

"Der Walzer erwacht – die Neger entfliehen"
Erich Wolfgang Korngolds Operetten(bearbeitungen) von *Eine Nacht*
in Venedig 1923 bis zur *Stummen Serenade* 1954

von Kevin Clarke

Korngold und die Operette – das ist ein faszinierendes Thema, weil es den Komponisten im Spannungsfeld von ideologischen Widersprüchen der 1920er Jahre zeigt, anhand derer sich viel von dem beleuchten lässt, was ohnehin spannend ist an der Beschäftigung mit Operette in der Zeit zwischen den Weltkriegen.¹ Die Meinungen zu Korngolds Leistung auf dem Gebiet der Operette gehen dabei weit auseinander, je nachdem, von welcher ideologischen Seite aus man die Sache betrachtet. Während die einen Korngold (damals) zum Retter der 'klassischen Operette' à la Johann Strauß (v)erklärten,² galt er anderen als (typisch 'jüdischer') Schmarotzer und Profiteur. Beides sind Urteile, die bis in die Gegenwart wiederholt werden, meist in völlig anderem Kontext.³ Um sie zu begreifen, muss man wissen, welche Ansprüche und Erwartungen an die Kunstform sich dahinter verbergen, damals wie heute. Und warum Korngold, der ja außer *Die Stumme Serenade* keine eigene Operette geschrieben hat, derart zwischen die Fronten geraten konnte – und immer noch gerät.

Als Kompass für die Beschäftigung mit Korngolds Operettenschaffen soll hier das Werkverzeichnis aus Kurt Gänzls *Encyclopedia of the Musical Theatre* dienen, nach

¹ Der vorliegende Text stellt die erweiterte Fassung eines Beitrags dar, der in folgendem Sammelband erschienen ist: *Erich Wolfgang Korngold – Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker?* Bericht über das internationale Symposium Bern 2007, hrsg. von Arne Stollberg, München 2008, S. 235–260.

² *"Die Übergangsepoche bringt Exhumierungen und Renovierungen. Die Pariser Bouffes aus der Offenbachzeit werden zum Prokrustes heutiger szenischer Gestaltung und die Meisterwerke der Johann Strauss-Epoche erobern textlich und musikalisch revidiert neuerdings die Bühne. Ihre liebevollen musikalischen Retouchen [sic] haben kulturhistorische Werte aktualisiert."* – Renato Mordo [Generaldirektion des Hessischen Landestheaters Darmstadt], Brief an Erich Wolfgang Korngold vom 17. Januar 1930, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg. Für die Bereitstellung der Materialien aus seinem Archiv sei Herrn Bernd O. Rachold sehr herzlich gedankt.

³ Kurt Gänzl schreibt dazu: *"Korngold? [...] A leech. An undertalented leech, who messed up some splendid operetten [sic] in his search for a royalty. The Korngold revisions [...] and especially 'Nacht in Venedig' represent all that is distasteful to me in Central European musical theatre. Mr. Korngold was one of the worst things ever to happen to the Operette."* – Kurt Gänzl, E-Mail an den Autor, 15. Dezember 2006. Derweil meint der Präsident der österreichischen Johann-Strauß-Gesellschaft, Peter Widholz, leicht überheblich und ungeachtet der historischen Sachlage: *"Korngold konnte niemals eine 'Strauß-Renaissance' einleiten, da die Musik von Johann Strauß seit ihrer Entstehungszeit ohne Unterbrechung bis zum heutigen Tag mit großem Erfolg gespielt wurde und wird!"* – Peter Widholz, E-Mail an den Autor, 5. Dezember 2007.

wie vor das weltweite Standardwerk zum Thema Operette/Musical. Dort findet sich folgende Liste von Korngold-Bühnenwerken unter der Rubrik "Operette":

*"Eine Nacht in Venedig 1923 (Theater an der Wien); Cagliostro in Wien 1927 (Wiener Bürgertheater); Rosen aus Florida 1929 (Theater an der Wien); Die Fledermaus 1929 (Deutsches Theater, Berlin); Eine Nacht in Venedig 1929 (Hofoper [recte: Staatsoper] Wien); Walzer aus Wien 1930 (Wiener Stadttheater) 'arranged with Julius Bittner'; Die schöne Helena 1931 (Theater am Kurfürstendamm); Das Lied der Liebe 1931 (Metropoltheater); Die geschiedene Frau (= Abenteuer im Schlafcoupé) 1933 (Theater am Nollendorfplatz); Die stumme Serenade 1954 (Städtische Bühnen, Dortmund)."*⁴

