

Oper ohne Gesang? Zur Gattungsbestimmung von Korngolds Musik für den Film

von Robbert van der Lek, Amsterdam

Eines der typischsten Merkmale der Filmmusik im Allgemeinen – ihre Abhängigkeit von der „Kunstmusik“ – wird in der Musik des Hollywood-Films der 30er- und 40er-Jahre durch deren fast ausschließliche Orientierung am Stil der Spätromantik des 19. Jahrhunderts besonders deutlich. Diesen Stil vertrat damals gleich ein ganzes Heer von Filmkomponisten.¹ Bei einem von ihnen, bei Erich Wolfgang Korngold, war die Verbindung zur Kunstmusik besonders eng. Als bekannt vorausgesetzt werden darf wohl heute, dass seiner Karriere als Filmkomponist eine Karriere als Opernkomponist vorausging. Bei der Beurteilung dieser Doppelkarriere wird Korngold meist ein bestimmtes Konzept unterstellt, auf dem seine Filmmusik basiert gewesen sei. Dieses Konzept wird mit zwei diesbezüglichen Formulierungen im Korngold-Schrifttum begründet. Zwischen der Niederschrift der ersten und der zweiten Belegstelle lag ein nicht unbedeutender zeitlicher Abstand. Beide unterscheiden sich inhaltlich beträchtlich und verhalten sich zueinander komplementär. Die erste, ältere Formulierung, auf die weiter unten eingegangen wird, stammt vom Komponisten selbst und ist etwa auf das Jahr 1940 zu datieren. Die zweite ist gut 25 Jahre jünger. In der Sekundärliteratur über Korngold zeigt sich jedoch – anders als man erwarten würde –, dass nicht die erste Formulierung den meisten Anklang gefunden hat. Die gängige („populäre“) Auffassung von Korngolds Konzept fußt überwiegend – obgleich nicht ausschließlich – auf Beurteilungen, die alle als sich wiederholende Paraphrasen der zweiten Formulierung gelesen werden können. Dieser zweite Textbeleg stammt von der 1962 verstorbenen Frau des Komponisten und beschreibt ganz allgemein dessen Arbeitsweise: „Die ‘Story’ des Films wurde ihm zum Opernbuch – zumindest legte er es sich so zurecht – und er gab sich, während er komponierte, der vielleicht bewußten Täuschung hin, ein Opernwerk zu schaffen.“²

Sowohl diese Formulierung als auch ihre Paraphrasen erwecken den Eindruck, Korngolds Doppelkarriere in Oper und Film könne, ja müsse als eine Art Einheit aufgefasst werden und deshalb würden sich seine beiden Werkgruppen nicht prinzipiell unterscheiden. Letzteres kommt konkret in dem Standpunkt zum Ausdruck, mancher Film mit Korngold-Musik sei eigentlich eine verkappte Oper, eine „Oper ohne Gesang“ („opera minus singing“³). Die „Gleichsetzung“ von Korngolds Filmmusik mit seinen Opern oder doch wenigstens die Neigung, seine beiden Werkgruppen aufeinander zu

¹ Siehe beispielsweise: Mark Evans, *Soundtrack. The Music of the Movies*, New York 1975. Diese Studie enthält eine Reihe Porträts von (Hollywood-)Komponisten, in denen auch ihre individuellen Stilmerkmale kurz wiedergegeben sind, aber so, dass die Zugehörigkeit zu einem Gruppenstil deutlich wird.

² Luzi Korngold, *Erich Wolfgang Korngold* (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts 10), Wien 1967, S. 80. Andere spätere Formulierungen sind: „Korngold’s concept of a filmscenario was its being another form of opera libretto“ (Tony Thomas, *Music for the Movies*, South Brunswick 1973, S. 125); „To Korngold, a film script was like an opera libretto; conversely, he saw the film as a textless [?] vdL] opera“ (Evans, *Soundtrack*, S. 27); „Er hat für den Film gleichwertig komponieren wollen, hat die Drehbücher wie Libretti behandelt.“ (Helga de la Motte-Haber, Hans Emons, *Filmmusik – Eine systematische Beschreibung*, München 1980, S. 87).

³ Thomas, *Music*, S. 132, in Zusammenhang mit dem Film *Anthony Adverse*; siehe auch S. 134 bezüglich dreier anderer Filme: „[...] had the dialogue been sung instead of spoken, each film might have been an opera.“

beziehen, war, wie aus den Jahreszahlen der betreffenden Zitate hervorgeht, vor allem vor etwa zwanzig Jahren ein beliebter Topos. Die Literatur jüngerer Datums bezieht bezüglich einer solchen Analogisierung eine stärker relativierende Position.⁴ Aber obwohl seine Filmmusik heute auch mit anderen Genres, etwa der Symphonischen Dichtung,⁵ verglichen wird, ist die Analogie Film-Oper noch immer präsent, manchmal in modifizierter Form,⁶ manchmal fast unverändert.⁷ Der vorliegende Beitrag möchte verdeutlichen, dass eigentlich schon die beiden ursprünglichen Formulierungen dieser Analogie genügend Anlass zur Relativierung geben und dass eine solche Relativierung sinnvoll ist.

Die zweite der beiden Formulierungen (samt Paraphrasen) besagt, kurz zusammengefasst, Korngold habe seine Filmskripts wie Libretti behandelt. Nimmt man dies wörtlich und bezieht bei der Analogisierung ein im Folgenden noch zu benennendes (musik-)dramaturgisches Kriterium mit ein, dann ist zwischen Korngolds Filmen und Opern ein bestimmter Unterschied zu konstatieren. Das Ausmaß, in dem sich dieser Unterschied manifestiert, ist zwar gering, aber dennoch nicht vernachlässigbar. Die Ursache dieses Unterschieds verweist nämlich auf einen Unterschied zwischen den Genres Film und Oper im Allgemeinen, auf einen Unterschied auf genau der Ebene, auf der die zweite Formulierung einschließlich Paraphrasen die beiden Werkgruppen aufeinander bezieht: auf der Ebene von Skript und Libretto. (Dieser allgemeine Unterschied gehört zu der Art von Sachverhalten, die man leicht für Selbstverständlichkeiten hält und die gerade deshalb die Tendenz haben übersehen oder sogar ganz vergessen zu werden.)

Den Erzählungen, die Filmen und Opern im Allgemeinen wie auch Korngolds Filmen und Opern zugrunde liegen, ist gemeinsam, dass eine Love-Story, wenn nicht das einzige, so doch wenigstens eines der zentralen Ereignisse bildet, um das sich alles dreht. Wenn man sich nun auf den Standpunkt stellt, ein Kriterium dafür, von Übereinstimmungen zwischen den Filmen und Opern Korngolds sprechen zu können, solle doch wohl mindestens darin bestehen, dass in beiden Werkgruppen die musikalische Behandlung des für beide Genres so charakteristischen Aspekts „Liebe“ die gleiche ist, dann scheint diesem Kriterium zum Teil entsprochen zu sein. Dreizehn der siebzehn Filmpartituren enthalten insgesamt siebzehn als „Love Scenes“ bezeichnete Nummern, die Dialoge von Liebespaaren begleiten. Hiervon haben acht dieselben musikalischen Eigenschaften wie drei als „Liebesduette“ zu bezeichnende affektive Entretiens zwischen Held und Heldin in seinen Opern. Unter ihren gemeinsamen Eigenschaften ist an erster Stelle die geschlossene, einen einzigen Affekt repräsentierende Form zu nennen (mit dem Unterschied natürlich, dass bis auf eine Ausnahme der Text von Filmnummern nicht gesungen wird).⁸ Außerdem haben die betreffenden

⁴ Helmut Pöllmann, *Erich Wolfgang Korngold – Aspekte seines Schaffens*, Mainz 1998, S. 77 ff.

