Handlungsträger, schicksalhaft verbunden, gegenüber sehen. (Siehe auch: Seidl, Kurt Michael: Erich Wolfgang Korngold in Hollywood. Seine Zeit als Filmkomponist 1934 - 1946. Dipl. Arb. MDW, Wien 1993, S. 78f. und S. 97)

¹¹³) Auch der ‚Trailer‘ präsentiert das einzige Hauptthema („*Liebesthema*“) des Films und interessanter Weise das 2. Thema („*Seitenthema*“) des Cellokonzerts in einer von der Konzertsfassung vollkommen unterschiedlichen Instrumentation.

¹¹⁴) Carrol, Brendan G.: The Last Prodegy, Portland (Oregon USA), 1997, S. 325

Der Musikwelt blieb die Komposition deshalb erhalten, weil sie Korngold, nachträglich in einer auf ca. 13 Minuten verlängerten Fassung und mit Vibraphon, Marimba und Klavier noch farbenreicher instrumentiert, als Opus 37 in seine Werkliste aufnahm.

Zur Konzert-Aufnahme ein interessantes Detail am Rande: Da Paul Henreid, der Darsteller des Cellisten, das Instrument absolut nicht beherrschte, wandte man eine ähnliche Technik an, die sich schon in früheren, von Geigern handelnden Musikfilmen (*“Intermezzo”* mit Ingrid Bergmann od. *“Humoresque”* mit John Garfield) bewährt hatte. Während der Filmaufnahmen, zu denen aus den Lautsprechern das von Eleanor Allier Slatkin eingespielte Playback erklang, wurden seine Arme auf den Rücken gebunden, und durch Löcher in seinem Jackett griffen zwei ausgebildete Musiker nach Cello und Bogen, um sein Spiel vorzutäuschen. Dass in dem für den Filmschluss komponierten Konzert eine Solokadenz mit einer „*unspielbaren*“ und in einem Trickverfahren aufgenommene Passage erklang, steigerte die unglaubliche Wirkung.

Die besagten aufwändigen musikspezifischen Spezialaufnahmen und ein Autounfall von Bette Davis führten dazu, dass nicht nur die Drehzeit um mehr als 40 Tage sondern auch das Budget überzogen wurden.

“Deception” hatte schließlich am 18. Oktober 1946 im New Yorker ‚Hollywood Theatre‘ seine Premiere, kam ein Monat später in die öffentlichen Kinos und fand bei Kritikern und Publikum geteilte Aufnahme. Wenn Brendan G. Carroll meint, der Film scheint heutzutage ein weitaus besserer Film als 1946 zu sein und begeistere seine Fans dank der schauspielerischen Leistungen, der sachgemäßen Dialoge und der ausgezeichneten musikalischen Darbietung¹¹⁵, so kann man ihm nach dem Genuss des seit Juni 2008 auch auf DVD erhältlichen Filmes nur zustimmen:

*“One cannot imagine a film like this being made now, where a major living composer is a key contributor to the script and filming and composes, not only an incidental score but also a brilliant original work. Back then, it really was a golden age of filmmaking.”*¹¹⁶

¹¹⁵) Carroll, G. Brendan: *Deception*. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), *The Sea Hawk* (1940), *Deception* (1946), NAXOS 8.570110-11, 2007, S. 23

¹¹⁶) Carroll, G. Brendan: *Deception*. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), *The Sea Hawk* (1940), *Deception* (1946), NAXOS 8.570110-11, 2007, S. 23

7. Das Cellokonzert - Geschichte und Genese einer ‚Film‘-Komposition

Als einmalig in der Geschichte des Tonfilms kann die Tatsache gelten, dass ein Cellokonzert im Mittelpunkt eines Spielfilms steht. Es ist der Stolz seines Schöpfers, bedeutet für den jungen Interpreten Hoffnung auf einen Neuanfang seiner Karriere, dient als Objekt für gezielte Intrige und wird schließlich zum alles entscheidenden Kristallisationspunkt für das tragische Schicksal dreier Menschen, denen Tod und Verderben bestimmt sind.

Es bedeutet aber auch eine immense Herausforderung für den Komponisten, die Korngold bravourös löste: Er schrieb ein Konzertstück von ca. 6 Minuten Dauer, das zum einen das Publikum dank der melodischen Vielfalt, der spätromantischen durch Dissonanzen dezent gefärbten Harmonik, der ausgefeilten Instrumentation und der kompakten überschaubaren Form nicht überfordert, und zum anderen dem Solisten die Möglichkeit bietet, die reichen Facetten seines Instrumentes und seines Könnens - von der schmachtenden Kantilene, über die heftig feurige Attacke bis zur atemberaubenden Virtuosität - voll zur Geltung zu bringen.

Um dieses bedeutende Werk auch im Film als musikalischen Höhepunkt zur Geltung zu bringen, bedurfte es nicht nur einer raffinierten, die Synchronität zur Musik garantierenden Aufnahmetechnik, sondern auch einer perfekten Interpretation der Playback-Einspielung.

Als Solist für diese Aufgabe war ursprünglich der große russische Cellist Gregor Piatigorsky vorgesehen, doch scheiterte das Engagement daran, dass man keine Einigung über die zu bezahlende Gage erzielen konnte. Darauf hin entschied der Musikchef von Warner Brothers, den Solopart der Solo-Cellistin des ‚20th-Century-Fox-Studio-Orchesters‘, Eleanor Aller-Slatkin zu übertragen. Sie war übrigens die Ehefrau von Felix Slatkin, dem Konzertmeister im selben Orchester.¹¹⁷

Leonard Slatkin, der zweite Sohn von Eleanor und Felix, von der *"Los Angeles Times"*

¹¹⁷) Siehe auch: Duchon, Jessica: America's Music Director, Leonard Slatkin. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sept/Okt 2009, Wien 2009

vor kurzem als "America's Music Director" bezeichnet und derzeit Chefdirigent in Detroit, berichtete dazu in einem Interview anlässlich eines Konzertes im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins:

„Was die Story wirklich wunderbar macht, das ist, dass meine Mutter damals, 1947¹¹⁸, mit meinem Bruder schwanger war. Auch er wurde Cellist. Immer wieder haben wir beide das Korngold-Konzert zusammen gemacht - und er sitzt da im Cello, der diese Musik ‚pränatal‘ erlebt hat, als meine Mutter dieses Konzert im Studio und auf der Konzertbühne aus der Taufe gehoben hat! Heute spielt er übrigens auf jenem Instrument, das ihr 1947 zur Verfügung stand.“¹¹⁹

Und noch eine nette Anekdote gibt es in diesem Zusammenhang: Als Korngold von seinem Sohn George gefragt wurde, was er zur Aufnahme des Konzertes meine, soll dieser geantwortet haben „*Allegro con embrio!*“¹²⁰

Die Qualität der Interpretation des Soloparts soll übrigens außerordentlich gewesen sein, was sich auf der noch erhaltenen Schellak-Platte (Version für den Film, von Korngold selbst dirigiert und dieser Arbeit, konserviert auf einer CD¹²¹, beigelegt) nachprüfen lässt. Auch Schwamberger, dem diese Aufnahme auf besagter Schellak zur Verfügung stand (siehe Brief vom 18.08.1948 und 19.09.1948) äußerte sich enthusiastisch: „*Die Präzision, der Ton, die Internation [sic!], die Gestaltung, aber auch alles hervorragend. Ich darf sie bitten, der Dame meine begeistersten [sic!] Grüße zu übermitteln.*“¹²²

Die Filmversion wurde noch im gleichen Jahr umgearbeitet und von derselben Solistin am 29. Dezember 1946 in Los Angeles mit großem Erfolg zur Uraufführung¹²³ gebracht.

¹¹⁸) Bei der Jahreszahl 1947 handelt es sich offenkundig um einen Irrtum. Die Aufnahmen sowie die Uraufführung fanden nachweislich 1946 statt. Siehe auch: Carrol, Brendan G.: The Last Prodegy, Portland (Oregon USA), 1997, S. 327

¹¹⁹) Zit. in: Duchon, Jessica: America's Music Director, Leonard Slatkin. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sept/Okt 2009, Wien 2009

¹²⁰) Zit. in: Carrol, Brendan G.: The Last Prodegy, Portland (Oregon USA), 1997, S. 327

¹²¹) Die auf der Schellak-Platte (übrigens mit 78 Umdr/Min) getrennt aufgenommen Teile - 1. Seite: Beginn und Schluss-Fugato, 2. Seite: langsamer Mittelteil) wurden auf der CD in der richtigen Reihenfolge zusammengeführt

¹²²) Brief Schwamberger an Korngold vom 19.09.1948, Anhang S. XIX f.

¹²³) Carrol, Brendan G.: The Last Prodegy, Portland (Oregon USA), 1997, S. 327

8. Das Cellokonzert - ein Werk der Konzertliteratur

Das „Cellokonzert in C“ op. 37 zählt, neben dem „3. Streichquartett in D“, dem „Violinkonzert in D“, der „Symphonischen Serenade in B“ und der „Symphonie in Fis“, zu jenen Instrumentalwerken nach dem Krieg, die sich den Vorwurf gefallen lassen mussten, „verkappte Filmmusik“¹²⁴ zu sein, weil Korngold in ihnen vereinzelt Themenmaterial aus seinen Filmen wiederverwendete. Kompositionstechnisch freilich basiert diese Mehrfachverwendung auf einer für die Kunstmusik des späten 19. Jahrhunderts charakteristischen Praxis¹²⁵, welche „den Charakter der Themen als wiederholbare individuelle Gestalten“¹²⁶ betrachtet.

Aber Korngold verband mit der Komposition seiner Spätwerke, wie Susanne Kogler meint, noch zwei andere Intentionen:

„Einerseits sollten sie der Rehabilitierung seines filmmusikalischen Schaffens dienen. Durch die Umarbeitung [einzelner Themenkomplexe] für den Konzertsaal wollte er die Musik von der Gebundenheit an den Film und dessen Publikum befreien. Darüber hinaus war es ihm jedoch auch ein wesentliches Anliegen, mit seiner Musik öffentlich für seine ästhetische Position, seinen Glauben an die Musik der klassisch-romantischen Tradition einzutreten.“¹²⁷

Eine Bestätigung für diese These bietet Korngold selbst in einem anlässlich der Uraufführung seines Violinkonzertes in St. Louis verfassten, jedoch nie publizierten Beitrag für die Presse: *„I always remained true to my own beliefs; that music should be melodic, and as an old Viennese master¹²⁸ used to preach and teach to me - ‚wohllautend‘ (wellsounding).“¹²⁹*

¹²⁴) Kogler, Susanne: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte zur Wertung seines Schaffens. ÖMZ 60(2005)8, S. 9

¹²⁵) Wiederverwendung von Themenmaterial findet man bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert. Auch bedeutende Komponisten, wie Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert (u.a.) oder später Mahler und in besonderem R. Strauss bedienten sich dieser Technik.

¹²⁶) Kogler, Susanne: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte zur Wertung seines Schaffens. ÖMZ 60(2005)8, S. 8

¹²⁷) Kogler, Susanne: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte zur Wertung seines Schaffens. ÖMZ 60(2005)8, S. 9f.

¹²⁸) Bei diesem ‚alten Wiener Meister‘ handelt es sich mit großer Sicherheit um seinen ehemaligen Lehrer Alexander Zemlinsky, den er zeitlebens sehr verehrte.

¹²⁹) Zit. in: Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997, S. 329

Eine eher praktische, die Qualität der Musik dennoch nicht außer Acht lassende Sichtweise vertritt Olaf Kiener in einer Werkeinführung zur „Symphonie in Fis“, op. 40, wenn er meint:

„In der Rückschau erscheint die Filmmusik - bei aller Eigenwertigkeit - wie eine auf Vorrat angelegte Materialsammlung für das Schaffen nach dem Exil. Im Selbstverständnis des Komponisten war es nur konsequent, dass er in fast allen seinen in rascher Folge entstandenen Nachkriegswerken Themen und Motive seiner Filmmusiken verarbeitete, die er mit einer Fülle neuer Gedanken verknüpfte. Film- und Originalmaterial fügten sich nahtlos und ohne Stilbruch zu einem organischen Ganzen.“¹³⁰

Und diese Wiederverwendung von Themenmaterial, bzw. die Verknüpfung mit neuen musikalischen Ideen finden im Film-Score von „Deception“ in zweifacher Hinsicht ihren Niederschlag.

Zum einen basieren zwei Themen im Cellokonzert auf musikalischem Material aus früheren Filmen: Das langsame, lyrische zweite Thema („*calando, Meno, cantabile*“), man könnte es auch als Seitenthema bezeichnen, fußt, ein wenig verändert, auf der Titel-Melodie aus dem Film „*Between Two Worlds*“ (1944), während dem langsamen Mittelteil („*Lento*“) ein Thema aus dem Film „*The Private Lives of Elizabeth and Essex*“ (1939) zugrunde liegt. Zum anderen jedoch finden in der, das Geschehen untermalenden Musik, Motive und Thementeile aus dem Cellokonzert Verwendung.