Da zu den aufgelisteten Werken bislang jede zusammenhängende Darstellung fehlt und überhaupt das Operettenschaffen Korngolds von der Forschung weitgehend ignoriert wurde (trotz des anhaltenden internationalen Erfolgs einzelner Titel), sei im Folgenden der Versuch unternommen, erstmals einen Panorama-Überblick und eine generelle Präsentation von Korngolds Operettencœuvre zu bieten. Dabei stehen folgende Fragen im Vordergrund: Was bedeutet "Operette" als Bezeichnung für eine spezielle Spielart des modernen Musiktheaters, und wie passen Korngolds Operettenarbeiten in dieses Konzept? Wie wurden Korngolds Operetten(bearbeitungen) von der zeitgenössischen Kritik beurteilt, und welche Maßstäbe wurden damals angelegt, die möglicherweise anders sind als unsere heutigen? Welchen Stellenwert haben Korngolds Operettenbearbeitungen aus gegenwärtiger Sicht? Sollte man solche Fremdbearbeitungen eines Originalwerks noch spielen in Zeiten der "historisch informierten Aufführungspraxis", in der man sich weitgehend darum bemüht, Stücke in ihrer Original(klang)-Gestalt auf die Bühne zu bringen?⁵

⁴ Kurt Gänzl, *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, New York – Toronto 1994, S. 791.

⁵ Vgl. Kevin Clarke, "Aspekte der Aufführungspraxis oder: Wie klingt eine historisch informierte Spielweise der Operette?", in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (2006), S. 21–75 (www.fzmmw.de).

"Der Jazzmusik wird heimgeigt"

Operette ist gegenwärtig eine 'tote' Kunstform, das heißt sie wird von zeitgenössischen Komponisten kaum mehr benutzt (oder nur in Ausnahmefällen). Somit stellen die zwischen zirka 1850 und 1950 entstandenen Stücke des Genres einen abgeschlossenen Werkkanon dar, wie beispielsweise die Barockoper; einen Kanon, dem man sich heute aus historischer Distanz als einem zeitgeschichtlichen Phänomen der Vergangenheit nähert. Das ist ein fundamentaler Unterschied zur Situation in den 1920er Jahren, als sich Korngold der Operette zuwandte. Die Operette erlebte damals als lebendige Theaterform eine Phase der Blüte und kreativen Weiterentwicklung, die sie für innovative Köpfe (unter anderem Arnold Schönberg) interessant machte.⁶ Operette war damals außerdem – anders als heute – Teil einer internationalen Unterhaltungsindustrie, die gänzlich ohne staatliche Subventionen auskam und an Privattheatern von speziellen Operettendarstellern dargeboten wurde, also nicht (bzw. nur in Ausnahmefällen) von Opernsängern an Opernhäusern. Es war eine Situation, die vergleichbar ist mit dem, was wir heute vom Broadway oder dem Londoner West End als kommerzielles Musicaltheater kennen. An einer solchen kommerziell-internationalen Operettensituation änderte sich in Deutschland erst 1933 etwas, 1938 auch in Österreich, als Privattheater verschwanden und der Staat die Spielpläne durch Subventionsverteilung diktierte.⁷ Damit endete auch weitgehend das, was ich die "authentische Operette" nennen möchte, wie sie sich in den am Weltmarkt orientierten Werken von Jacques Offenbach über Franz von Suppé, Johann Strauß, Franz Lehár bis zu Leo Fall und Paul Ábrahám manifestiert.

Nun wird heute in wissenschaftlich-intellektuellen Kreisen kommerzielle Kunst gern gleichgesetzt mit 'nicht vollwertiger Kunst'. Dazu schreibt Martin Gottfried in Bezug auf Broadwaymusicals (die ihrerseits aus der Broadwayoperette hervorgegangen sind):

"Commercialism – an appeal to a taste as popular as possible – has not always proved a deterrent to producing musicals of quality. In fact, it is the very basis of their development. The pressure to be an immediate popular as

⁶ Vgl. Reiner Zimmermann, "Von heute auf übermorgen: Operette und künstlerische Avantgarde in den 1920er Jahren", in: *Operette unterm Hakenkreuz: Zwischen hoffähiger Kunst und 'Entartung'*, hrsg. von Wolfgang Schaller, Berlin 2007, S. 17–25.