⁵ Brendan G. Carroll, *The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold*, Portland 1997, S. 252.

⁶ Royal S. Brown, *Overtones and Undertones – Reading Film Music*, Berkeley 1994, S. 98, ersetzt bei einem Vergleich des musikalischen Gesamteffekts eines bestimmten Films (*The Sea Hawk*) mit dem der Oper gewissermaßen Korngold durch Richard Wagner.

⁷ Der Vergleich mit der Symphonischen Dichtung bei Carroll 1998 (vgl. Anm. 5) ist im Kapitel mit der Überschrift „Operas without Singing“ zu finden.

⁸ Die übrigen als „Love Scenes“ bezeichneten Nummern haben alle eine „offene Form“. Diese besteht aus einem musikalisch „freien“ Verlauf, d. h. einem Verlauf, der nicht die Eigenschaften hat, hier von einem „selbständigen Musikstück“ sprechen zu können, unabhängig davon, ob die Eigenschaften der traditionellen Formenlehre entspre-

insgesamt elf Film- und Opernummern dieselbe Art Tempo – im Allgemeinen etwa Andante – und gleichen sich alle durch die – wenn auch von Fall zu Fall unterschiedliche – Einheit der Instrumentierung. Fehlt eine Tempobezeichnung – was bei diesen Filmnummern regelmäßig vorkommt –, wird oft durch eine die Art der Nummer verdeutlichende Spielanweisung ein einem Andante ähnelndes Tempo vorgegeben, etwa „con passione e dolce espressivo“ oder „Quasi Romance“. Ein weiteres wichtiges gemeinsames Merkmal – wichtig, weil es eine Bedingung dafür darstellt, auch in formaler Hinsicht von Einheit sprechen zu können – ist das Vorhandensein einer Haupttonart. Bezüglich ihrer Form lassen sich die elf Musiknummern in zwei Gruppen einteilen, (1) in Nummern mit variiert bzw. nicht variiert Strophenform und (2) in Nummern der Form ABA.⁹ Dafür, die Einheit des Affekts zu erreichen, bietet wohl die Strophenform die beste Garantie, und zwar insofern, als diese Form nun einmal durch die Einheit der musikalischen Parameter – Voraussetzung für die Einheit des Affekts – und insbesondere durch die Einheit von Melodik und Tonart gekennzeichnet ist. In der Gruppe der Nummern mit der Form ABA scheint bei dieser schematischen Wiedergabe in Buchstabenform das B immer für einen anderen als den von A repräsentierten Affekt zu stehen. Dies trifft aber in Wirklichkeit nirgends zu. Die betreffenden ABA-Formen gehören alle zu dem Typus, bei dem B nicht mit A kontrastiert, sondern aus „material [...] continuing and developing that of A [...]“¹⁰ besteht.

Film (Tonfilm) und Oper ist gemeinsam, dass Text – und insbesondere Dialog – ein unverzichtbares Mittel für die Realisierung der Erzählung ist (vgl. schon den Text in Form von Zwischentiteln beim Stummfilm). So groß, wie die Übereinstimmung zwischen der Musik der Liebesszenen in Korngolds Filmen und der Liebesduette in seinen Opern auch ist, so groß ist jedoch auch der sprachliche Unterschied zwischen den Dialogen in den jeweiligen Werkgruppen (der Unterschied im „Text“), was sich bezüglich der Frage, inwiefern überhaupt von Übereinstimmung zwischen seinen Filmen und Opern gesprochen werden kann, als wichtige Implikation erweisen wird. Die drei oben genannten geschlossenen musikalischen Formen aus Korngold-Opern sind zugleich Beispiele für Momente in Opern, in denen der Akzent ganz auf der Darstellung der Emotionen der Protagonisten liegt. Textlich werden solche Emotionen gewöhnlich in poetischen Verszeilen ausgedrückt, und zwar in Verszeilen, die sich – für derartige

chen oder nicht. Die Grenze zwischen offener und geschlossener Form ist nicht immer genau zu bestimmen. So haben die „Love Scenes“ in *Elizabeth and Essex* (Nr. 21) und *The Sea Hawk* („Love Scene at the Boat“, Nr. 22) musikalisch einen freien („offenen“) Verlauf, gewinnt in ihnen jedoch gegen Schluss eine bestimmte Tonart mit dem Effekt einer gewissen Abrundung mehr und mehr Bedeutung. Das Umgekehrte – eine „offen“ endende geschlossene Form – kommt auch vor.

⁹ (1) Strophenform; Opern: *Violanta*, 6. Szene, Ziffer 137, Duett (Violanta u. Alfonso), Tonart *H-Dur*; *Das Wunder der Heliane*, I. 5, Ziffer 64, Duett (Heliane u. Fremder), Tonart *E-Dur*. u. Filme: *Anthony Adverse*, Nr. 5, „Love Scene at Forest“ (Dennis u. Maria), Tonart *A-Dur*; *Another Dawn*, Nr. 17, „Garden Love Scene“ (Julia u. Danny), Anfangs- und Schlussstanz *C-Dur* (der eigentlichen Nummer geht eine 24-taktige Einleitung voraus); *The Adventures of Robin Hood*, Nr. 34, „Love Scene“ (Robin u. Marian), Schlussstanz *G-Dur*, vgl. hierzu auch Anm. 14 weiter unten. (2) ABA-Form; Oper: *Die tote Stadt*, I. 5, Ziffer 58, Duett (Paul u. Marietta), Tonart *B-Dur*. u. Filme: *Give Us This Night*, „Fisherman Song and Love Scene“ (Tonio u. Maria), Tonart *Fis-Dur*; *Give Us This Night*, Opera Part III, Schlussduett (gesungen, Tonio u. Maria), Tonart *G-Dur*; *Captain Blood*, Nr. 11, „Love Scene“ (Arabella Bishop u. Peter Blood), Tonart *E-Dur*; *Devotion*, Nr. 14, „Love Scene“, T. 1–73 (Reverend Branwell u. Emily Brontë), Tonart *Fis-Dur*. Sonstige Formen, Film: *Escape Me Never*, Nr. 29175 (vgl. hierzu Anm. 26 weiter unten), „Rezitativ u. Arie“ (Gemma u. Sebastian).

¹⁰ Donald J. Grout, *A Short History of Opera*, New York 1963, S. 212.