Diese These von der ambivalenten Themennutzung ist natürlich nur dann aufrecht zu erhalten, wenn Korngold die Musik zum Cellokonzert vor dem restlichen Film-Score komponierte. Diese Annahme könnte durch einen Blick auf die Kompositionsweise Korngolds unterstützt werden. Er selbst beschreibt diese folgendermaßen:

„Ich komponiere nicht am Schreibtisch, sozusagen mechanisch gemäß den von einem Assistenten gemessenen Filmlängen und den beigefügten Handlungserläuterungen, sondern ich mache meine Kompositionsarbeit im Vorführraum, während der Film vor meinen Augen abläuft.“¹³¹

¹³⁰) Kiener, Olaf: Wolfgang Korngold. Selbstbewusste Positionsbestimmung. In: Programmheft zum 3. Zyklus-Konzert „*Mythen und Märchen*“ der Dresdner Philharmonie (136. Spielzeit) am 28./29. Okt. 2006, Dresden 2006, S. 17

¹³¹) Korngold, Erich Wolfgang: Über Filmmusik. Zit. in: Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995, S. 9.

Seine kompositorische Tätigkeit begann demnach erst, wenn der Film schon fertig geschnitten war.¹³²

Es ist folglich anzunehmen, dass sich Korngold zu allererst an die Komposition des Cellokonzertes und an die Tonaufnahmen desselben machte, weil er vor allem die Möglichkeit eröffnen wollte, das fertige Konzertstück für die schwierigen, auf Synchronität angewiesenen Film-Aufnahmen als Playback aus dem Off erklingen zu lassen.

Da man annehmen kann, dass Korngold im Bereich musikalischer Angelegenheiten nichts dem Zufall überließ, setzte er diese Verwendung einzelner, im Konzert erklingender Themen bewusst ein und erreichte damit nicht nur eine eminente Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Musik, sondern bereitete den Zuschauer/Zuhörer auch gezielt auf die Darbietung des Cellokonzerts vor:

Wenn es im Konzertsaal erklingt, ist es dem Ohr bzw. dem ‚akustischen Bewusstsein‘ bereits vertraut, womit sich eine Art von positiv zu beurteilendem ‚Wiedererkennungseffekt‘ ergibt.

Nach diesen, das Problem der Wiederverwendung von Themenmaterial erörternden Ausführungen, bei denen natürlich die verkürzte ‚Originalfassung‘ als Grundlage dienen musste, beziehen sich die folgenden strukturanalytischen bzw. interpretatorischen Betrachtungen ausschließlich auf die, von Korngold für den Konzertgebrauch erweiterte, als op. 37 veröffentlichte Fassung.

¹³²) Siehe auch: Ulrich, Rudolf: Österreicher in Hollywood. Wien 2004, S. 250

8.1. Allgemeine strukturanalytische Betrachtungen

8.1.1. Gattung

Betrachtet man die äußere Form des Cellokonzertes, handelt es sich um ein einsätziges Werk für Violoncello und Orchester. Auf dem Deckblatt der Originalpartitur findet sich der Titel „*Concerto in C for Violoncello and Orchestra in one Movement*“¹³³, woraus sich das erste Problem ergibt.

*„Das eigentlich Kuriose an diesem Cellokonzert [...] ist seine Unfertigkeit. Genau genommen handelt es sich um den ersten Satz eines Cellokonzertes, dem die anderen zwei fehlen. [...] Daß er nicht noch die anderen zwei Sätze komponiert hat, ist umso bedauerlicher, als der vorhandene Satz Qualitäten hat, die es neben dem Violinkonzert hätten bestehen lassen können.“*¹³⁴

Mit dieser in seinem Buch „*Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens*“ geäußerten Ansicht steht Helmut Pöllman, lässt man die einschlägige Fachliteratur Revue passieren, so ziemlich alleine da.

Auch in den Briefen Korngolds finden sich keinerlei Andeutungen von möglichen Erweiterungen im Hinblick auf die Satzanzahl. Vielmehr vertieft sich der Eindruck, dass Korngold zufrieden war mit seinem, immer als „*Cellokonzert*“ oder „*Concerto*“ bezeichneten Werk. Carroll meint in diesem Zusammenhang:

*„Ich glaube, dass Korngold das Werk nicht mehr erweitern konnte, da er bereits genug Material für drei Sätze in nur einem einzigen Satz komprimiert hatte und er es für unmöglich befand, sein Original zu verbessern. Auch mit einer Länge von nur elf Minuten ist es ein zufrieden stellendes Werk. Offensichtlich hat er sich dafür entschieden, es dabei zu belassen.“*¹³⁵

So wie es veröffentlicht und uraufgeführt wurde, war es gut!

Dennoch sollten die Ausführungen Pöllmanns nicht völlig als absurd abgetan werden. Denn liest man einige Zeilen weiter, findet sich eine auch fachlich plausible Begründung für die oben ausgeführten Gedanken:

¹³³) Siehe Anhang S. LIV

¹³⁴) Pöllmann, Helmut: *Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens*. Mainz u.a. 1998, S. 146

¹³⁵) Carrol, Brendan G.: *The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold*. Portland (Oregon) 1997, S. 326. Übersetzung von Gerold W. Gruber

„So paßt es eigentlich nirgends so richtig hinein: weder in die Gattung, für die es gar kein Konzert ist, noch in den Konzertsaal, wo für ‚Miniaturen‘ von solchem Aufwand kaum Platz ist. Wollte man es unbedingt für eine Gattung retten, bliebe nur das Konzertstück, eine Gattung, die im Konzertsaal nahezu ausgestorben ist und fast nur noch auf Tonträgern lebt. Und so gibt es zwar einige Einspielungen von dem Konzert, aber kaum Aufführungen.“¹³⁶

Obwohl der Autor hier mehrere unterschiedliche Aspekte vermengt - zum einen die musikwissenschaftliche, formal-analytische Betrachtungsweise und zum anderen die wirtschaftswissenschaftlich, kommerziell-ökonomische Sicht - kann man doch beiden Argumenten einiges abgewinnen.

Betrachtet man den kommerziell-ökonomischen Aspekt, so ist ihm durchaus darin beizupflichten, dass es sich kaum ein Veranstalter leisten kann, einen hoch bezahlten Virtuosen für ein, wenn auch noch so publikumswirksames 13-Minuten-Stück zu engagieren.

Bernd O. Rachold teilte übrigens ebenfalls diese Meinung: In seinem 2. Brief an Dr. Michael Schwamberger führte er aus: *„Das Konzert wird leider kaum gespielt, da es für eine Zugabe zu lang, für ein Konzert zu kurz ist.“¹³⁷*

Auch der gattungsspezifische Gesichtspunkt im Hinblick auf das *„Konzertstück“* hat seine Berechtigung: So geben ihm zum Beispiel sowohl der alte Riemann *„Einsätziges Konzert von freierer Form, meist mit Wechsel des Tempos und der Taktart.“¹³⁸* als auch die MGG *„Als Konzertstück wird im allgemeinen eine einsätzigte Komposition konzertanten Charakters [...] bezeichnet“¹³⁹* absolut Recht.

Eine interessante Meinung dazu hat der anonyme Autor der Erläuterungen im Rahmen jener Rundfunk-Übertragung aus Viersen, bei der Korngolds Cellokonzert erstmals der deutschen Öffentlichkeit dargeboten wurde:

¹³⁶) Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 146

¹³⁷) 2. Brief von Bernd O. Rachold, Erich Wolfgang Korngold Society in Hamburg, vom 10.03.1988, Hamburg 1988. Anhang S. XXXIX f.

¹³⁸) Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Fünfte Auflage, Leipzig 1900, S. 599

¹³⁹) Scherliess, Volker: Konzert. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Sachteil Band 5, Kassel u.a. 1994, 2. Auflage, Sp. 663

„Wie viele der romantischen Cellokonzerte ist das Werk in einem Satz geschrieben, zu dem die klassische Dreisätzigkeit der Konzertform verdichtet ist. Der Grundriß der Sonatenform bleibt gewahrt. Die Stelle des langsamen Satzes vertritt ein mit ‚Grave‘ bezeichneter Mittelteil, der sich aus der Durchführung der Hauptthemen entwickelt.“¹⁴⁰

Da es sich um ein „Konzert“ handelt, das im 20. Jahrhundert komponiert wurde, findet man, befragt man die MGG im Zusammenhang mit dieser Gattung, weitere neue Aspekte:

„Einerseits verwischen sich die Gattungsgrenzen immer stärker, sodass der Begriff Konzert oft nur noch in einem allgemeinen Sinne das Prinzip des Wechsel- und Zusammenspiels in einem heterogen besetzten Ensemble meint. Andererseits werden konkrete Formtypen und historische Modelle aufgegriffen und neu belebt. Übersteigerung auf der einen, Straffung, Reduktion und Konzentration auf der anderen Seite werden zu Polen der Entwicklung.“¹⁴¹

Und genau darauf läuft es hinaus. Es ist im 20. Jahrhundert nicht wichtig, ob die dreisätzig Form explizit vorhanden ist, vielmehr geht es, wie auch im Cellokonzert von Korngold, darum, dass das „Prinzip des Wechsel- und Zusammenspiels in einem heterogen besetzten Ensemble“ gegeben ist, um die Bezeichnung „Konzert“ zu rechtfertigen.

Und erst recht die kunstvolle, kompositionstechnisch höchstwertige „Straffung, Reduktion und Konzentration“ der an sich sehr differenziert angelegten formalen Gestaltung dieses „einen Satzes“ sprechen dafür, dieses Werk mit dem Terminus „Concerto“ zu adeln.

8.1.2. Formaler Aufbau

In sämtlichen analyseähnlichen Veröffentlichungen im Zusammenhang mit dem Cellokonzert wird festgehalten, dass in diesem, äußerlich einsätzigen Werk, drei Teile zu finden sind, die, sozusagen in konzentriertester Form, eine ‚klassische dreisätzig Konzertsform‘ widerspiegeln.

¹⁴⁰) Textvorgabe für den Sprecher aus dem „Laufplan für den Tonträgerdienst“ anlässlich der Übertragung des „Öffentlichen Sinfoniekonzertes aus Viersen“ am Montag, 14.2.49., bei dem K. M. Schwamberger die „deutsche Erstaufführung“ des Cellokonzertes von Korngold spielte. Anhang S. XLV

¹⁴¹) Scherliess, Volker: Konzert. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Sachteil Band 5, Kassel u.a. 1994, 2. Auflage, Sp. 677

Betrachtet man jedoch die formale Struktur des Werkes genauer, auch und vor allem unter Einbeziehung der Themen, so liegt ihm auch der Bauplan einer Sonatensatzform¹⁴² in freizügig gestalteter Konzeption zugrunde.¹⁴³

Nach drei Takten akkordisch geprägter Einleitung eröffnet das Solocello mit dem Hauptthema in der Grundtonart den bei *Ziffer 1*¹⁴⁴ beginnenden Hauptsatz, der sich, einschließlich Themenentwicklung, Fortspinnung, Motivverarbeitung und Überleitung, bis zu *Ziffer 9* erstreckt, wo - „*Meno, cantabile*“ - der Seitensatz mit dem kontrastierenden lyrischen, in der Dominanttonart stehenden Seitenthema beginnt. Diese sehnsuchtsvolle, geradezu emotionale, der Titel-Melodie aus dem Film „Between Two Worlds“ nachempfundene Cello-Kantilene erstreckt sich, kadenzierend nach G-Dur bis zu *Ziffer 15*, wo das Orchester, abrupt mit dem Hauptthema in Verkleinerung einsetzend, die Durchführung beginnt. Diese ist gekennzeichnet vom, zwischen Orchester und Soloinstrument abwechselnd präsentierten, markanten und in der Verkleinerung besonders dramatisch wirkenden Hauptthema, von prägnanter Chromatik, sowie von kunstvoller thematischer Arbeit.

Als bei *Ziffer 21* das, noch immer verkleinerte Hauptthema plötzlich im Solocello in der Haupttonart erklingt, denkt man unvermittelt an eine Art Reprise. Doch dem ist, formal gesehen, nicht so; vielmehr stellt es eine Art Reminiszenz an das KopftHEMA dar und leitet einen jener Abschnitte ein, durch den Korngold die Filmversion erweiterte. Dieser Teil läuft in einer Orchesterüberleitung aus (*Ziffer 22*), die durch motivisch-thematische Arbeit geprägt, von chromatisch orientierter dissonanter Akkordik dominiert, sowie rhythmisch differenziert gearbeitet ist, und an deren Ende eine, zwei Takte nach *Ziffer 24* beginnende Solokadenz steht, die bei *Ziffer 26* in ein „*Grave*“ mündet. Nach drei Takten Überleitung geht dieses in den langsamen Mittelteil über, wodurch sozusagen die formale Struktur „*Sonatensatzform*“ unterbrochen wird.

¹⁴²) „*Sonatensatzform, auch Sonatenform, Sonatenhauptsatzform, die Form eines einzelnen, meist des ersten Satzes im Sonaten-Satzzyklus, [...] die in der Regel aus Exposition, Durchführung, Reprise, oft auch Coda besteht.*“ In: Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Fünfte Auflage, Leipzig 1900, S. 173. Im Folgenden wird der Terminus „*Sonatensatzform*“ verwendet.