Texte charakteristisch – oft nicht mehr dialogisch aufeinander beziehen, sondern die zu einer Art doppeltem Monolog werden. Es geht um Text, der sich als „lyrischer Dialog“ bezeichnen lässt. Zur Veranschaulichung sei der Text einer dieser drei Formen, das Duett aus *Violanta*, zitiert:

Alfonso: Reine Lieb', die ich suchte Ein Leben lang, Nun fühl ich, daß mich Ihr Heil durchdrang, Die Frau'n, die ich kränkte: Vergeß'ne Not! In deinen Armen Ist Leben und Tod!	Violanta: Heiße Lust, der ich fluchte Ein Leben lang, Nun fühl ich, daß mich Ihr Hauch bezwang. Der Mann, den ich haßte: Vergeß'ne Not! In deinen Armen Ist Wonne und Tod!
---	--

In Filmen sind solche Quasidialoge bzw. doppelten Monologe vielleicht nicht undenkbar, aber im Allgemeinen dürfte die Zeit, die in einem durchschnittlichen Spielfilm für die explizite Verbalisierung rein der Gefühle (in der Opernterminologie: Affekte) eingeplant wird, nicht von ähnlichem Umfang sein wie die vergleichbaren gesungenen Momente in Opern. Gefühlsäußerungen in Filmen haben daher nicht die gleichen Folgen für die Kontinuität der Handlung, die solchen affektiven Momenten in Opern inhärent sind. Geschlossene Opernnummern, die dramaturgisch nun einmal nichts anderes als das Festhalten eines einzigen Affekts beabsichtigen, tendieren per definitionem immer dazu, die „eigentliche“ Handlung anzuhalten. Dieses Anhalten lässt sich – angesichts der für die Singweise eines Duetts in der Oper charakteristischen und üblichen statischen Regie – im Film vielleicht noch am besten mit einem „frozen frame“ vergleichen.

Korngold ging beim Komponieren seiner Filmmusik nicht nur vom Szenario aus, sondern auch vom (fast) fertig gestellten Film (zu dem eben nur die Musik noch fehlte). Er dürfte sich also außer durch die Dialoge auch durch die Kinematographie sowie vom narrativen Kontext, in den eine bestimmte Szene eingebettet war, leiten gelassen haben. Anders als Titel wie „Love Scene“ vermuten lassen, ist die Komponente „Liebe“ aber in den so bezeichneten Szenen oft viel weniger als erwartet präsent, und es gibt sogar Fälle, bei denen man überhaupt nicht auf die Idee käme, es handle sich dabei um eine Liebesszene. Verallgemeinernd könnte man solche Fälle als Beweise dafür ansehen, dass Korngolds Betitelung der Musiknummern nur „for utilitarian use“ bestimmt war.¹¹ Tatsache bleibt jedoch, dass er für diese Szenen dennoch die Bezeichnung „Love Scene“ gewählt hat.¹² Aus dieser Sicht sind die betreffenden Szenen – sogar die, wo dieser Titel kein „mismatch“ zu sein scheint – ebenfalls „Beispiele“, aber Beispiele dafür, dass im Film – im Gegensatz zum Liebesduett der Oper – der verbale Ausdruck von Gefühlen Teil eines auch von „anderen Dingen“ handelnden Dialogs sein kann und folglich durch eine Diskursivität gekennzeichnet ist, die die Handlung nicht stilllegt, sondern gerade

¹¹ Dem Verfasser am 17.11.1995 mündlich in Portland (Or.) durch Ernst Korngold, dem inzwischen verstorbenen ältesten Sohn des Komponisten, mitgeteilt.

¹² Aus den in den Originalmanuskripten von Korngolds Filmmusiken zu findenden handschriftlichen Betitelungen „Love Scene“ (Library of Congress, Korngold Collection) wird ersichtlich, dass die Titel vom Komponisten selbst stammen. Das lässt sich auch aus der Schreibweise ableiten („Szene“ statt „Scene“). Auch andere Titel verraten den ursprünglich deutschsprachigen Komponisten. So trägt im Manuskript der Filmmusik zu *The Adventures of Robin Hood* die Musik zu einem Festmahl nicht wie in einer späteren Arbeitspartitur den Titel „The Banquet“, sondern heißt nicht unpassend „Das Fressen“.

in Bewegung hält.¹³ Das Ausmaß und die Art und Weise, in der die Komponente „Love“ in den Dialogen der Korngold-Filme vorkommt, sind von Fall zu Fall unterschiedlich. Das kann von der völligen Abwesenheit eines verbalen Gefühlsausdrucks (*Captain Blood*, *Devotion*) bis hin zu dessen expliziter Äußerung gehen. Gefühlsäußerungen sind jedoch hier nicht wie in Opern fixierte Momente, sondern immer Teil eines größeren narrativen Ganzen, entweder als eine bestimmte Phase in der Beziehung der Protagonisten, wobei jede denkbare Nuance möglich ist (*Give Us This Night*, *Anthony Adverse*, *Another Dawn*, *Escape Me Never*), oder als Teil einer zweiten „story line“, die – typisch für Love-Stories in Filmen – oft einen Sachverhalt (etwa ein gemeinsames Ziel oder Interesse) betrifft, der die beiden Liebenden zusammengebracht hat bzw. verbindet (*The Adventures of Robin Hood*, *Juárez*). Mit anderen Worten: Die Dialoge in diesen Liebesszenen sind in keinem Fall „lyrische Dialoge“ in der obigen (Opern-)Bedeutung, sondern gehören zu einer Textkategorie, die im Unterschied zum „lyrischen Dialog“ als „dramatischer Dialog“ oder „Handlungsdialog“ bezeichnet werden kann – eine Textsorte, die auch in der Oper vorkommt und dort am ausgeprägtesten als Recitativo secco auftritt, ganz zu schweigen von Text, der gar nicht mit Musik versehen wird, dem sogenannten „gesprochenen Dialog“ der Opéra comique oder des Singspiels. Als Beispiel sei der Schluss des (insgesamt sehr langen) Dialogs der „Love Scene“ aus *The Adventures of Robin Hood* zitiert. Die Situation ist mit der oben zitierten Szene aus der Oper *Violanta* vergleichbar. In beiden Fällen finden die Liebenden zueinander. Der Filmdialog aber handelt zugleich auch von Staatsangelegenheiten.¹⁴

Robin: You are a Norman. Well, I don't hold that against you. And you are a beauty. You're the most beautiful.
 Marian: And you are leaving here at once. Please darling. Every minute you're here you're in danger.
 Robin: I'll go ... Marian, will you come with me?
 Marian: To Sherwood?
 Robin: I have nothing to offer you but a life of hardship and danger. But we'd be together.
 Marian: But, Robin dear...
 Robin: I know. It's asking a lot. But who knows how long it will be before Richard returns. Perhaps Tuck could marry us ... Will you?
 Marian: Because I love you Robin, I'd come. Even a danger would be nothing if you were with me.
 Robin: Then you will?
 Marian: No. Listen to me darling. You remember that day in Sherwood Forest? I realized then, for the first time, that what you were doing was right and that we were wrong. No, let me finish. You taught me that England ist bigger than just Normans and Saxons, fighting and hating each other. That it belongs to all of us to live peacefully together, loyal only to Richard and to England.
 Robin: But, darling, you could help!
 Marian: I could help much more by watching for treachery here and leaving you free to protect Richard's people until he returns. Now do you see why you have to go back to your men ... alone? Go now quickly, dearest.
 Robin: Goodbye darling! Goodbye! ... Goodbye my love!
 Marian: Goodbye!