¹⁴³) Siehe auch: Textvorgabe für den Sprecher aus dem „*Laufplan für den Tonträgerdienst*“ anlässlich der Übertragung des „*Öffentlichen Sinfoniekonzertes aus Viersen*“ am 14.2.49. Anhang S. XLV

¹⁴⁴) Die Kennziffern und Taktzahlen beziehen sich auf: Korngold, Erich Wolfgang: Concerto in C für Violoncello and Orchestra in one movement, opus 37, Klavierauszug. ED 4117, Edition Schott, London 1950, Anhang S. XCI.

Der lyrisch melodische Beginn in langsamem Tempo „Lento“, sowie eine gewisse Eigenständigkeit dieses Abschnittes, der zum einen durch das, von aufsteigender Quart und Quint geprägte ‚Lied-Thema‘ und zum anderen durch das virtuose Zwiegespräch zwischen dem Solocello und einer Soloflöte charakterisiert wird, ermöglicht es sowohl dem Zuhörer als auch dem Analytischen, dem Werk auf Grund der deutlich erkennbaren Dreiteiligkeit die, in einem Satz konzentrierte ‚dreisätzige Konzertform‘ zuzugestehen.

Und dieser dritte Teil wird, nach einer chromatisch dominierten Überleitung - „Allegro moderato“ - (Ziffer 39), bei Ziffer 40 durch das Soloinstrument - „Poco più mosso“- mit dem verkleinerten Hauptthema in der Grundtonart eröffnet, wobei dies gleichzeitig den Beginn der - sehr frei, in Art einer erweiterten Durchführung des 1. Themas gestalteten - Reprise und damit die Fortsetzung der „Sonatensatzform“ markiert.

Der unbegleitete Beginn läßt eine, zumindest vorübergehende, polyphone Textur erwarten. Und so ist es auch - der dritte Abschnitt hebt an mit einem Fugato. Aufsteigende Sechzehntel in den Bässen erklingen als Kontrapunkt, nach Ziffer 41 bringen die 1. Violinen den zweiten Themeneinsatz auf der Dominante und bei Ziffer 42 die Holzbläser den dritten auf der Tonika.

Die jeweiligen Gegenstimmen finden sich im Solocello und in einzelnen Instrumentalstimmen. Die polyphone Struktur, dominiert von unterschiedlichen, im Sinne einer ‚durchbrochenen Arbeit‘ auf Streicher und Holzbläser aufgeteilten Themenbausteinen, verdichtet sich bis zur Ziffer 43 und geht dann über in einen, von der Virtuosität des Solisten, von kunstvoller motivisch-thematischer Arbeit der einzelnen Stimmen und von raffiniert differenzierter Instrumentation des Orchestersatzes geprägten Abschnitt, an dessen Ende bei Ziffer 53 der Solist mit einer Kadenz einsetzt, die bei Ziffer 57 in ein „Grandioso“ mündet. Von dort weg, als eine Art Coda, steigert sich das musikalische Geschehen, in dessen Verlauf sowohl das lyrische Seitenthema im Soloinstrument als auch, bei Ziffer 61, das Hauptthema im Orchester erklingen, bis zu einem apothetischen Schluss, dessen abschließender C-Dur-Akkord im Fortissimo vorbereitet wird durch eine 12-Tonleiter¹⁴⁵ des Solocellos.

¹⁴⁵) Diese 12-Tonleiter - dis, e, fis, gis, b, c, des, es, f, g, a, h - ist keine „12-Ton-Reihe“ im Sinne Schönbergs, da ein Ton, „dis“ / enharmonisch „es“, zweimal vorkommt, sowie ein Ton - „d“ - fehlt, und kann daher auch nur in eingeschränktem Maße als, wie Guy Wagner meint, „Replik oder Hommage an Schönberg“ gelten. Und ob Korngold mit diesem Schluss zeigt, „dass er es auch kann“, sei dahin gestellt. Siehe auch: Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008, S. 388

8.1.3. Thema und Satz

„Das Thema war immer die zentrale Kategorie des Korngoldschen Verständnisses vom Komponieren, und diesem war stets der Großteil seiner musikalischen Erfindungskraft eingeschrieben.“¹⁴⁶

Dem kann zwar nicht in vollem Umfang zugestimmt werden, denn auch Harmonik, motivisch-thematische Gestaltung und Instrumentation sind ein Charakteristikum für Korngolds musikalischen Stil. Dennoch ist es durchaus angebracht, Korngolds Erfindungsreichtum im Zusammenhang mit den im Cellokonzert verwendeten Themen gesondert zu beleuchten.

Die Komposition wird in ihrer Gesamtheit getragen von dem einen, gleich am Beginn des Satzes erklingenden, dramatisch-stürmischen Hauptthema, das auch als Substanz lieferndes Modell für die anderen Themen des Werkes dient und dessen auffallendstes Charakteristikum das Alternieren zwischen Dur und Moll ist. Es besteht aus zwei Viertaktgruppen, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Die ersten vier Takte (*Ziffer 1*) bestehen ausschließlich aus Dreiklangstönen und dem Spannung erzeugenden, in der Dur- und Moll-Skala nach Auflösung strebenden Leitton, die weiteren Takte (*Ziffer 2 bis 2 Takte nach Ziffer 3*) sind geprägt durch Chromatik und übermäßige bzw. verminderte Intervallsprünge.

Die rhythmische Struktur der ersten Phrase ist charakterisiert durch zwei Sechzehntel zu Beginn des Themas auf schwerem Taktteil, sowie durch den nachfolgenden Wechsel zwischen Synkopen, Achteln und Punktierten, jene des zweiten Thementeiltes durch die Unterteilung des Zeitmaßes in hektisch-dramatische Sechzehntel und Punktierte, die dann auch in der vom Solocello im Anschluss daran präsentierten Weiterverarbeitung dominieren.

Als kleines Detail am Rande sei angemerkt, dass die ersten vier Takte des am Beginn erklingenden Hauptthemas im ganzen Werk nie mehr in ihrer originären rhythmischen Form sondern nur mehr in Sechzehntel-Verkleinerung ohne Punktierung erscheinen, wohl aber der Wechsel zwischen Sechzehnteln und Punktierten der zweiten Themenphrase sehr häufig in motivisch verarbeiteten Varianten Verwendung findet.

¹⁴⁶) Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998, S. 143

Derartige motivische Abspaltungen im Orchester leiten auch über zum lyrisch-melodisch-schwelgerischen, aufwärtsstrebenden, periodisch gebauten Seitenthema (Ziffer 9), dessen Verwandtschaft mit dem Hauptthema aber unverkennbar ist - es besteht aus Dreiklangstönen, wobei aber interessanterweise die Tonika ausgespart bleibt. Das dominierende Intervall des gesamten liedartigen Themas ist die sich nach oben oder unten schwingende Sext, die auch dann noch präsent im Ohr haften bleibt, wenn die Melodie (Ziffer 10) in größtenteils diatonisch geprägten kleinen Intervallschritten weiter- und zu Ende geführt wird.

Erwähnenswert im Zusammenhang mit diesem lyrischen Thema ist die Tatsache, dass in der Reprise eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Hauptthema zutage tritt: Wenn das Seitenthema bei Ziffer 57 „Grandioso“ erklingt, eignet es sich das für das Hauptthema charakteristische Wechseln zwischen Dur und Moll an und dokumentiert auf diese Weise die substantielle Verwandtschaft des, durch den Gegensatz zwischen den Tongeschlechtern geprägten, Themenmaterials. Eine virtuos angelegte, durch chromatisch dominierte Blechbläserakkorde beendete Solokadenz (Ziffer 26) leitet über zu einem zweiten lyrischen Thema, das den, stellvertretend für einen langsamen Satz stehenden, Mittelteil (Ziffer 27) des Konzertes eröffnet.

Und hier ist sie wieder, jene im Schaffen Korngolds immer wieder auftauchende, leitmotivisch angewandte, aufsteigende Quart, die er selbst als „*Motiv des fröhlichen Herzens*“¹⁴⁷ nennt. Wie im „*Violinkonzert in D*“, op. 35, beginnt das in d-moll stehende, nur viertaktige Thema (zwischen den Ziffern 27 und 28) aus einer nach oben strebenden Quart und einer Quint, und setzt sich dann fort in einer diatonisch um die Terz pendelnden Phrase, wobei die stimmungsmäßige Verwandtschaft dieser ausdrucksvollen Melodie mit dem Seitenthema unverkennbar ist. Sein Gewicht gewinnt es zusätzlich aus seiner komplizierten Rhythmik - punktierte Viertel, Synkope, Triolen-Synkope - und durch die differenzierte Harmonik, die keineswegs das Verharren in d-moll unterstützt, sondern die Impression einer, durch Dissonanzen gefärbten, verschiedenen Tonarten durchwandernden, indifferent schwebenden Tonalität vermittelt.

¹⁴⁷) Zit. in: Kiener, Olaf: Wolfgang Korngold. Selbstbewusste Positionsbestimmung. In: Programmheft zum 3. Zyklus-Konzert „*Mythen und Märchen*“ der Dresdner Philharmonie (136. Spielzeit) am 28./29. Okt. 2006, Dresden 2006, S. 21

Das Thema wird mehrere Male, in vor allem rhythmisch modifizierter Form, sequenzartig wiederholt und gewinnt sowohl durch die eingefügten kadenzartigen Passagen, als auch durch virtuose Begleitung (z. B. Flötensolo bei *Ziffer 32*), bzw. raffinierte, improvisatorisch anmutende Umspielungen (z. B. bei *Ziffer 35*) immer mehr an Dramatik, wobei auch das Orchester vor allem durch harmonische Raffinesse seinen Beitrag dazu leistet (*von Ziffer 33 bis Ziffer 36*). Der Höhepunkt ist erreicht. Eine kurze, chromatisch aufwärts strebende Cellokadenz (ein Takt nach *Ziffer 37*) leitet die Beruhigung ein; nochmals erklingen aufsteigende Quart und Quint im Pianissimo (*Ziffer 38*), und die über dem Orgelpunkt „Gis“ aufgebauten schwebenden Akkorde, wechselnd zwischen Konsonanz (Cis-Dur) und Dissonanz (C-Dur auf dem Grundton „Gis“!), leiten über zum triumphal-emphatischen Schlussteil des Konzertes.

Womit wir bei der Harmonik¹⁴⁸, bzw. beim mehrstimmigen Orchestersatz, bzw. bei der Textur des Werkes angelangt wären.

Die neun einleitenden Akkorde geben die Richtung vor: Septakkorde, teilweise koloriert durch zusätzlich beigefügte Dissonanzen, funktionstheoretisch nicht definierbar, streben, vorbereitet durch den Dominantseptakkord, auf das tonale Zentrum C-Dur (*Ziffer 1*) zu. Betrachtet man das Werk in seiner Gesamtheit, haben wir es mit einer sehr differenzierten, oft dissonanzgeprägten aber tonal fundierten, bisweilen an einer erweiterten Kadenz orientierten, häufig jedoch fluktuierenden, nur in seltenen Fällen funktionstheoretisch erklärbaren Harmonik zu tun.

Zur Verifizierung dieser Aussage hier einige Beispiele:

- 3. Takt nach *Ziffer 6*: spannungserzeugender, durch Alteration dissonant wirkender Nonenakkord als Färbung jener, im Unisono vorgetragenen Sechzehntel-Passage des Hauptthemas;
- *Ziffer 9*: während im Violoncello das melodische Nebenthema erklingt, gibt es im Orchester folgendes harmonische Geschehen: dissonanter Vorhalt „Ais“ über Grundakkord G - Auflösung - Wechsel nach C-Dur mit Vorhaltwirkung - Ziel entsprechend der Cellomelodie G-Dur;

¹⁴⁸) Siehe auch: Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre, Wien-München, 2005, S. 278-283 und 365-381

- *Ziffer 14 bis 15*: im Cello erklingt der Abgesang des Seitenthemas, die harmonische Orchesterbegleitung ist absolut traditionell - II. Stufe mit Subdominantwirkung, Dominante, anfangs mit Vorhaltwirkung über der Tonika G, abschließend (*1 Takt vor 15*) schulmäßige Kadenz II. Stufe - Dominantseptakkord - Tonika;

- *1 Takt nach Ziffer 20*: dissonante Septakkorde, unterbrochen von den, die harmonische Struktur gliedernden Basstönen G u. C, also Dominante - Tonika, sowie, *einen Takt vor 21*, der Basston As, bei dem es sich um eine neapolitanische Andeutung handeln könnte, sowie abermals G - C leiten über zur nur kurz währenden Reminiszenz des Hauptthemas bei *Ziffer 21*; denn bereits nach vier Takten erfolgt ein neuerlicher Orchestereinsatz, gedacht als Überleitung, geprägt durch unisono erklingende, chromatisch modifizierte Themenpartikel, harmonisch beherrscht von vielstimmigen, dissonanten, teilweise in Quarten und Sekunden geschichteten Akkorden, die bei *Ziffer 24* übergehen in tonale, durch eine leere Quint auf H definierte Klänge, wieder gegliedert durch den Dominantton „G“, sodass das Soloinstrument seine Kadenz auf der Tonika „C“ beginnen kann, wobei das Orchester nochmals eine Art letzten, dissonanten Kommentar durch einen vielstimmigen verminderten Septakkord auf „C“ mit ajoutierter Sekund abgibt.