Der eingangs bereits angesprochene Unterschied zwischen Film und Oper im Allgemeinen, auf den mit dem obenstehenden Vergleich von Korngolds Filmen und Opern letztendlich verwiesen wird, ist also kein musikalischer, sondern ein textlicher Unter-

¹³ „[...] Opera is static, film dynamic“ (Kurt London, *Film Music*, London 1936, S. 140).

¹⁴ Die mit 128 Takten weitaus längste „Love Scene“ des gesamten Korpus stammt aus *The Adventures of Robin Hood* und wurde oben bereits als Strophenform charakterisiert (vgl. Anm. 9). Die insgesamt zwei Strophen (T. 1–58 u. T. 58–128) enthalten jedoch beide einen Teil in der Form ABA. Die Musik zu dem wiedergegebenen Dialogfragment ist die zweite ABA-Form (T. 88–118). Es folgt eine Coda (T. 119–128). Typisch für den Dialog hier ist dessen ungekünstelte Natürlichkeit – ein allgemeines Kennzeichen von Mainstream-Filmen. (In dieser Hinsicht bestehen zwischen dem Dialog der beiden Liebenden und dem Dialog zwischen Marian und ihrer Kammerzofe, der der Hauptszene direkt vorangeht, keinerlei Unterschiede.)

schied. Es ist der ebenfalls eingangs bereits erwähnte Unterschied auf der Ebene von Skript und Libretto. Operndialoge bewegen sich zwischen zwei Dialogarten. Aber nur eine der beiden Dialogarten, der „Handlungsdialog“, ist auch für den Film charakteristisch. Wegen der die Echtheit der Darstellung respektierenden filmischen Poetik ist in ihm zumindest tendenziell die „lyrische“ Dialogart, der Versdialog, mit der es möglich ist, einen bestimmten Affekt zum Affekt an sich zu stilisieren, nicht zu finden. Diese Feststellung ist gewiss nicht überraschend. Die Merkmale des Dialogs (des „Textes“) einer durchschnittlichen Oper und eines Mainstream-Films sind Standardmerkmale und können wohl als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Der Unterschied zwischen beiden Dialogarten wird jedoch in derjenigen Standardfilm-literatur, die (unter anderem) auf die Beziehung zwischen Film und Oper eingeht, meist nicht wahrgenommen. Doch gerade dieser Unterschied müsste eigentlich dazu führen, dass die in den oben zitierten Formulierungen der Frau des Komponisten und der Korngold-Sekundärliteratur vertretene Auffassung, der Komponist habe Drehbücher wie Libretti behandelt, dort, wo sie wörtlich genommen wird, wenigstens teilweise aufzugeben ist. Dass zum einen die Musik mancher „Love Scenes“ – trotz Fluktuationen – eine an einen einzigen Affekt gebundene geschlossene Form hat und dass zum anderen die Dialoge dieser Szenen – trotz manch intensiver affektiver Momente – Handlungsdialoge sind, bedeutet für den Vergleich Film-Oper alles andere als eine Übereinstimmung mit der Oper. Eine geschlossene Form bei einem Handlungsdialog stellt einen Bruch mit einer der Opernkonventionen insofern dar, als diese Dialogart dadurch nicht mit einer offenen Form und somit nicht mit derjenigen musikalischen Form versehen wird, zu der hin die Oper in derartigen Fällen ihre ganze Geschichte hindurch tendiert hat.¹⁵

Dass die – wörtlich aufgefasste – zweite Formulierung von Korngolds Konzept samt Paraphrasen bezüglich einer Film und Oper gemeinsamen und nicht unwichtigen dramatischen Komponente zumindest teilweise nicht zutreffend ist, heißt keineswegs, dass für den übrigen Teil der „Love Scenes“, deren Handlungsdialoge mit den „richtigen“ offenen Formen versehen wurden, das Gegenteil gilt. Film und Oper sind, vereinfachend gesagt, dramatische Genres, die beide von Musik Gebrauch machen. Ein fundamentaler Unterschied zwischen dem dramatischen Status der Musik in der Oper und dem im Film verbietet es aber, die vielen Gemeinsamkeiten der Musik beider Genres ohne weiteres immer als „übereinstimmend“ abzustempeln.¹⁶ Im Film ist Musik zum größten Teil ein hinzugefügtes äußerliches Element, in Opern aber ist sie der Träger der Handlung. (Träger der Handlung im Film ist primär die Photographie. Der „externe“ Status der meisten Musik im Film – der Filmmusik im gewöhnlichen

¹⁵ Dies ist eine Feststellung, die sich auf allgemein akzeptierte Auffassungen über die Oper und in diesem Sinn auf „Fakten“ gründet. Berechtigt und daher nicht unterdrückt werden darf der Einwand, die betreffenden Szenen könnten für den Komponisten möglicherweise der Anlass gewesen sein, sie mit einer an einen einzigen Affekt gebundenen Form zu versehen, und bei diesem Entschluss könnten die Dialoge vielleicht überhaupt keine ausschlaggebende Rolle gespielt haben. Die obige Feststellung wird jedoch durch diesen Einwand nicht widerlegt. Die den Einwand stützenden Argumente – d. h. die Bestimmung einer eventuellen „Motivation“ für die geschlossenen Formen dieser Szenen – sind Interpretation und somit etwas völlig anderes als das, worauf sich dieser Beitrag hauptsächlich konzentriert, nämlich das Konstatieren eines bestimmten Unterschieds bezüglich der Verwendung von Komponenten.

¹⁶ Ein Modell für hierbei anzubringende Abstufungen ist zu finden in: Robbert van der Lek, *Diegetic Music in Opera and Film – A Similarity between two Genres of Drama analyzed in Works by Erich Wolfgang Korngold*, Amsterdam 1991, S. 6–14.