- Das bei *Ziffer 27* wie aus einer anderen, friedlicheren Welt herüberklingende lyrische Thema des Mittelteils erinnert sich des in der Vergangenheit aktuellen Zusammenwirkens von Melodie und Harmonik, weshalb d-moll, B-Dur und dann, in einer Art verschleierte parallelen Akkordverschiebung, F-Dur, Es-Dur, d-moll, C-Dur und B-Dur deutlich erkennbar sind. Die Folge wird abgeschlossen durch eine offene Quint auf „A“ bei *Ziffer 30*, die durchaus gedeutet werden kann als Dominante für die folgenden, durch beigefügte Sekund zusätzlich gefärbten Septakkorde, welche die Basis bilden für das virtuose, kadenzartige Zwiegespräch zwischen dem Solocello und einer Flöte.

- Ein letztes Beispiel: Nachdem das Solocello bei *Ziffer 61* das variantenartig modifizierte, triumphale, „*grandioso*“ vorgetragene Seitenthema, vorbereitet durch den Dominantseptakkord, gemeinsam mit dem Orchester auf der Tonika beendet, lässt dieses, auf einem Orgelpunkt „C“, nochmals das Fugato-Thema im Unisono erklingen und benötigt sechs Takte, ausgefüllt mit chromatisch parallel verschobenen, durch beigefügte

Sekunden, Septimen oder sonstige übermäßige/verminderte Intervalle, sowie durch Akkordüberlagerungen dissonanten Klängen, bis ein Viertel vor *Ziffer 64* abermals der Dominantseptakkord erreicht ist, und das Werk mit glanzvollem C-Dur seinen pompösen Abschluss findet.

Die bisherigen Ausführungen ließen vermuten, dass es sich bei vorliegendem Werk um ein Virtuosenkonzert im Sinne der Romantik handeln könnte, bei dem das Orchester nur begleitende Funktion ausübt. Doch dem ist bei weitem nicht so.

Betrachtet man die Faktur des Orchestersatzes, so fällt auf, dass er nicht nur glänzt durch brillante Farbigkeit der Instrumentation, durch komplexe Vielfalt von Harmonik und Rhythmik, sondern auch durch gekonnten Einsatz kontrapunktischer Techniken. Abgesehen von dem bereits angesprochenen, den dritten Abschnitt einleitenden Fugato, gibt es zahlreiche Stellen mit polyphon selbständiger Stimmführung.

- Nehmen wir zum Beispiel *Ziffer 11*: Gleichsam wie ein Echo erklingt in den Geigen das lyrische Seitenthema, kontrapunktiert vom Cello durch charakteristische Melodiefragmente, bis sich beide Stimmen zwei Takte nach *Ziffer 12* zum Unisono vereinen.

- Oder bei *Ziffer 17*: Das Solocello beginnt mit dem verkleinerten, rhythmisch prägnanten Hauptthema, während in den Klarinetten und tiefen Streichern eine Art Gegenstimme entsteht, die dann bei *Ziffer 18* mit dem, den zweiten Teil des Hauptthemas beherrschenden Motiv der aufsteigenden Quint und Quart, in diesem Fall „cis1“ - „gis1“ - „cis2“, die Melodieführung übernimmt und in kunstvoller durchsichtiger Instrumentation bis *Ziffer 20* zu Ende führt.

Schließlich, als letztes Beispiel, jener, im Anschluss an die Fuge, von Korngold als Erweiterung gegenüber der Filmfassung hinzu komponierte Abschnitt zwischen den *Ziffern 44 und 53*. Das Orchester brilliert hier mit teilweise chromatisch sequenzierten Melodiefragmenten des Fugatothemas, bildet polyphon eingesetzte Gegenstimmen oder verdoppelt bisweilen wichtige Melodietöne des Cellos. Einen Takt vor *Ziffer 50* beginnt es mit dem Hauptthema in den Holzbläsern, lässt es durch die Violinen in kanonartiger Engführung imitieren und kontrapunktiert damit schließlich das bei *Ziffer 51* in der Solostimme nochmals erklingende Zentralthema, wodurch diese Passage einen exquisiten, virtuos-mitreißenden Charakter erhält.

8.1.4. Instrumentation

„Korngolds Musiksprache, die opulenten Klangrausch und feinste Instrumentalvaleurs nebeneinanderstellt, ...“¹⁴⁹

„Freude am Klang, speziell am großbesetzten, mit reichem Schlagwerk, Klavier und Celesta erweiterten Orchesterklang und an der Melodie, dem sangbaren, jedem Zuhörer faßbaren Thema: Das sind die Eigenschaften, die sich schon beim ersten Hören seiner Werke mitteilen. Sie sind es auch, die ihn in dieser Hinsicht mit den zwei anderen Orchestermagiern seiner Zeit, Maurice Ravel und Richard Strauss, ebenbürtig sein lassen. Korngolds Orchester hat einen unnachahmlichen Glanz, und trotz aller Dichte der Faktur [...] bleibt durch raffinierte Instrumentationskunst immer Durchhörbarkeit gewährleisten.“¹⁵⁰

„Wieder hatte sich Korngold als großer Meister der Orchestrierungskunst [...] erwiesen, und erneut [...] seine künstlerische Originalität bestätigt.“¹⁵¹

„Korngolds Partituren waren brillant und üppig instrumentiert.“¹⁵²

„Erich W. Korngold zeigt, wie gut er sich darauf versteht, [...] mit komplexen Klängen den Hörer durch farbige, mitreißende und effektvolle Musik zu fesseln.“¹⁵³

„Die Orchestrierung ist selbst für Korngold bemerkenswert und stellt hohe virtuose Ansprüche an alle Instrumente.“¹⁵⁴

In vielen Abhandlungen über Korngolds Werke wird immer wieder seine kunstvolle Instrumentation hervorgehoben. Und wirklich, in dieser Hinsicht überlässt er auch beim Cellokonzert nichts dem Zufall.

¹⁴⁹) Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Orchestral Works 1-4, cpo 999 150-2, Georgsmarienhütte 1991, S. 9

¹⁵⁰) Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Orchestral Works 1-4, cpo 999 150-2, Georgsmarienhütte 1991, S. 12

¹⁵¹) Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008, S. 332

¹⁵²) Ahnert, Sven: Die Musikfabrik - das goldene Zeitalter der Filmmusik. Zit in: Hofko, Barbara: Hanns Eisler und Erich Wolfgang Korngold. Ein analytischer Vergleich ihrer Filmmusiken zur Zeit der Hollywood-Ära. Dipl. Arb. MDW, Wien 2007, S. 47

¹⁵³) Hofko, Barbara: Hanns Eisler und Erich Wolfgang Korngold. Ein analytischer Vergleich ihrer Filmmusiken zur Zeit der Hollywood-Ära. Dipl. Arb. MDW, Wien 2007, S. 104

¹⁵⁴) Carrol, Brendan G.: Sursum Corda. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold, Sursum Corda. Sinfonietta. CHANDOS 10432 X, Colchester 2007, S. 10

Sowohl Orchestergröße als auch Instrumentarium, das übrigens zwischen Film-Score und Konzertsfassung etwas differiert, sind genau festgelegt. So findet man auf der Titelseite der handgeschriebenen Partitur¹⁵⁵ folgende Angaben:

„2 Flutes (Il. Piccolo), 2 Oboes (Il. Engl. Horn), 2 Clarinets in B, 1 Bassclarinet in B, 2 Bassoons (Il. Contra-Bassoon), 2 Horns in F, 2 Trompets [sic!] in B, 2 Trombones, 1 Tuba, Tympani, Vibraphone, Marimba, Xylophone, Bell (Glockenspiel), Cymbal, Bass Drum, Gong (3 players), 1 Harp, 1 Celeste, 1 Piano, Strings (14, 10, 8, 8, 6)“

Ein riesiger Aufwand für ein 13minütiges Werk, aber das Ergebnis kann sich durchaus hören lassen. In diesem Zusammenhang stellen sich einige Fragen, die im folgenden Beantwortung finden sollen.

- Wie geht Korngold mit diesem Riesenapparat um?

Ein derart gewaltiges Orchester¹⁵⁶ mit verstärktem Schlagzeug lässt einen Klangrausch sondergleichen, und den im Fortissimo, vermuten, doch dem ist bei weitem nicht so. Bei sorgfältiger Durchsicht der Partitur kann man erkennen, dass es nur ganz wenige Stellen gibt, bei denen das komplette Orchester zum Einsatz kommt. Um genau zu sein, sind es insgesamt 17 Takte, in denen nahezu alle Instrumente am klanglichen Geschehen beteiligt sind, und das nicht immer in der höchstmöglichen Lautstärke. Der Vollständigkeit halber hier die genauen Kennziffern und Taktangaben: *Ziffer 6* (1 Takt), *Ziffer 7* (1 Takt), *Ziffer 8* (1 Takt), 1 Takt nach *Ziffer 20* (ff-Schlag), *Ziffer 24* (2 Takte), *Ziffer 30* (2 Sforzato-Schläge), *Ziffer 57*, 2 Takte nach *Ziffer 57*, *Ziffer 62*, *Ziffer 64* (2 Takte bis Schluss).

- Wie schafft es Korngold, trotz des vielstimmigen Orchesterklanges, einerseits die Dominanz des Soloinstruments und andererseits die oft vielgerühmte, fast kammermusikalische Transparenz der Strukturen zu gewährleisten?

Auch diese Frage lässt sich durch ein gründliches Studium der Partitur beantworten und soll hier an einer exemplarischen Auswahl demonstriert werden.

¹⁵⁵) Siehe Anhang S. LIV

¹⁵⁶) Die Kennziffern und Taktzahlen beziehen sich auf: Korngold, Erich Wolfgang: Concerto in C für Violoncello and Orchester in one movement, opus 37. Handgeschriebene Partitur, Anhang S. LV ff.

Bereits der erste Einsatz des Soloinstrumentes bei *Ziffer 1* weist den Weg für die weitere Handhabung der Orchesterbegleitung: Sofortige Zurücknahme der Lautstärke, rhythmische oder motivisch geprägte Untermalung durch die Streicher, ‚Farbtupfer‘ fast impressionistischer Natur durch Klavier, Xylophon (Marimba od. Celesta) und Harfe, sparsamer, ‚sordinierter‘ Einsatz des Blechs, klangliche Bereicherung durch solistisch eingesetzte Bläser. Ähnliches findet man bei den *Ziffern 17, 21, 42 oder 46*.

Interessantes, weil Unterschiedliches, passiert innerhalb der beiden langsamen Abschnitte, die von den ausdrucksstarken, lyrischen Kantilenen des Solocellos (*Ziffer 9* und *Ziffer 27*) geprägt sind: Bereits bei der Überleitung zum ‚Seitenthema‘ (*Ziffer 8*) erklingt durch die Kombination von Streichern und Harfe ein ‚Sound‘, den Ulrich E. Siebert in seiner Abhandlung über die Filmmusik¹⁵⁷ in der MGG auf fast geringschätzig anmutende Art folgendermaßen beschreibt:

„Sein [Korngolds] spätromantischer Eklektizismus in der Liszt-Wagner-Strauss-Linie exponiert oftmals die Harfe in Kombination mit geteilten Streichern, eine Instrumentation, die zum Hollywood-Klischee wurde.“

Dieser eher abfälligen Formulierung kann absolut nicht zugestimmt werden. Abgesehen davon, dass Korngold als Schöpfer dieses Klanges gilt, der später von anderen Filmkomponisten imitiert und infolgedessen als ‚Hollywood-Sound‘ bezeichnet wurde, hatte er bei der Komposition und Instrumentation dieses lyrischen Seiten - (Liebes -?)themas auch die Handlung des Films und jener Szenen vor Augen, bei der diese Musik erklingen würde.¹⁵⁸

Musikalisch betrachtet ist es vielmehr so, dass das Orchester unter dem ‚Gesang‘ des Solocellos einen idealen instrumentalen Klangteppich ausrollt, der einige Takte später (*Ziffer 11*) zusätzlich noch - durch die Übernahme des Themas in den Violinen - eine thematische Bereicherung erfährt.

¹⁵⁷) Siebert, Ulrich E.: Filmmusik. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 2. Auflage, Kassel u.a. 1994, Sachteil 3, Sp. 457

¹⁵⁸) Siehe auch in Kapitel 6, S. 53 ff. über die unterschiedlichen Existenzformen von Filmmusik und diesem Zusammenhang über die *„diegetische Musik“*.

Ganz anders die Instrumentation des langsamen Mittelteiles „Grave“ (*Ziffer 26*) im Anschluss an die erste Kadenz: Bereits die überleitenden Akkorde bis zum Einsatz des Solisten klingen, nicht nur durch die Wahl des Tongeschlechts (Moll), sondern vor allem auch durch die Auswahl des Instrumentariums - neben den Streichern Fagott, Kontrafagott, Blechblasinstrumente und Klavier in tiefster Lage -, furchterregend und bedrohlich.