Sinne – wird vielsagenderweise mit dem Terminus „nichtdiegetisch“ beschrieben.¹⁷⁾ Diese Einschränkung bedeutet, dass selbst dann, wenn die Dialoge der mit einer geschlossenen Form versehenen Liebesszenen „lyrische Dialoge“ und somit sprachlich-musikalisch „typische“ Opernnummern wären, nur von einer scheinbaren Übereinstimmung mit der Oper gesprochen werden dürfte. Das gilt ebenso für die sonstigen Liebesszenen, obschon gerade die Kombination der Komponenten Handlungsdialog und offene Form regelmäßig auch in Korngolds Opern vorkommt. In beiden Fällen, bei sowohl offener als geschlossener Form, hat die Musik in seinen Filmen nämlich nichtdiegetischen Status, das heißt, dass sie – wie schwer vorstellbar das beim damaligen (Hollywood-)Film angesichts der Konvention, gerade die affektiven Szenen mit Musik zu untermalen, auch sein mag – streng genommen hätte weggelassen werden können, während das Vorhandensein von Musik in vergleichbaren Opernszenen eine Gesetzmäßigkeit ist.¹⁸ Hat man diesen Unterschied vor Augen, ist in der zweiten Hälfte der zweiten, von Korngolds Frau stammenden Formulierung das Wort „Täuschung“ völlig korrekt. Der Komponist wusste, dass das, was er tat, eigentlich nicht das Komponieren einer Oper war: „[...] und er gab sich, während er komponierte, der vielleicht bewußten Täuschung hin, ein Opernwerk zu schaffen.“

Zu den schlagwortartigen Typisierungen, die dem Komponisten Korngold widerfuhr, gehörte – außer der ihm eher hinderlich werdenden eines „Wunderkinds“ – die des „letzten Melodikers“. Ohne behaupten zu wollen, die Musik Korngolds sei unmelodisch – ganz im Gegenteil –, verleiht wohl vor allem, wenn nicht hauptsächlich, die Behandlung der Harmonik seinen Werken den immer wieder unverkennbar eigenen Ton, durch den sich seine Filmmusik von der anderer Hollywood-Komponisten deutlich unterscheidet. Deren Position gegenüber Korngold hat bestimmte Parallelen mit einer musikhistorischen Situation anderthalb Jahrhunderte vorher: „Man scheut sich unwillkürlich, Pleyel, Kozeluch und Gyrowetz, die neben Haydn und Mozart tätig waren, zu den Wiener Klassikern zu zählen, weil man [...] mit dem Begriff der Klassik außer der Vorstellung eines Zeitstils, an dem auch schwächere Komponisten partizipierten, die eines Ranges verbindet, den sie nicht erreichten.“¹⁹ Mag es einerseits auf der Hand liegen, dann, wenn man das Außergewöhnliche des Komponisten Korngold herausstreichen will, die Einheit seines Werkes zu betonen, so darf andererseits nicht übersehen werden, dass die in diesem Fall als Mittel dazu benutzte Analogisierung von Filmmusik und Oper naturgemäß die Tendenz hat eine Besonderheit zu betonen, die zu Kosten des

¹⁷ Die repräsentative Filmwissenschaft steht – in Anlehnung an die allgemeine Literaturwissenschaft – auf dem Standpunkt, dass Film nichts anderes als eine bestimmte Erzählform ist. Die Filmwissenschaft stellt in ihrer Betrachtungsweise also das Narrative in den Mittelpunkt. Terminologisch zeigt sich das u. a. in der Verwendung des auf das altgriechische Wort „diegesis“ (Erzählung) zurückgehenden Begriffspaars diegetisch-nichtdiegetisch zur Bezeichnung von nicht nur Musik, sondern auch anderer Sorten von Ton, die sich innerhalb wie auch außerhalb der fiktionalen Welt des Films befinden können. Beide Begriffe werden in der französischen und angelsächsischen Fachliteratur als Standardtermini sowohl bezüglich des Tons (der Musik) im Film als auch bezüglich des Films im Allgemeinen benutzt.

¹⁸ Auffälligerweise kommt das willkürliche Element, das der Anwendung nichtdiegetischer Musik inhärent ist, gerade (auch) in einer Bemerkung des Komponisten Korngold unmissverständlich zum Ausdruck: „It is entirely up to me to decide where in the picture to put music. But I always consult thoroughly with the music chief whose judgment, based on years of experience, I consider highly important.“ (Erich Wolfgang Korngold, „Some Experiences in Film Music“, in: *Music and Dance in California*, hrsg. v. José Rodriguez, Hollywood 1940, S. 138.)

¹⁹ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= NHdb 6), Wiesbaden 1980, S. 139.

Unterscheidenden beider Gattungen geht. Diese Tendenz ist der berühmt gewordenen Bezeichnung der Filmmusik Korngolds als „Oper ohne Gesang“ inhärent. Aus systematischer Sicht geht es hier um ein extremes Beispiel für das Phänomen musikalische Werke eines bestimmten Genres durch Vergleiche mit anderen Genres charakterisieren zu wollen. Diese Art des Sprechens über Musik ist vor allem aus der musikalischen Umgangssprache vertraut (wozu in diesem Fall auch die durchschnittliche Musikkritik zu zählen ist), kommt aber bekanntlich auch in der Kompositionsgeschichtsschreibung vor. Ihr kann man sich wohl gerade da nicht entziehen, wo in mehr oder weniger ausgeprägter Form eine Vermischung von Gattungen vorliegt. Die bei solchen Typisierungen ständig drohende Gefahr ist die, dass die Betonung einer unterstellten Ähnlichkeit auf Kosten des Erfassens des Unterscheidenden geht. Im Falle Korngolds liegt das stark Verzeichnende der unterstellten Analogie namentlich darin, dass der Ausdruck „Oper ohne Gesang“ offenbar die Zugehörigkeit dieser „Oper“ zu einem grundsätzlich anderen Genre weitgehend vergessen machen möchte.²⁰ Genau aus diesem Grunde gilt die umgekehrte Feststellung, die Beiträge Korngolds zum Film seien eindeutig als Filmmusik zu definieren, bei weitem nicht als die Binsenweisheit, die sie bei flüchtiger Beurteilung zu sein scheint, wenigstens solange nicht, wie sich diese Definition erst noch gegen die zumindest tendenziell in entgegengesetzte Richtung zielende, sich unter anderem auf die behauptete Analogie stützende Deutung durchsetzen muss, seine Musik sei zwar eingestandenermaßen Filmmusik, aber eine ganz besondere, und in diesem Sinne eigentlich gar keine (sondern viel mehr Oper, allerdings ohne Gesang). Dass die erste Definition eine Selbstverständlichkeit ist, wird dagegen wohl nicht zufällig von der amerikanischen Fachliteratur überhaupt nicht in Frage gestellt und konnte dort die Basis für eine Umgangsweise mit nicht nur der Filmmusik Korngolds bilden, an der ganz allgemein ihre Unbeschwertheit auffällt.²¹

Ganz zu Beginn dieses Beitrags wurde schon darauf hingewiesen, dass sich die erste und die zweite Formulierung von Korngolds Konzept zueinander komplementär verhalten. Diese Komplementarität entsteht nicht dadurch, dass die zweite Formulierung des

²⁰ Keineswegs auszuschließen ist, dass die prononcierte Redeweise von der „Oper ohne Gesang“ zugleich den Wunsch zum Ausdruck bringt, die Filmmusik Korngolds irgendwie veredeln und damit bewusst oder unbewusst gegen die musiksoziologisch beeinflusste und bis vor kurzem hie und da noch virulente Auffassung, Filmmusik sei an sich Musik geringeren Ranges, opponieren zu wollen. „Gerade die entschuldigende Ansicht, bei Korngold sei der Hollywood-Film zum Opernersatz geworden, belegt das Vorurteil gegen Film-Musik in wissenschaftlichen Kreisen deutlich.“ (Christian Baier, „Erich Wolfgang Korngold 1897–1957“, in: *ÖMZ* 52 (1997), S. 6). Ein wiederholt zu findendes Argument für die Betrachtungsweise als „Oper ohne Gesang“ bezieht sich auf die in Korngold-Filmen vielfach anzutreffende längere, 10 bis 20 Minuten ununterbrochen währende musikalische Unterermalung (Thomas, *Music*, S. 132; De la Motte-Haber, *Filmmusik*, S. 89; Carroll, *Korngold*, S. 252). Filmhistorisch gesehen lässt sich dies jedoch zum Teil auch als Rückkehr zur Stummfilmzeit auffassen, als Filme im Prinzip von Anfang bis Ende ohne wesentliche Unterbrechungen von Musik begleitet wurden, nicht nur in Form der üblichen Kompilationspartituren, sondern auch mit neu komponierter Musik. Einer der ersten und auch heute noch bekannten Tonfilme, der auf Grund seiner großen Menge Musik ebenfalls eine „Oper ohne Gesang“ genannt werden könnte, aber – soweit feststellbar – nie so genannt wurde, ist *King Kong* (1933, Musik von Max Steiner). In diesem Film von ca. 100 Minuten Länge sind nur etwa 20 Minuten musiklos. In diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Korngold im Heer der Hollywood-Komponisten nicht der einzige mit einer Opernvergangenheit war. Bei einer näheren Untersuchung der Filmmusik von Marc Blitzstein, Mario Castelnuovo-Tedesco oder Ernst Toch könnte vielleicht die Frage, ob nur exklusiv bei Korngolds Filmmusik von „Opern ohne Gesang“ gesprochen werden sollte und nicht auch bezüglich der Filmmusik dieser ehemaligen Opernkomponisten, in einem neuen Licht erscheinen.

²¹ Siehe zum Beispiel: Kathryn Kalinak, *Settling the Score – Music and the Classical Hollywood Film*, Madison 1992, Kap. 4: „The Classical Hollywood Film Score – Captain Blood [einer der ersten Korngold-Filme, vdl]: A Working Model“.

Konzepts die erste ergänzen würde, sondern dadurch, dass – umgekehrt – die erste eigentlich eine inhaltlich antizipierende Ergänzung der zweiten ist. Die von Korngolds Frau stammende und oben diskutierte zweite Formulierung beschreibt, wie der Komponist im Allgemeinen mit einem Skript umging. Er betrachtete es als Libretto. Die erste, jetzt noch zu diskutierende und von Korngold selbst stammende Formulierung bezieht sich auf die Art und Weise, wie er ein von ihm als Libretto betrachtetes Drehbuch kompositionstechnisch „ausfüllte“. Was diese Formulierung als „Konzept“ bezüglich des Verhältnisses zwischen seiner Filmmusik und seinen Opern erscheinen lässt, ist, dass Korngold die betreffenden kompositionstechnischen Merkmale als identisch mit denen seiner Opern darstellt. Seine Formulierung besteht aus zwei Sätzen. Der erste Satz betont selbstbewusst die qualitative Gleichwertigkeit seiner Filmmusik mit seinen Opern, eine Behauptung, die (auch) insofern nichtssagend ist, als instrumentale Werke ebenfalls in den Vergleich einbezogen werden: „Never have I differentiated between my music for the films and that for the operas and the concert pieces.“²² Der sich anschließende zweite Satz erläutert den ersten, wobei sich der Vergleich nun allein auf seine Opern bezieht. Er hebt an: „Just as I do for the operatic stage, [...]“ Von einem über sich selbst sprechenden Komponisten dürfte man gewöhnlich kaum erwarten, dass er sich in einer derartigen Selbstdarstellung in größere Zusammenhänge einordnet (weil dabei das eigene Schaffen in gewissem Sinne relativiert werden müsste). Geht man andererseits davon aus, dass Äußerungen von Komponisten in eigener Sache nicht unbedingt der Status „letztes Wort“ zu sein zuerkannt werden braucht, muss man wohl schließen, dass das, was der Komponist Korngold im weiteren Verlauf des zweiten Satzes über seine filmmusikalische Arbeitsweise mitteilt, zwar einerseits stimmt – die betreffenden kompositionstechnischen Merkmale sind in seinen Opern tatsächlich vorhanden –, dass aber andererseits – kontextuell gesehen – diese Merkmale nicht wesentlich von den Merkmalen der Musik vieler anderer Hollywood-Komponisten seiner Zeit abweichen, insbesondere in Beziehung auf das Primat der Melodik („Oberstimme“) und auf Themenvariation: „[...] I try to invent for the motion picture dramatically melodious music with symphonic development and variation of the themes.“²³ Insgesamt lässt sich die zitierte filmmusikalische Selbstdarstellung Korngolds als ein Text lesen, der, falls die technischen Merkmale des damaligen Hollywood-Films noch definiert werden müssten, als eine von einem Komponisten stammende und gedruckt überlieferte Primärquelle dienen könnte, allerdings als eine verfängliche Quelle, weil sie das Allgemeine gewissermaßen als etwas Besonderes darstellt. (Die auch in Korngolds Formulierung bestätigte Feststellung, seine Filmmusik unterscheide sich in einer bestimmten Hinsicht nicht von der seiner Kollegen, bedeutet gewiss keine dem weiter oben über die „Qualität“ seiner (Film-)Musik Gesagten widersprechende Nivellierung, denn die Ähnlichkeit beschränkt sich lediglich auf die verwendeten kompositionstechnischen Mittel.)

Überblickt man an dieser Stelle die bisherigen Betrachtungen, lässt sich zusammenfassend Folgendes feststellen: Dass bereits die beiden ersten Formulierungen der Analogie Argumente zu einer Relativierung liefern, beruht darauf, dass beide Formulie-

²² Korngold, *Music and Dance*, S. 139.

²³ Ebd.