Auch die Moll-Kantilene des Solocellos kann die Stimmung nur geringfügig aufhellen, da die Begleitung einer Bassklarinette und den tiefen Streichern überlassen ist. Erst einen Takt vor *Ziffer 29* kommt durch eine Dur-Passage der Klarinette sowie den nachfolgenden Einsatz von Flöte und Harfe so etwas wie Optimismus auf, der aber bereits bei *Ziffer 30* durch den Beginn des Wechselspiels zwischen den virtuosen Passagen des Solocellos und der überraschenden Kadenz der Flöte in eine eher dramatisch anmutende, spannungsgeladene Stimmung umschlägt.

Und an diesen 26 Takten bis *Ziffer 38* ist das gesamte Orchester beteiligt. Aber nicht, wie man vielleicht auf Grund der Dramatik vermuten könnte, im Tutti-Einsatz, sondern in diffizilster Form: Sforzato-Schläge des vollen Orchesters alternieren mit dem Einsatz einzelner Instrumentengruppen, auf begleitende Passagen folgen Einwürfe eines Soloinstruments (siehe 2 Takte nach *Ziffer 32* - Fagott, *Ziffer 33* - Klarinette, 1 Takt vor *Ziffer 34* - Harfe oder *Ziffer 35* - 1. Violoncello).

Der Abschluss dieses Mittelteiles ist eines jener Beispiele, warum man Korngold nicht zu Unrecht als Klangmagier bezeichnet: Ein einsamer Ton des Vibraphons initiiert einen fast ‚himmlisch‘ anmutenden Klang von Violen und fünffach geteilten Violinen, der, wie in der Ferne entschwindend, im Pianissimo verklingt. Erst dann leiten Celli und Kontrabässe zum Beginn des abschließenden Fugato über.

Schlussendlich sei noch darauf hingewiesen, dass es Korngold an vielen Stellen gelingt, durch die Verdopplung bzw. Oktavierung von Motiven und Themen sowie durch die Technik der „durchbrochenen Arbeit“ eine durchhörbare, transparente Struktur des Orchesterklanges zu gewährleisten.

- *Welchen Anteil haben die, in der Fachliteratur immer wieder angeführten, weil aus Zeitmangel unersetzlichen Orchestratoren, wie zum Beispiel Hugo Friedhofer, Milan Roder, Ray Heindorf, Leo Arnaud oder, im Fall des Cellokonzerts, Simon Bucharoff?*¹⁵⁹
Zum einen muss festgehalten werden, dass Korngolds Klavier-Particelli nicht nur sehr detailliert ausgeführt waren, sondern auch zahlreiche, wesentliche Einzelheiten der Instrumentation enthielten. Zum anderen gab es, sowohl während der Instrumentationsarbeit, häufige Rücksprachen mit ihm, als auch nach der Fertigstellung sorgfältigste Korrekturen bis hin zu Neuorchestrierungen ganzer Seiten.

Was das Cellokonzert anbelangt, zeigt die handschriftliche ‚Partitur-Fotokopie‘, dass nicht nur die mit rotem Buntstift eingetragenen Dirigierzeichen sondern auch die Instrumentalstimmen von Korngolds Hand stammen und damit authentisch sind.

Abschließend und zusammenfassend sei an dieser Stelle festgehalten, dass das gesamte Werk aufgrund der klar strukturierten Form, der erfindungsreichen Melodik, der aufgezeigten thematischen Zusammenhänge, der starken rhythmischen Komponente, der motivisch variantenreichen Konstruktion, der harmonischen Vielfalt, der Komplexität einer brillanten Instrumentation und der an vielen Stellen gekonnt angewandten polyphonen Textur das Etikett höchster kompositionstechnischer Meisterschaft verdient.

¹⁵⁹) Siehe auch: Seidl, Kurt Michael: Erich Wolfgang Korngold in Hollywood. Seine Zeit als Filmkomponist 1934 - 1946. Dipl. Arb. MDW, Wien 1993, S. 12 f.

8.2. Zusammenfassende Gesamt-Interpretation

Erich Wolfgang Korngolds „Cellokonzert in C“, op. 37 ist ein in einem Satz durchkomponiertes Werk, das in seiner dreiteiligen formalen Anlage die Konturen eines dreisätzigen Konzerts durchklingen lässt. Da das Soloinstrument als Träger des thematischen Materials und der formalen Entwicklung im Vordergrund steht, erfüllt es die charakteristischen Merkmale eines traditionellen Instrumentalkonzerts und fungierte in der kurzen Version als musikalischer Höhepunkt des Filmes „*Deception*.“

Aber ist es deshalb - und diese Frage wurde bisher weder dezidiert gestellt und schon gar nicht in fundierter Weise beantwortet - Filmmusik im herkömmlichen Sinn?

„Eine Musik, die dem Bereich der Filmillustration zuzurechnen ist.“¹⁶⁰

„Substanz und Geschmack des Cellokonzerts bestätigen jedoch, daß aus Korngold inzwischen ein Filmkomponist geworden ist.“¹⁶¹

Legt man allfälligen Überlegungen den abwertenden Ténor der beiden Zitate zugrunde, fällt ein Urteil nicht allzu schwer: Das Cellokonzert ist weder illustrierende Untermalung zu einzelnen Bildszenen noch ‚minderwertige‘ Filmmusik, im Sinne von mangelnder Qualität.

Weitaus diffiziler werden die Betrachtungen auf Basis der folgenden Analyse ablaufen müssen:

„Korngolds Filmmusiktechnik verband zwei Traditionen der europäischen Musik: die des Musikdramas und die der sinfonischen Dichtung. Aus ersterem stammt die musikalische Prosa [...]; aus letzterem die Absicht, den poetischen Gehalt eines konkreten Vorganges, eines Gedankens oder einer Gefühlsregung musikalisch zu überhöhen, ins Allgemeine zu erheben. Beiden gemeinsam ist eine Art leitmotivische Technik.“¹⁶²

Obwohl man auch in der zeitgenössischen Kritik im Zusammenhang mit dem Cellokonzert bisweilen die Formulierung von der „*opernhafte blanken Kantilene*“¹⁶³ findet und

¹⁶⁰) Gschwenter, Herbert: Tiroler Nachrichten vom 28.10.1950, Anhang S. XLVIII

¹⁶¹) Reinische Post No. 21, vom 19.2.1949, Anhang S. XLVII

¹⁶²) Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Zwischen zwei Welten: Von Wien nach Hollywood. In: Booklet zur CD Korngold, *Between Two Worlds*, DECCA, Entartete Musik, 444 170-2, 1996, S. 19

¹⁶³) Allgemeine Kölner Rundschau vom 21.2.1949, Anhang S. XLVII

bei Korngold immer wieder seine Vorliebe „für *theatralische Effekte*“¹⁶⁴ hervorgehoben wird, dürfte man sich schwer tun, im Cellokonzert opernhafte Passagen zu finden, die auf musikdramatischen Gesang oder auf, im Sinne eines Films, gesprochen-rezitativische Dialoge hinweisen.

Schwieriger zu beantworten werden Fragen sein, wie, ob dem Cellokonzert als einer Art Programm-Musik eine dem Film ähnliche Handlung zu Grunde liegt, ob einzelne Themen oder Passagen Szenen des Filmes widerspiegeln oder ob zumindest die Dramatik des Filmgeschehens ihre Resonanz in der Musik findet.

Verhältnismäßig leicht tut man sich bei der ersten Frage: Allein der triumphale Schluss des Konzertes schließt Parallelen mit dem Ablauf der eher tragisch endenden Filmhandlung weitestgehend aus, auch wenn der dramatische Beginn und das lyrische, fast schmachtende Seitenthema zu Assoziationen mit Passagen aus dem Film verleiten könnten. Auch der szenische Filmschnitt während der Konzertaufführung unterstützt solche Überlegungen: Während Karel Novak mit unruhigem, nervösem Blick zur leeren Loge hinaufblickt, erklingt das fulminante, stürmische, zwischen Dur und Moll wechselnde und zur Szenerie passende Hauptthema, während das Auftauchen der Geliebten durch das kantable Seitenthema untermalt wird.

Womit die beiden ausstehenden Fragen insofern einer Beantwortung zugeführt werden können, als man zumindest einen gewissen Zusammenhang zwischen der dramatischen Gestaltung einzelner Handlungsabläufe des Films und dem Cellokonzert herstellen kann. Freilich handelt es sich auch im vorliegenden Fall um die bereits besprochene, sogenannte ‚*diegetische Musik*‘¹⁶⁵, also um Musik, die primär nicht der Untermahlung dienen sollte, sondern als autonomes Kunstwerk geschaffen wurde. Und insofern das Cellokonzert durch die gefilmte Uraufführung in die Handlung eingreift und einzelne Szenenbilder mitgestaltend untermalt, kann man es als ‚Filmmusik‘ bezeichnen.

Dennoch haftet dieser Feststellung keinerlei abwertender Makel an. Auch wenn Korn-

¹⁶⁴) Pfannkuch, Wilhelm: Korngold, Julius Leopold. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 7, Kassel u.a. 1958, Sp. 1631

¹⁶⁵) Siehe auch Kapitel 6, S. 53 ff. über die unterschiedlichen Existenzformen von Filmmusik.

gold selbst das Schreiben von Filmmusik eher als künstlerische Schmach empfand und dieser Tätigkeit nur widerwillig nachging, weil er um seine Reputation als ‚ernsthafter Komponist‘ fürchtete, wissen wir aus zahlreichen Zitaten, dass sich diese Tatsache keineswegs auf die Qualität seiner Arbeit auswirkte:

„Wenn ich [...] Themen und Melodien erfinde, [...] habe ich das Gefühl, alles, was ich habe und kann, zu geben: dramatische Musik, die zum Film, seiner Handlung und Psychologie paßt und trotzdem auch im Konzertsaal bestehen kann.“¹⁶⁶

„Musik bleibt Musik, egal ob für die Bühne, das Podium oder das Kino. [...] Letztlich kommt es darauf an, daß der Komponist seiner eigenen musikalischen Überzeugung folgen kann.“¹⁶⁷

„Nie habe ich einen Unterschied zwischen meiner Filmmusik, den Opern und den konzertanten Werken gemacht.“¹⁶⁸

Nachdem das Cellokonzert nun von dem abwertenden Makel, minderwertige Filmmusik zu sein, einigermaßen befreit ist, seien noch einige zusammenfassende Anmerkungen gestattet.

Wie aus dem nächsten Kapitel ersichtlich, erfreut sich das Werk bei der jungen Künstlergeneration immer größerer Beliebtheit, was nicht ohne Grund erfolgt. Trotz seiner Kürze bietet es dem Solisten, neben klangvoll-melodischer Kantilene, spektakuläre Möglichkeiten, mit den verschiedensten, technisch höchst anspruchsvollen Spielformen zu brillieren, und das nicht nur in den, immer schon den traditionellen Höhepunkt der solistischen Leistung darstellenden, virtuosen Kadenzen: rhythmisch differenzierte auf- und absteigende Tonfolgen, motorische Läufe, rasende Doppelgriffpassagen und prägnante Akkordfolgen. Aber auch den anderen, ‚begleitenden‘ Musikern werden dankbare Aufgaben gestellt, denn schließlich stehen einander Soloinstrument und Orchester nahezu gleichrangig gegenüber. Man ginge daher nicht weit fehl, wenn man dieses Werk als ‚einsätzliche Symphonie mit obligatem Cello‘ bezeichnete.

¹⁶⁶) Erich Wolfgang Korngold, zit. in: Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995, S. 91

¹⁶⁷) Erich Wolfgang Korngold, zit. in: Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995, S. 10; Siehe auch: Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997, S. 325

¹⁶⁸) Erich Wolfgang Korngold, zit. in: Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995, S. 92

Auch dem, an selten gehörten, das übliche Repertoire bereichernden Raritäten interessierten, Musikfreund wird Bemerkenswertes geboten.

Korngolds 13minütiges Werk wird nicht zu Unrecht immer wieder gerühmt ob seiner formalen Meisterschaft, seines feinnervigen Ausdrucksgehalts, seiner Fülle an herrliche Passagen zur kantablen, expressiven aber auch virtuosen Entfaltung des Soloinstruments, der kunstvollen motivisch-thematischen Entwicklung, der in der Tradition der Spätromantik stehenden und dennoch bisweilen nach den tonalen Grenzen tastenden, spannungsreichen Harmonik und des brillanten, durchsichtigen, instrumental differenzierten Orchesterklangs. Dem Komponisten, der in seinen jungen Jahren versuchte, *nahezu in jedem Satz* [seiner frühen Werke] *möglichst alles unterzubringen, was er drauf hatte*¹⁶⁹, gelang es im Cellokonzert, sich auf das Wesentliche zu beschränken, und durch ‚Reduktion‘ sowie Konzentration auf die musikalische Idee höchste künstlerische Wirkung zu erzielen.

*„Es [das Cellokonzert] ist in seiner Gedrängtheit von geradezu atemberaubender Energie, formal ein Meisterwerk an logischer Geschlossenheit, und angesichts des virtuoson und dankbaren Soloparts gehörte es in das sowieso schon schmale Repertoire eines jeden Cellisten.“*¹⁷⁰

Der teilweise gefühlsbetonte und teilweise dramatische Tonfall des Werkes, seine diatonischen, ins Ohr gehenden Melodien, seine klaren Strukturen, auch im Hinblick auf thematische Zusammenhänge und ‚motivische Arbeit‘, seine rhythmischen Eigenwilligkeiten, seine impressionistisch gefärbte, ‚modern‘ klingende, tonal fundierte aber frei fluktuierende, dissonanzgeprägte Harmonik, seine anspruchsvollen spieltechnischen Anforderungen, sein kunstvoller, raffinierter Orchestersatz und seine emotionalen Steigerungen bis zu emphatischen Höhepunkten könnten, sowohl bei den Interpreten und Interpretinnen als auch bei den Konzertbesuchern und Konzertbesucherinnen, ein gesteigertes Interesse für diesen bedeutenden Beitrag zur Gattung ‚Cellokonzert‘ entstehen lassen.