rungen etwas kaschieren und dadurch den Blick auf eine andere Gattungsbestimmung von Korngolds Beiträgen zum Film verstellen. Während die Formulierung von Luzi Korngold einen Unterschied verdeckt (nämlich die zwischen Skript und Libretto bestehende textliche Differenz), verdeckt die des Komponisten eine Ähnlichkeit (die zwischen seinem eigenen musikalisch-technischen Verfahren und dem seiner Kollegen). Nimmt man das Sprechen von der „Oper ohne Gesang“ für den Inbegriff der Analogisierung von Korngolds Filmen und Opern, lässt sich diese Redeweise – rekonstruierend – als Negation des von jenen beiden Formulierungen Verdeckten lesen, als eine Negation, die als „Verfahren“ sich ihrerseits aus dem Bedürfnis herzuleiten scheint, die Filmmusik Korngolds zu etwas Einzigartigem machen zu wollen. Jedoch genau bezüglich der Filmmusik wird jetzt deutlich, was sich als Nachteil dieses Verfahrens bezeichnen lässt, eines Verfahrens, das gewissermaßen die Bestimmung des Generellen als methodisch ersten Schritt überspringt und sofort mit der Bestimmung des Individuellen beginnt. Dadurch – und auch bereits durch die Formulierungen von Erich Wolfgang und Luzi Korngold – wurde ein dritter Punkt übersehen, und zwar der fundamentale Unterschied zwischen dem narrativen Status der Musik in der Oper und im Film. Kehrt man jedoch bei dem eben genannten Verfahren die Reihenfolge der Schritte um (das heißt, man stellt sich auf den „neoformalistischen“ Standpunkt, dass es dann, wenn man zwischen Werkgruppen, deren Zugehörigkeit zu verschiedenen Genres feststeht, dennoch Übereinstimmungen untersuchen möchte, zunächst wünschenswerte wäre, das jeweils Eigene eines Genres zu definieren) und berücksichtigt im vorliegenden Fall ferner, dass bei Filmmusik im Allgemeinen (und also auch bei Korngold) das entscheidende Moment weniger in einer Kategorie wie „Qualität“ als vielmehr in ihrer narrativen Funktion innerhalb des gesamten filmischen Textes besteht, dann verschafft man sich den notwendigen Raum dafür, Korngolds Filmmusik zunächst auf ihrer elementarsten Ebene bestimmen zu können. Weil seine Filmmusik dem damals herrschenden Kanon entsprach – sowohl hinsichtlich des an die Spätromantik des 19. Jahrhunderts angelehnten Stils (worauf bereits am Anfang des Beitrags hingewiesen wurde) und des Prinzips des Leitmotivs als auch hinsichtlich der üblichen großen Menge Noten –, stellt sie ein (austauschbares) Beispiel dafür dar, wie der klassische Hollywood-Film als narratives System²⁴ auch mit Hilfe der Musik definiert wird. Für diese Bestimmung erweist sich die Suche nach Verwandtschaften mit der Oper (das dem „Beziehungsauber“ Nachhängen) lediglich als ablenkend und in diesem Sinne als völlig überflüssig. Gleichzeitig lässt diese Bestimmung genügend Raum für (notwendige) Verfeinerungen, die jetzt jedoch im Hinblick auf den Ausgangspunkt – Musik als eine der narrativen Komponenten des Films – als der Musik adäquat gelten können.²⁵

²⁴ Zur Diskussion der diversen im Film zu unterscheidenden narrativen Modi siehe beispielsweise: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985.

²⁵ Bezüglich einiger Punkte dieser Ausführungen sind noch weitere Erläuterungen erforderlich. (1) Eine „große Menge Noten“ ist als „Merkmal“ jedenfalls insofern weniger undifferenziert, als auf den ersten Blick scheinen mag, als dass gerade das Gegenteil – Zurückhaltung bei der Verwendung von Musik – ein Grundmerkmal eines ganz anderen Modus narrandi im Film ist, nämlich des sog. europäischen Kunstfilms („European Art Film Narration“) der 60er- und 70er-Jahre. (2) Es braucht kaum noch gesonderter Erwähnung, dass eines der (drei) Merkmale der Musik des klassischen Hollywood-Films das Leitmotiv ist. Als eine Art kollektiver Grundsatzzerklärung kann der bekannte Ausspruch ihres Nestors Max Steiner gelten: „Every character should have a theme.“ (3) Die wiederkehrenden

Wie groß die Gefahr ist, dann, wenn man sich der sich hiergegen sperrenden Fakten nicht bewusst ist, unwillkürlich wieder in eine Gleichsetzung mit der Oper zu verfallen, sei noch kurz anhand eines dem Korpus der „Love Scenes“ entlehnten Beispiels demonstriert, jenes Korpus also, der sich, wie oben bereits gezeigt, in besonderem Maße eignet die bislang meist ignorierten sprachlichen Differenzen zwischen Film und Oper stärker ins Bewusstsein zu rücken. Als Beispiel sei die als 29175 bezeichnete Nummer aus *Escape Me Never* (vgl. Anm. 9), einem von Korngolds letzten Filmen, gewählt.²⁶ Die Beispielfunktion der Nummer beginnt damit, dass sie – im Gegensatz zu den übrigen Nummern des Korpus – die beiden relevanten musikalischen Prinzipien „offene“ und „geschlossene“ Form als zwei aufeinander folgende Teile in sich vereint. Das Stück lässt sich schematisch wie folgt darstellen:

a1	a2	b1	b2	c	b3	D
T. 1–5	6–11	12–19	20–27	28–34	34–44	45–63

Sieht man sich den musikalischen Verlauf der Nummer und den Inhalt der Handlung näher an, drängt sich zur Bezeichnung des Ganzen das Begriffspaar „Rezitativ-Arie“ auf. Der Teil a1 bis b3 hat eine offene Form und untermalt einen Streit. Teil D hingegen hat eine geschlossene Form und begleitet eine Handlungssequenz, in der eine „Versöhnung“ stattfindet (der geschlossene Teil D ist eine instrumentale Version des im Film vorher diegetisch gesungenen Refrains des Songs „Love for Love“²⁷). Die offene Struktur des gesamten vorangehenden Teiles ist Folge der Form der sechs Gruppen a1 bis b3. Alle Gruppen sind unvollständige vordersatzartige Sätze, zum Teil mit modulierendem Verlauf (diastematisch sind die Gruppen stark miteinander verwandt). Die Gruppen a1 und a2 bilden zusammen einen doppelten transponierten Auftakt, Gruppe b1 moduliert – von *Des-Dur* nach *F-Dur* –, Gruppe b2 steht in *F-Dur* und Gruppe c ist erneut modulierend, von *F-Dur* nach dem rückungsartig in T. 34 erreichten *As-Dur*. Die in *As-Dur* stehende Gruppe b3 endet als Auftakt zu dem anschließenden Teil D, dem in derselben Tonart stehenden Song. (Die wie erwähnt geschlossene Form des Teiles D ist eine aus Vorder- und Nachsatz bestehende Periode, die einen einzigen Affekt repräsentiert.) Es liegt Einheit des Tempos vor („poco sostenuto“). Geht man davon aus, dass die Zweieinheit „Rezitativ-geschlossene Form“ (Arie, Duett, Terzett usw.) eines der Wesensmerkmale der Oper ist („Rezitativ“ ist hier vor allem in übertragenem Sinn zu verstehen), muss die oben näher untersuchte „Love Scene“ aus Korngolds film-musikalischen „Love-Scenes“-Korpus als eine der am meisten der Oper „verwandten“

musikalischen Themen sind beim narrativen Prinzip des Hollywood-Films zwar in der Tat vor allem an Protagonisten („characters“) gebunden, aber dennoch nur sehr beschränkt mit dem Prinzip der Leitmotivik (eigentlich der „Grundthemen“) in den Opern Richard Wagners vergleichbar, und nicht nur deshalb, weil die Konnotationen der Motive bei Wagner weit über eine Personengebundenheit hinausgehen können. (4) Die Disposition von Korngolds Filmmusik weicht nicht prinzipiell von sieben Merkmalen der gängigen filmmusikalischen Praxis im Hollywood der 30er- und 40er-Jahre ab, die anhand der Filme mit Musik Max Steiners extrapoliert wurden. Siehe: Claudia Gorbman, *Unheard Melodies – Narrative Film Music*, Bloomington 1987, S. 73. (5) In der jüngeren Literatur sind Beispiele für von Analogien mit der Oper unbelasteten Detailanalysen der Filmmusik Korngolds u. a. zu finden bei Pöllmann, *Korngold*.

²⁶ Der Titel „Love Scene“ ist nur im Manuskript zu finden und dort in der Handschrift des Komponisten; vgl. auch Anm. 12.

²⁷ Der Kuriosität halber sei angemerkt, dass dieser Song allgemein als Korngolds einziger Beitrag zum Gebiet der leichten Musik („U-Musik“) gilt. Siehe bzgl. des vollständigen Notentextes: van der Lek, *Diegetic Music*, S. 287–290.

Nummern gelten. Diese Verwandtschaft ist jedoch – gerade gemessen am Kriterium „Oper“ – zugleich eine Scheinverwandtschaft. Der Dialog hat nämlich – ebenso wie die Dialoge der anderen Nummern – einen hohen, sich durch die ganze Szene hindurchziehenden diskursiven Gehalt, sodass in dieser Hinsicht kein Unterschied zwischen dem Teil D, gewissermaßen dem „Opernduett“, und dem vorangegangenen Teil a1 bis b3, dem „Rezitativ“, besteht. Das affektive Element fehlt im Text durchaus nicht und wird zum Schluss hin sogar stärker, allerdings integriert in einen Dialog, der im Wesentlichen ein „Handlungsdialog“ ist und bleibt. Hält man nun trotz allem, weil es nun einmal um Korngold geht, im Sinne eines letztinstanzlichen Urteils an der „Übereinstimmung mit der Oper“ fest, dann entnimmt man sich – wenn nicht notwendigerweise, so doch tendenziell – bereits der einfachsten definierenden Sicht auf diesen Film und namentlich darauf, dass der von Filmen wie diesem vertretene klassische Erzählstil (für *Escape Me Never* hätte auch ein Dutzend anderer Filme als Beispiel dienen können) unter anderem gerade in dieser Art Szenen zum Ausdruck kommt: Die bereits infolge der transtextuell konditionierten Behandlung der visuellen und (übrigen) akustischen Komponenten völlig verständliche narrative Bedeutung der Szene wird durch die Tonform nichtdiegetische Musik hyperexpliziert.

Der Filmkomponist Korngold war bekanntlich ein im Exil lebender („ernster“) Komponist. Korngold ist sich dessen sehr bewusst gewesen. Ungeachtet aller Anerkennungen und Erfolge und trotz seiner anfänglich großen Arbeitsfreude hat er die Jahre zwischen 1935 und 1945 immer als eine politisch bedingte Unterbrechung seiner normalen Arbeit empfunden. Das belegen drei Sätze aus der von seiner Witwe verfassten Biographie. „Er hätte wahrscheinlich [...] für den Film nicht geschrieben, wäre er nicht materiell dazu gezwungen gewesen.“²⁸ Über seine Lage in den Jahren 1942/43 ist dort zu lesen: „Er schrieb weitere ein bis zwei Filmmusiken für Warners, aber jedesmal wurde das Arbeiten für ihn problematischer; mit steigender Angst und Unlust ging er an die Vertonung jedes neuen Films.“²⁹ Und schließlich: „Im Jahre 1946 sagte Erich dem Film für immer Lebewohl und widmete sich nun mehr seinem persönlichen Schaffen.“³⁰ Aus bekannten Gründen ist die Einbeziehung von biographischen Fakten in eine Werkbetrachtung musikwissenschaftlich ein an sich prekäres Verfahren. Im vorliegenden Fall dürfte dies jedoch wenn nicht notwendig, so doch immerhin erlaubt sein. Denn so und nur so wird sichtbar, weshalb und in welchem Sinne die Analogisierung von Korngolds Werkgruppen Film und Oper keineswegs die einzig mögliche Interpretation der von seiner Frau stammenden zweiten Formulierung seines filmmusikalischen Konzepts ist, sondern dass diese Formulierung auch eine andere Interpretation gestattet. Der betreffende, hier nochmals zitierte Satz lässt sich im Hinblick auf die Ausnahmesituation, worauf er sich bezieht, (auch) als der Wunsch lesen die uneigentliche Tätigkeit ihres Mannes als Filmkomponist nachträglich und für die Nachwelt zu nobilitieren: „Die ‚Story‘ des Films wurde ihm zum Opernbuch – zumindest legte er es sich so zurecht –, und er gab sich, während er komponierte, der vielleicht bewußten Täuschung hin, ein Opernwerk zu schaffen.“ So interpretiert, reduziert sich die Analogie zwischen Korn-

²⁸ Luzi Korngold, *Korngold*, S. 80.

²⁹ Ebd., S. 84.

³⁰ Ebd., S. 86.

golds Filmen und Opern zu einer bis herab zu einer Gleichstellung zersungenen Mitteilung über seine kompositorische Schaffensweise. Die Mitteilung aber war wohl höchstens dazu bestimmt, im übertragenen Sinn verstanden zu werden, nicht nur angesichts der fundamentalen Unterschiede zwischen Film und Oper im Allgemeinen (wobei der textliche Unterschied nur einer von vielen ist), sondern auch, weil die äußerste Konsequenz der Analogie, Korngolds Filme als „Opern ohne Gesang“ zu betrachten, umgekehrt zu der bizarren Auffassung führen müsste, die fünf Opern Korngolds seien „Filme ohne Photographie“. Daher dürfte eine kritische Distanz gegenüber der Redeweise von der „Oper ohne Gesang“ indirekt auch der Werkgruppe, auf die sie terminologisch verweist, seinen Opern mit Gesang, zugute kommen.

(Deutsche Übersetzung: Ekkehard Mann)

Erich Schenk – ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee *

von Matthias Pape, Karlsruhe

Die mehrfachen Brüche in der deutschen und österreichischen Geschichte unseres Jahrhunderts spiegeln sich in auffälliger Weise in der Biographie und den Schriften Erich Schenks. Um seine Einstellung zu den Kernpunkten der nationalsozialistischen Ideologie, dann auch zum gewandelten Staats- und Nationsverständnis der zweiten österreichischen Republik einsichtig zu machen, soll zunächst Schenks politisch-nationale und akademische Sozialisation dargestellt (Kap. I, II) und anschließend nach den Komponenten seines Welt- und Geschichtsbildes gefragt werden, die seine Musikgeschichtsschreibung beeinflusst haben (Kap. III, IV).

I. Prägende Einflüsse in Salzburg und München

Erich Schenk (1902–1974) stammte aus dem Salzburger Bildungsbürgertum und wuchs in einer Stadt auf, in der Mozart allgegenwärtig war. Schenk besuchte die evangelische Volksschule und das humanistische Gymnasium, daneben das Mozarteum, an dem er Klavier-, Violin- und Theorieunterricht erhielt und bei Bernhard Paumgartner den

* Gestraffte Fassung eines am 16. Juni 1998 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock gehaltenen Vortrags. Für stete Ermunterung, das Thema aufzugreifen, und vielfältige Anregungen danke ich Professor Dr. Rudolf Eller (Rostock), für die Möglichkeit, es in Rostock zur Diskussion zu stellen, Professor Dr. Karl Heller, für förderliche Hinweise Professor Dr. Theophil Antonicek (Wien) und Professor Dr. Rudolf Flotzinger (Graz).