¹⁶⁹) Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Zwischen zwei Welten: Von Wien nach Hollywood. In: Booklet zur CD Korngold, *Between Two Worlds*, DECCA, Entartete Musik, 444 170-2, 1996, S. 19 f.

¹⁷⁰) Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), *Orchestral Works 1-4*, cpo 999 150-2, Georgsmarienhütte 1991, S. 19

9. Das Cellokonzert in der Rezeption des 20. und 21. Jahrhunderts

Da die Quellen im Zusammenhang mit den Aufführungen des Cellokonzertes weder sehr umfangreich noch lückenlos sind, können hier nur tendenzielle Strömungen dokumentiert und erörtert werden.

So führt zum Beispiel Georg Korngold in seinem Booklet-Beitrag zur CD *„Elisabeth and Essex. The Classic Scores of Erich Wolfgang Korngold“*, auf der auch das Cellokonzert, interpretiert von Francisco Garbarro, eingespielt ist, an, dass dieses Werk von so bedeutenden Künstlern wie Gaspar Cassadó, Jean Reculard¹⁷¹, Jascha Silberstein, Eleanor Allier (der Interpretin sowohl der Filmversion als auch der Uraufführung) und anderen gespielt wurde.¹⁷²

Die europäische Erstaufführung des Korngold'schen Konzertes durch Karl Maria Schwamberger am 14. Februar 1949 in Viersen, die auch im Kölner Rundfunk übertragen worden war, war nach des Künstlers eigener Einschätzung ein so starker Publikumserfolg, *„daß es mir besonders leid tat, diese Uraufführung des Österreicher Korngold nicht in Österreich durchführen zu können.“*¹⁷³ Dagegen, eher nichtssagend und indifferent neutral, bisweilen eine gewisse Fachkenntnis erahnen lassend, mit nur wenigen Seitenhieben, die Resonanz bei der Kritik. So liest man in der „Allgemeinen Kölner Rundschau“ vom 21.02.1949:

*„Das Bild des an Strauß [sic!] geschulten Neuromantikers hat sich wenig geändert, es dominiert die opernhafte blanke Kantilene, allenfalls tritt daneben in der beweglichen Motivik ein neuer ‚klassizistischer‘ Zug hervor. Erfreulich an diesem Werk, daß Korngold seine Redseligkeit gezügelt und ein knappes, entschieden durchgearbeitetes Stück geschaffen hat.“*¹⁷⁴

¹⁷¹) Jean Reculard war jener französische Cellist, mit dem Korngold am 12. Juni 1949 in Paris, auf der Durchreise von Hollywood nach Wien, anlässlich eines Konzertes beim Herzog von Windsor die Erstaufführung seines Konzertes in der Fassung für Cello und Klavier spielte. Siehe auch: Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008, S. 398.

Übrigens, im Zusammenhang mit diesem Konzert irrte Bernd O. Rachold, wenn er in seinem Brief vom 10. März 1988 (Anhang S. XXXIX) schreibt: *„Ihr Vater hat [das Cellokonzert] in Deutscher (und Österreichischer) Erstaufführung gespielt. [...] Die europäische Erstaufführung spielte Jean Reculard mit Korngold in Paris 1949.“* Ein einfacher Datenvergleich beweist den Fehler: Viersen mit Schwamberger: 14. Februar 1949; Paris mit Reculard: 12. Juni 1949.

¹⁷²) Korngold, George: Booklet zur CD Elisabeth and Essex. The Classic Scores of Erich Wolfgang Korngold. RCA Victor GD 80185, S. 9

¹⁷³) Schwamberger, Karl Maria: Kurz gefaßter Bericht über Saison 1948/49, Anhang S. XLIII

¹⁷⁴) Allgemeine Kölner Rundschau vom 21.2.1949, Anhang S. XLVII

Nicht ganz so wohlwollend die „Rheinische Post“ vom 19.2.1949:

„Die gediegene Komposition erinnerte an die Hoffnungen, die von der nachromantischen deutschen Oper einmal auf den Komponisten der ‚Toten Stadt‘ gesetzt worden waren. Substanz und Geschmack des Cellokonzerts bestätigen jedoch, daß aus Korngold inzwischen ein Filmkomponist geworden ist.“¹⁷⁵

Wie in Kapitel 5.3. bereits thematisiert wurde, bemühte sich K. M. Schwamberger nach dieser Premiere um weitere Interessenten für das Werk und verzeichnete dabei, wie man in äußerst wenigen Mitteilungen aus der gängigen Literatur, aus einzelnen Briefen bzw. aus alten Programmen weiß, auch vereinzelt Erfolge. Folgende weitere Aufführungen nach dem Konzert in Viersen können als gesichert angesehen werden:

13. November 1949, Wien¹⁷⁶, 28. April 1950, Schweizer Rundspruchgesellschaft SRG (Dirigent: Silvio Varviso)¹⁷⁷, 24. Oktober 1950, Musikvereinssaal Innsbruck (Dirigent: Fritz Weidlich), 27. Oktober 1950, Bibliothekssaal „Alte Universität“ Innsbruck (Dirigent: Fritz Weidlich)¹⁷⁸, 22. November 1950, Sendergruppe West (Vorarlberg-Innsbruck) (Dirigent: Fritz Weidlich).¹⁷⁹

Interessant und erwähnenswert im Zusammenhang mit den Konzerten in Innsbruck ist die Reaktion der Musikkritik. Sie entspricht in ihrem Ténor den an sie gestellten und aus der Geschichte bekannten Erwartungen: Die Leistung des Interpreten wird durchwegs gelobt, über das Werk ‘muss’ man sich abfällig äußern. So fühlte sich Prof. Herbert Gschwenter in den Tiroler Nachrichten vom 28.10.1950 bemüßigt, folgendes Statement abzugeben:

„Solist des Abends war Prof. K. M. Schwamberger (Cello); er stand vor der schweren und undankbaren Aufgabe, sich mit dem als Neuheit angesetzten Cellokonzert von E. W. Korngold auseinandersetzen zu müssen. Das Werk ist einsätzig, dreiteilig, mangelt aber an thematischer Erfindung, ist hingegen raffiniert instrumentiert; im umgekehrten Verhältnis zur Substanz wird ein großer Apparat aufgeboten, der auch Klavier und Xylophon einbezieht. In diesen Ton-

¹⁷⁵) Rheinische Post No. 21, vom 19.2.1949, Anhang S. XLVII

¹⁷⁶) Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008, S. 402 und Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997, S. 341.

¹⁷⁷) Brief von Paul Burkhard, SRG, vom 18.03.1950, Anhang S. XXXV

¹⁷⁸) Kopie des Programmzettels, Anhang S. XLIV

¹⁷⁹) 2. Brief von Bernd O. Rachold, Erich Wolfgang Korngold Society in Hamburg, vom 10.03.1988, Hamburg 1988. Anhang S. XXXIX

*wogen ging das Solocello bedauerlicherweise auf weite Strecken unter; dennoch war festzustellen, daß Professor Schwamberger ein ungewöhnlich vornehmer Musiker ist, der über eine hochentwickelte Technik, schönen Ton, beherrschte Bogenführung und vor allem über einen erlesenen Geschmack verfügt, der das Wesentliche unaufdringlich hervorzuheben weiß.*¹⁸⁰

Auch Albert Riestler in der „Tiroler Tageszeitung“ vom 27.10.1950 lobt den Solisten als „Künstler des Cellos von hohem Format“, den „die spielend bewältigten technischen Kniffligkeiten des schwierigen Soloparts“ lockten, kann aber dem Werk Korngolds nicht allzuviel Positives abgewinnen:

*„Nicht zu überhörende Anklänge an Strauß [sic!]- Puccini charakterisieren den Stil des Werkes, das, technisch gesehen, virtuos gearbeitet ist. Inhaltlich allerdings kann dadurch kaum eine gewisse Dürrigkeit des Einfalls verdeckt werden. Kurzum eine Musik, die dem Bereich der Filmillustration zuzurechnen ist und weit unter dem Niveau des hier gehörten Streichquartetts des späten Korngold liegt.“*¹⁸¹

In Schwambergers eigenem Bericht über die Saison 1948/49 findet man nur noch eine geplante Aufführung des Konzertes in Baden-Baden, mit ihm als Solisten und dem Dirigenten Rosbaud.¹⁸²

Doch dann wird es nicht nur stiller um Korngold, sondern auch und in besonderem Maße um das Cellokonzert. Zur Illustration dieser Aussage noch zwei Beispiele aus Wien:

- Im Archiv des Wiener Musikvereins sind folgende Daten belegt: Korngold wurde jeweils 1950 (Furtwängler, *Sinfonische Serenade*), 1951 (*Sextett* op. 10 mit Korngold am Klavier, sowie Erstaufführungen des *3. Streichquartetts* op. 34 durch das ‚Barylli-Quartett‘ und der *Hymne* op. 30 durch Ferdinand Großmann) und 1964 (3 der *Märchenbilder* bei einem Schülerabend) im Rahmen eines einzigen Konzertes gespielt, dann erst wieder 1987, ebenfalls einmal.

¹⁸⁰) Gschwenter, Herbert: Tiroler Nachrichten vom 28.10.1950, Anhang S. XLVIII

¹⁸¹) Riestler, Albert: Tiroler Tageszeitung vom 27.10.1950, Anhang S. XLVIII

¹⁸²) Schwamberger, K. M.: Kurz gefaßter Bericht über Saison 1948/49, Anhang S. XLIII

Erst ab 1997 wird die Konzertfolge dichter: Insgesamt gab es seit 1964 in den Sälen des Wiener Musikvereins 46 Konzerte mit Musik von Korngold, wobei von den Nachkriegswerken das *Violinkonzert* mit 4 Aufführungen an der Spitze liegt. Das Cellokonzert war nicht dabei.

- Auch für das zweite Exempel gibt es gesicherte Fakten¹⁸³: Im Wiener Konzerthaus¹⁸⁴ gab es zwar zwischen 1945 und 2009 58 Konzerte, bei denen Werke von Korngold aufgeführt wurden, darunter auch das *Klavierkonzert*, sowie von den Spätwerken die *Symphonie in Fis* und sogar viermal das *Violinkonzert*, aber nur einmal stand das *Cellokonzert* auf dem Programm: Am 17. Mai 2002 spielte es Christian Poltéra, begleitet vom ‚Tonkünstlerorchester Niederösterreich‘ unter der Leitung von Leon Botstein, im Rahmen der Wiener Festwochen als Eröffnungskonzert anlässlich der Ausstellung *„Quasi una fantasia. Juden und die Musikstadt Wien“*¹⁸⁵.

Noch 1976 findet man im *„Reclam Konzertführer Orchestermusik“* folgende Einschätzung: *„Was er [Korngold], neben vielen Schauspiel- und Filmmusiken, nach der Emigration (1934) in den USA schrieb, darunter je ein Solokonzert für die Violine und das Cello, eine Sinfonie und einige Tondichtungen, ist nicht zu uns gedrungen.“*¹⁸⁶

Aber es besteht die berechtigte Hoffnung, dass sie allmählich überwunden wird, jene bis in die 90er Jahre vorherrschende Grundhaltung gegenüber Korngolds Musik, wie sie in dem folgenden Kurz-Essay in pointierter Weise formuliert wird:

„Erich Wolfgang Korngold. Noch nie gehört? Macht nichts, leider! Ich kannte diesen Komponisten bis dato auch nicht. Leider. Ein Zufall brachte mich zu seiner Musik, welche im weitesten Sinne dem Fin de siècle zuzuordnen wäre. [...] Die Musik ist voller Meisterschaft und dennoch heute quasi vergessen.“

¹⁸³) Aus dem Archiv des Wiener Konzerthauses - Veranstaltungen.
http://konzerthaus.at/kh/d/0503_searchresults.asp, abgerufen am 22.04.2010

¹⁸⁴) Aus der gleichen Quelle geht hervor, dass in den Sälen des Wiener Konzerthauses zwischen 1913 und 1938 in 308 Konzerten Werke von Korngold aufgeführt wurden. Bis Oktober 1945 war er aus den Programmen verschwunden.

¹⁸⁵) Tonkünstlermagazin Frühjahr, Sommer 2003, „Frühlingserwachen“, Niederösterreichisches Tonkünstlerorchester, 3/2003, Wien 2003, S. 14

¹⁸⁶) Renner, Hans; Schweizer, Klaus (Hg.): Reclams Konzertführer, Orchesterführer, Stuttgart 1994, (15. durchgesehene Auflage), 939

Das ist nicht gerecht aber vielleicht auch ein bisschen hausgemacht. Korngold emigrierte nach dem Anschluss Österreichs in die USA und machte dort zum zweiten Mal Weltkarriere: als Komponist von Filmmusik. Als er sich ab den 40ern wieder daran machte, absolute Musik zu schreiben, war er nicht mehr ganz en vogue und niemand mehr schenkte ihm Beachtung. Ein Talent, welches ein Land nur wenige in einem Jahrhundert hervorbringt, endete verbittert in Hollywood. [...]

Eines Morgens höre ich eine Arie aus Korngolds Oper Die Kathrin. Eine herzerreißende Nummer. [...] Insbesondere fielen die harmonischen Raffinessen und Orchestrierungskünste aus dem Rahmen. [...] Es klang wie eine Mischung aus Mahler, Richard Strauss, italienische Oper und insbesondere Schostakowitsch. Seltsam, wer war das? Ich las mir ein bisschen im Internet zusammen und legte mir ein paar Werke zu. Fürs erste kann ich empfehlen: Die Sinfonie in Fis-Dur, das Violin- und das Cellokonzert. Alles erst nach dem zweiten Weltkrieg entstanden. Grandios! [...] Gar so viel Werke gibt es nicht. Das ist schade.

Weitläufig bekannter ist Korngold, insbesondere in Amerika, vor allem durch seine Filmmusiken. [...] Es gab dafür einige Oskars. Solches Niveau gab es bis dato in den Filmmusikpartituren noch nicht und Korngold setzte bis heute Maßstäbe für dieses Genre. Diese Musik ist wirklich gut gemacht, aber für die Geschichtsbücher ist das nun mal zu wenig. So rauft man sich die Haare und fragt sich, warum Korngold so unpfleglich mit seinem Talent umgegangen ist, wenn man das so sagen darf. Nichts gegen Filmmusik, das taten Schostakowitsch, Alfred Schnittke und andere ebenso, aber sie vergaßen nie ihre ‚Berufung‘.

Nachdem Korngold die Filmmusik wieder beiseite gelegt hatte, entstanden noch einige Werke, doch er sollte keine Anerkennung mehr finden. Er wurde als Eklektiker und Epigone abgestempelt. [...] Wie dem auch sei, übrig bleiben ein paar Frühwerke und seine ‚unzeitgemäßen‘ Nachkriegskompositionen. Dennoch tut es keinen Abbruch, seine Musik zu hören. Im Gegenteil; er bereichert diese Epoche und es wäre für ihn aller höchste Zeit, wieder auf den Spielplänen für Konzert und Bühne zu landen. Wozu denn ist es wichtig, in welcher Zeit diese Musik geschrieben wurde?“¹⁸⁷

Die 90er Jahre brachten aus den bereits erwähnten Gründen (siehe Vorwort) eine gewisse Wende auch in der Rezeption des Korngold-Werkes.

Dem Cellokonzert freilich blieb, trotz aller unbestrittenen Qualitäten, wahrscheinlich vorwiegend aus den bereits erwähnten kommerziellen Gründen, vor allem im Konzertsaal ein gewisses ‚Aschenbrödel-Schicksal‘ nicht erspart.

¹⁸⁷) Anonymus („Der Kritisor“): Erich Wolfgang Korngold, der Vergessene.
<http://der.kritisator.de/3943/musik-erich-wolfgang-korngold-der-vergessene-komponist/Musik>,
abgerufen am 16.04.2010

Dennoch findet man in letzter Zeit junge, aufstrebende Cellisten, wie u. a. Julian Steckel (Koblenz 09/10 mit CD-Produktion), David Pia, Luc Tooten (2009 TV "classica"), Johannes Wohlmacher (2009 WDR), Mischa Meyer (Hildesheim 2007), Michael Schlecht 1997 London), Jens Peter Maintz (St. Pölten 09/10), Othmar Müller, Edgar Gredler, Friedrich Kleinhapl und besonders Daniel Müller-Schrott (Mainz, Stuttgart, Aschaffenburg), die das spektakuläre und publikumswirksame Werk auf ihre Programme setzen oder in ihrem Repertoire anführen¹⁸⁸.

Sogar die Veranstalter der „Wiener Festwochen“ erinnerten sich des attraktiven Korngold'schen Konzertstückes und engagierten den jungen Bruno Weinmeister anlässlich des Eröffnungskonzertes im Jahre 2002 auf dem Wiener Rathausplatz¹⁸⁹.

Auch die Tonträger-Branche hat Korngold wieder entdeckt. Unter den mehr als 75 aktuellen CD-Angeboten, auf denen ausschließlich Korngold-Werke zu finden sind, gibt es auch mehrere aktuelle Aufnahmen des Cellokonzertes, von denen folgende erhältlich sind:

Label: RCA Victor GD 80185 (rec. 1973, rem. 1989)
Titel: Elizabeth and Essex.
Solist: Francisco Garbarro
Orchester: National Philharmonic Orchestra
Dirigent: Charles Gerhardt
Bestellnummer: GD 80185



Label: CPO 999 077-2 (rec. 1991), 2006
Titel: Orchestral Works 1 - 4
Solist: Julius Berger
Orchester: Nordwestdeutsche Philharmonie
Dirigent: Werner Andreas Albert
Bestellnummer: 6508461



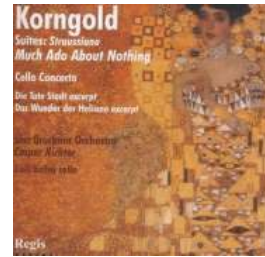
Label: Chandos 9508 (rec. 1996)
Titel: Erich Wolfgang Korngold
Solist: Peter Dixon
Orchester: BBC PO
Dirigent: Matthias Bamert
Bestellnummer: 5922673



¹⁸⁸) Die Daten sind div. Programmankündigungen bzw. Solisten-Porträts im Internet entnommen.

¹⁸⁹) Bruno Weinmeister, in: <http://www.Kammerorchester.com/de/artists>, abgerufen am 17.04.2010

Label: Regis, RRC 1290 (rec. 2003)
 Titel: Korngold, Cellokonzert op.37 u. a.
 Solist: Zuill Bailey
 Orchester: Bruckner Orchester Linz
 Dirigent: Caspar Richter
 Bestellnummer: 1861170



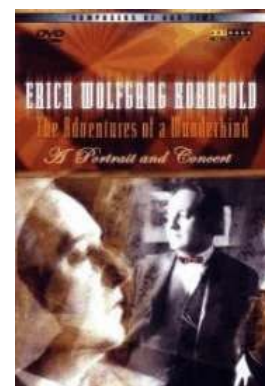
Label: Berlin Classics SR, 2004
 Titel: E. W. Korngold, Cellokonzert
 S. Barber, Cellokonzert
 Solist: Jan Vogler
 Orchester: RSO Saarbrücken
 Dirigent: Thomas Sanderling



Label: Naxos, DDD, 2 Cds, 2007
 Titel: The Sea Hawk, Deception (Filmmusik)
 Solist: Alexander Zagorinsky (Filmversion)
 Orchester: Moskau SO
 Dirigent: William Stromberg
 Bestellnummer: 5345271



Titel: Erich Wolfgang Korngold
 The Adventures of a Wunderkind
 Label: DVD, Arthaus, FSKO, 2003
 Solist: Quirine Viersin
 Orchester: Frankfurt RSO
 Dirigent: Hugh Wolff
 Bestellnummer: 7483345



Titel: "Trügerische Leidenschaften" - Deception, 1946
 Label: Warner DVD, 2008
 Solistin: Eleanor Aller-Slatkin (Originale Filmversion)
 Orchester: 20th-Century-Fox-Studio-Orchester
 Dirigent: Erich Wolfgang Korngold



AUSKLANG

„Die berausenden ersten Sensationen des Wunderkindes sind lange vorüber, viele Versprechungen seiner ungewöhnlichen Begabung erfüllt. Mit dem Alter ist der Ernst seiner künstlerischen Arbeit gewachsen, die Technik wurde verfeinert, das Können bereichert, der artistische Wert des musikalischen Satzes gesteigert.

Trotzdem hat seine Kunst nicht an Ursprünglichkeit und unmittelbarer Wirkung verloren. Sie fesselt auf jeder Partiturseite, weil sie aus musikantischem Herzen entspringt, bei vorbildlicher Vollendung im Gebrauch der Ausdrucksmittel immer natürlich bleibt und durch persönlichen Einfall aufs neue fesselt.“¹⁹⁰

Als Josef Marx, jene große Musikerpersönlichkeit und Ikone der in der Tradition der Spätromantik stehenden Komponistengeneration der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, diese begeisterten Begrüßungsworte anlässlich der Rückkehr des von ihm verehrten E. W. Korngold schrieb, konnte er noch nicht wissen, wohl aber wird er es geahnt haben, dass alle Bemühungen des Heimkehrers, seine Musik wieder populär zu machen, vergeblich sein würden.

Selbst die Hoffnungen auf einen freundlichen Empfang durch seine Heimat blieben unerfüllt. Weniger das Konzert- oder Opernpublikum, sondern vielmehr die übelwollende, hasserfüllte Musikpresse und eine verbohrte-uninteressierte Bürokratie verhinderten ein Anknüpfen an frühere Erfolge. *„Ich bin vergessen. Die heutige Generation weiß nichts mehr von mir.“¹⁹¹* Korngold war aus dem Bewusstsein des österreichischen Musiklebens verschwunden. Und diese Enttäuschung hat er nie verkraftet.

„Gestorben ist er letzten Endes nicht nur an den Defekten aus jahrzehntelanger Überlastung mit Arbeit, vielmehr am gebrochenen Herzen, das es nicht überwinden konnte, aus Wien ausgestoßen worden zu sein, aus der guten alten Zeit, aus der Atmosphäre von Fin de Siècle, Jugendstil, Symbolismus, Kult der Musik, Anbetung der Oper und Kaffeehaus.“¹⁹²

¹⁹⁰) Marx, Joseph: Zur Heimkehr Erich Wolfgang Korngolds. In: „Neues Österreich“ vom 14. Oktober 1950, zit. in: Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold. Lebensbild. Wien (Lafite) 1967, S. 108

¹⁹¹) E. W. Korngold. Zit. in: Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold. Lebensbild. Wien (Lafite) 1967, S. 95

¹⁹²) Aus einem Artikel des Musikkritikers Karl Schumann, der Korngold 1955 zu einem Interview bat. Zit. in: Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997, S. 357. Übersetzung von Gerold W. Gruber

Korngolds Musik, die bereits in den 30er Jahren von den Nationalsozialisten, weniger aus kulturellen, sondern eher aus ‚rassepolitischen‘ Gründen verboten wurde, war praktisch bis in die 70er Jahre nicht mehr existent. Sie galt als rückständig und veraltet. *„In den modernen Musikströmungen verachtete man alles, was nur im Entferntesten an Tonalität oder, schlimmer noch, Romantik erinnerte.“*¹⁹³

Erst in den 70er Jahren, als L. Bernstein durch die Videoaufzeichnungen sämtlicher Mahler-Symphonien mit den Wiener Philharmonikern eine Art Renaissance dieses ebenfalls vergessenen Komponisten initiierte, führte dies, sozusagen über Umwege, auch zu einem neuen Interesse an Korngolds Werken.

Und diese bis heute anhaltenden Aktivitäten zur Wiederentdeckung eines zu seinen Lebzeiten weltberühmten und im 21. Jahrhundert wieder aktuellen Komponisten, motivierten auch mich, einen kleinen, fehlenden Mosaikstein in das bereits großflächige Bild der modernen Korngoldforschung einzufügen.

Dabei ging es mir nicht nur darum, einen bisher unveröffentlichten Briefverkehr zweier österreichischer Musikerpersönlichkeiten - E. W. Korngold und K. M. Schwamberger - wissenschaftlich aufzuarbeiten und zu analysieren, sondern ich wollte auch anhand des bisher kaum bekannten ‚Cellokonzerts in C‘ aufzeigen, dass Korngolds ‚klassische‘ Musik weniger auf Grund mangelnder Qualität als vielmehr durch zeithistorisch bedingte und situationsabhängige Umstände unverdienter Maßen in Vergessenheit geraten waren.

Ich wollte darlegen, dass in einer Musikepoche, als deren Charakteristikum die Vielgestaltigkeit der Stile gilt und die den ‚musikalischen Pluralismus‘ auf ihre Fahnen heftet, nicht nur Atonalität, Zwölftonmusik, Serielle Musik oder Neue Sachlichkeit ihre Berechtigung haben. Auch die, auf spätromantischen Traditionen basierende und an der Tonalität orientierte Musik eines Schreker, Zemlinsky, Eisler oder eben Korngold trug, in nicht zu unterschätzendem Ausmaß, zur Bereicherung des kulturellen Lebens dieser Zeit bei.

¹⁹³) Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997, S. 366. Übersetzung von Gerold W. Gruber

Daraus ergibt sich aber auch die Notwendigkeit einer neuen Sichtweise auf das Schaffen Korngolds, das nicht nach den Wesenskriterien avantgardistischer Musik beurteilt werden darf, sondern seine Würdigung erfahren muss auf Grund der den Werken immanenten Qualität, die sich manifestiert durch eine originäre Tonsprache, durch einen persönlichen Stil, durch einen ausgeprägten Einfallsreichtum, durch das kompositionstechnische Können, durch eine unverwechselbare Handhabung der musikalischen Parameter Melodie, Harmonie, Rhythmik, Form und Instrumentation sowie durch die Tiefe des musikalischen Ausdrucks.

Lassen wir zum Abschluss den großen Dimitrij Schostakowitsch, dessen Schicksal dem Korngolds ähnlich war, zu Wort kommen. Auch er musste sich mit dem Problem ‚neue‘ Musik auseinander setzen, da er sich im Zusammenhang mit seinen Kompositionen von den Gräueln der stalinistischen Unterdrückung bedroht sah. 1975 äußerte er sich über sein Verständnis des ‚Modernen‘ in der Kunst folgendermaßen:

„Selbstverständlich bringt jede Epoche, jede Gesellschaft, jede Nation ihr eigenes Was und Wie in die Kunst, das heißt eine neue Thematik und eine neue Qualität der Aussage. Es kommt eine neue emotionale Verfassung, kommen neue Ideen und Gefühle zum Vorschein.

Aber die Ausdrucksform dieses neuen Lebensinhaltes ist bei jedem Komponisten individuell. Sie hängt vollständig von seinem Talent, seinem Willen, seinen geistigen und künstlerischen Neigungen ab. Die Praxis bestätigt: Die kompliziertesten Probleme der modernen Wirklichkeit müssen sich nicht unbedingt in einer wer weiß verwickelten Kompliziertheit der musikalischen Sprache und Form niederschlagen.“¹⁹⁴

¹⁹⁴) Schostakowitsch, Dimitrij: Über das Neue in der Musik. Zit. in: Programmheft der Wiener Konzerthausgesellschaft vom 11. Dezember 2009, Wien 2009)

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur:

Burkhard, Paul: Drei Briefe im Auftrag der SRG, Zürich 1949 u. 1950

Korngold, Erich Wolfgang: Diverse Briefe, Hollywood 1947 - 1949

Korngold, Erich Wolfgang: Brief, Paris 1949

Korngold, Erich Wolfgang: Concerto in C for Violoncello and Orchestra in one Movement. Handgeschriebene Originalpartitur in Fotokopie, 1946

Korngold, Erich Wolfgang: Concerto in C für Violoncello and Orchester in one movement, opus 37, Klavierauszug. ED 4117, Edition Schott, London 1950

Rachold, Bernd O.: Vier Briefe im Auftrag der E. W. Korngold Society, Hamburg, 1988 u. 1989

Schwamberger, Karl Maria: Lebenslauf. Handgeschriebenes Manuskript, Linz 1957(?)

Schwamberger, Karl Maria: Diverse Briefe, Senftenbach 1946 - 1950

Schwamberger, Michael: Zwei Briefe, Wien 1988

Sekundärliteratur:

Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre, Wien-München, 2005

Anonymus: Erich Wolfgang Korngold. Zum 50. Geburtstag. Österreich Journal 55(14.12.2007), Wien 2007

Behlmer, Rudy: Deception, alias Jealousy, Obsession and Conception. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), The Sea Hawk (1940), Deception (1946), NAXOS 8.570110-11, 2007

Bekker, Paul: Brief an Julius Korngold. Musikblätter des Anbruch 6(1924)9, 379f.

Bohmann, Rudolph / Taylor, S. Stephen (Hg.): Who's Who in Austria. 6th Edition, Wien 1967, S. 626f.

Boldhaus, Michael: Eine Swashbuckler-Ouvertüre.
<http://www.cinemusic.de/rezension.htm?rid=2977>, abgerufen am 08.12.2009

Brachtel, Karl Robert: In Memoriam Erich Wolfgang Korngold (+). In: Musica. Monatschrift für alle Gebiete des Musiklebens 12(1958) S. 104f.

Brockhaus, Riemann: Musiklexikon, Schott 2001

Brockhaus, Riemann: Musiklexikon, Digitale Bibliothek Band 38: Brockhaus Riemann - Musiklexikon, Schott Musik International 2001

Carrol, Brendan G.: Erich Wolfgang Korngold 1897-1957. His Life and Works. Paisly, Scotland 1985

Carrol, Brendan G.: The Last Prodigy - A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland (Oregon) 1997

Carrol, Brendan G.: Filmmusik als Kunstform - Erich Wolfgang Korngolds Musik zu "A Midsummernights Dream". ÖMZ 62(2007)7, 15-25

Carrol, Brendan G.: Deception. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), The Sea Hawk (1940), Deception (1946), NAXOS 8.570110-11, 2007

Carrol, Brendan G.: Warum "The Last Prodegy?" Zur Bewertung Erich Wolfgang Korngolds als Wunderkind. In: Stollberg, Arne (Hg.): Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker. Symposiumsbericht München 2008, 303-314

Carrol, Brendan G.: Sursum Corda. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold, Sursum Corda. Sinfonietta. CHANDOS 10432 X, Colchester 2007

Duchen, Jessica: Erich Wolfgang Korngold. London 1996

Duchen, Jessica: America's Music Director, Leonard Slatkin. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sept/Okt 2009, Wien 2009

Eichberger, Christoph: Erich Wolfgang Korngold. Studien zur Wirkungsgeschichte seiner Zeit. Dipl. Arb. MDW, Wien 1998

Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 2. Auflage, Kassel u.a. 1994

Fischer, Jens Malte: Das Herzasthma des Exils, Verfolgte Komponisten - verfolgte Musik

in: <http://www.hampsong.com/projects/vv.php?id=1>, abgerufen am 15.07.2009

Gayda, Thomas: Korngold in Salzburg. In: Salzburger Nachrichten vom 24. Juli 2004

Haiderer, Petra: Kopfsache und Herzensangelegenheit. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Jänner 2007, Wien 2007

Haumer, Günter: Erich Wolfgang Korngold. Seine Leben und seine Lieder. Dipl. Arb. MDW, Wien 2005

Heister, Hanns-Werner: Von der „Toten Stadt“ in die Stadt der Engel. Anmerkungen zu Erich Wolfgang Korngold. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 1, Januar - Februar 1997

Henzel, Christoph: Korngold und die Geschichte der Filmmusik. In: Stollberg, Arne (Hg.): Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker. Symposiumsbericht München 2008, 287-301

Herzfeld, Friedrich: Ullstein Lexikon der Musik. 1968, Frankfurt u.a.

Hoffmann, Rudolf Stefan: Wiener Komponisten. Erich Wolfgang Korngold. Musikblätter des Anbruch 6(1924)9, 385f.

Hoffmann, Rudolf Stefan: Das Wunderkind in der Musik. Musikblätter des Anbruch 4(1922)19-20, 294-297

Hoffmann, Rudolf Stefan: Erich Wolfgang Korngold. Biographie, Wien 1922 (4. Auflage)

Hoffmann, Rudolf Stefan: Erich Wolfgang Korngold. Musikblätter des Anbruch 4(1922)5-6, 79-81

Hofko, Barbara: Hanns Eisler und Erich Wolfgang Korngold. Ein analytischer Vergleich ihrer Filmmusiken zur Zeit der Hollywood-Ära. Dipl. Arb. MDW, Wien 2007

Kalinak, Kathryn: Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina u. Schlemmer, Gottfried (Hg.): Film und Musik, Wien 2001, S. 31-38

Kiener, Olaf: Wolfgang Korngold. Selbstbewusste Positionsbestimmung. In: Programmheft zum 3. Zyklus-Konzert „Mythen und Märchen“ der Dresdner Philharmonie (136. Spielzeit) am 28./29. Okt. 2006, Dresden 2006

Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, 2002.

Kogler, Susanne: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte zur Wertung seines Schaffens. ÖMZ 60(2005)8, 6-15

Korngold, George: Booklet zur CD Elisabeth and Essex. The Classic Sores of Erich Wolfgang Korngold. *RCA Victor GD 80185*

Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold. Lebensbild. Wien (Lafite) 1967

Korngold, Luzi: Erich Wolfgang Korngold. In: Cerha V. u.a. (Hg.): Grosse Österreicher, 14. Band, Wien 1960, 198-206

Lek, Robert van der: Diegesis. Erich Wolfgang Korngold und der klassische Hollywood-Film. ÖMZ 53(1998)6, 17-25

Lek, Robert van der: Oper ohne Gesang? Zur Gattungsbestimmung zu Korngolds Musik für den Film. *Die Musikforschung* 53(2000), 401-413

Mahon, Tim: Deception, film score. Composition Description. <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=42:85681>, abgerufen am 08.12.2009

- Müller, Reinhard: Erich Wolfgang Korngold. Graz 2008
http://agso.uni-graz.at/marienthal/bibliothek/biografien/07_04_Korngold_Erich_Wolfgang_Biografie.htm, abgerufen am 15. 07. 2009
- Pfannkuch, Wilhelm: Korngold, Julius Leopold. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 7, Kassel u.a. 1958, Sp. 1629 - 1632
- Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Aspekte seines Schaffens. Mainz u.a. 1998
- Pöllmann, Helmut: Erich Wolfgang Korngold. Zwischen zwei Welten: Von Wien nach Hollywood. In: Booklet zur CD Korngold, Between Two Worlds, DECCA , Entartete Musik, 444 170-2, 1996
- Schweiger, Dominik (Red.): Programmhefte der Wiener Konzerthausgesellschaft vom 11. Dezember 2009, Wien
- Quasthoff, Thomas: Quasthoff hört. Die neue Kolumne des Baritons Thomas Quasthoffs: E. W. Korngold. Phänomenaler Melodiker. In: DIE ZEIT, 04.05.2006, http://www.zeit.de/2006/19/D-Aufmacher_19_xml, abgerufen am 08.12.2009
- Rachold, Bernd O.: Erich Wolfgang Korngold. In: Korngold-Archiv, Bernd O. Rachold, Hamburg (2007, aktualisiert am 24. Jan. 2008). http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001582, abgerufen am 08.12.2009
- Reisfeld, Bert: Erich Wolfgang Korngold 60 Jahre. In: Musica, Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens. 11(1957) S. 290
- Renner, Hans; Schweizer, Klaus (Hg.): Reclams Konzertführer, Orchesterführer, Stuttgart 1994, (15. durchgesehene Auflage)
- Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Fünfte Auflage, Leipzig 1900
- Scherliess, Volker: Konzert. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Sachteil Band 5, Kassel u.a. 1994, 2. Auflage, Sp. 628-686
- Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten (Essay). <http://www.kleinhapl.at/en/?id=104>, abgerufen am 30.03.2009
- Schmilgun, Burkhard: Erich Wolfgang Korngold - Komponist zwischen den Zeiten. In: Booklet zur CD Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Orchestral Works 1-4, cpo 999 150-2, Georgsmarienhütte 1991
- Schostakowitsch, Dimitrij: Über das Neue in der Musik. Zit. in: Programmheft der Wiener Konzerthausgesellschaft vom 11. Dezember 2009, Wien 2009)
- Siebert, Ulrich E.: Filmmusik. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 2. Auflage, Kassel u.a. 1994, Sachteil 3, Sp. 446-474

Seidl, Kurt Michael: Erich Wolfgang Korngold in Hollywood. Seine Zeit als Filmkomponist 1934 - 1946. Dipl. Arb. MDW, Wien 1993

Specht, Richard: Erich Wolfgang Korngold. Der Merker 1(1909/10)10, 427-430

Stevenson, Joseph: Concerto for cello & orchestra in C, Op 37. Composition Description. <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=42:139789>, abgerufen am 08.12.2009

Stollberg, Arne: Korngold, Erich Wolfgang. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Personenteil Bd. 10, 2. Auflage, Kassel u.a. 1994, 539 - 544

Stollberg, Arne: Im Pulverdampf. Erich Wolfgang Korngold und der "Musikkrieg" des 20. Jahrhunderts. ÖMZ 62(2007)7, 5-14

Stollberg, Arne (Hg.): Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker. Symposiumsbericht München 2008

Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. Deutsche Übersetzung von Peter Glaser. München 1995

Tumat, Antje: Zwischen Oper und Filmmusik. "Viel Lärm um nichts" und "Der Vampir oder die Gejagten". In: Stollberg, Arne (Hg.): Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker. Symposiumsbericht München 2008, 261-286

Ulrich, Rudolf: Österreicher in Hollywood. Wien 2004

Vorzellner, Markus: Ein konservativer Moderner (Essay). http://austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Biographien/Korngold,_Erich_Wolfgang, abgerufen am 06.12.2009

Vossen, Ursula: Melodram. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, 2002. S. 377-381

Wagner, Guy: Korngold. Musik ist Musik. Berlin 2008

Wiebke, Dethlefs: Als die Bilder klingen lernten. Opern ohne Worte: Vor fünfzig Jahren verstarb Erich Wolfgang Korngold. In: © JUNGE FREIHEIT Verlag GmbH & Co. <http://www.jungefreiheit.de> 49/07 30. November 2007, abgerufen am 30.11.2009

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1969

http://austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Biographien/Korngold,_Erich_Wolfgang. Abgerufen am 30.11.2009

<http://www.ostdeutsche-biographie.de/korner07.htm>, abgerufen am 15.07.2009

http://www.film.at/deception/detail.html?cc_detailpage=full, abgerufen am 03.04.2010

<http://www.herrenzimmer.de/140.html>, abgerufen am 30.11.2009

ANHANG: Kopien, Transskriptionen und Abbildungen