⁷ Vgl. Boris von Haken, *Der "Reichsdramaturg" Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*, Hamburg 2007.

well as an artistic success is a pressure that those working in subsidized theaters suffer the lack of."⁸

Die authentische Operette nach Art von Stammvater Offenbach war immer schon ein ins Groteske verzerrter, unterhaltender Kommentar auf die unmittelbare Gegenwart (mit *"Musik als Überleitung von der stilisierten Wirklichkeit zur Überwirklichkeit"*⁹), angereichert mit freizügigster Erotik, wie man sie in der Oper niemals erleben konnte, und ausmusiziert mit den neuesten Modetänzen. Was bei Offenbach im Paris des 19. Jahrhunderts der skandalöse Can Can war, das war kurz darauf im Wien der rauschhafte Walzer. Nach 1918 – also zur Zeit von Korngolds Operettentätigkeit – war es dann amerikanische Tanzmusik bzw. dasjenige, was man damals im deutschsprachigen Raum "Jazz" nannte. *"Ein neues Tempo rannte gegen den Wiener Walzer an"*, schreibt Zeitzeuge Paul Markus über jene Jahre in seinem Operettenbuch *Und der Himmel hängt voller Geigen*.

*"Trillerpfeifen und Autohupen und Kuhglocken klangen aus den Orchestern. Der argentinische Tango, vor dem Krieg noch als 'unanständig' verfehmt, war mit einem Male salonfähig. 'El Choclo' war populär, und die jungen Leute, die jahrelang in den Schützengräben ihr Vergnügen entbehrt hatten, hupften in den abgehackten Synkopen des Foxtrotts. Die Welt drehte sich nicht mehr im Dreivierteltakt, sondern schob, hüpfte und lief beim Tanz."*¹⁰

Als vollkommerzielles Massenentertainment immer schon dicht am Puls der Zeit, "schob, hüpfte und lief" die Operette mit Anbruch der 20er Jahre ebenfalls im synkopierten 4/4-Takt. Kálmán machte mit seiner indisch-exotischen *Bajadere* und dem Schlager "Fräulein, bitte woll'n Sie Shimmy tanzen" 1921 den viel beachteten Anfang. Bald folgten unter anderem Eduard Künneke, Ralph Benatzky, Oscar Straus, Bruno Granichstaedten, Mischa Spoliansky, Kurt Weill¹¹ und als krönender Höhepunkt Paul

⁸ Martin Gottfried, *Broadway Musicals*, New York 1984, S. 6.

⁹ Hans Wollenberg, "Musikalische Charakterisierung als Element der Film-Komödie", in: *Film-Kurier* Nr. 25, 9. Oktober 1930 (Beiblatt). Was Wollenberg hier über die sogenannte Tonfilmoperette schreibt, trifft auch auf die authentische Bühnenoperette zu.

¹⁰ PEM [Paul Markus], *Und der Himmel hängt voller Geigen*, Berlin 1955, S. 139–140.

¹¹ Karl Westermeyer rechnet Kurt Weill und dessen *Dreigroschenoper* in seinem Operettenbuch von 1931 zu den richtungsweisenden Werken für *"ein realistisch witziges Genre der Zukunft"*; vgl. Karl Westermeyer, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes*, München 1931, S. 138.

Ábrahám, dessen *Blume von Hawaii* (1931) das erfolgreichste Bühnenwerk der Weimarer Republik war.¹²

Fast alle tonangebenden Operettenkomponisten orientierten sich in jenen Jahren am Broadway, von wo wiederum die US-Operetten von Sigmund Romberg (*The Student Prince*, *Desert Song*, *New Moon*), Rudolf Friml (*Rose-Marie*, *Vagabond King*) und Vincent Youmans (*No, No Nannette*)¹³ nach Deutschland und Österreich importiert wurden und als Vorbilder dienten. Aus dieser transatlantischen Synthese ergab sich eine vollständige Erneuerung der Kunstform, die aus dem kakanischen Dunstkreis der Vorkriegszeit in die eklektischen Twenties hinüberglitt, wie man sie aus den Bildern von Otto Dix und George Grosz kennt (*"deliberately exaggerated, deliberately grotesque and [...] all about sex without actually being very sexy"*¹⁴) oder aus den Romanen von Christopher Isherwood, Alfred Döblin oder Klaus Mann. Was bei Isherwood Sally Bowles und der fiktive Kit-Kat-Club sind (ein Name, der von der Tonfilmoperette *Die drei von der Tankstelle* inspiriert ist), das war im echten Berlin unter anderem die Haller-Revue im Admiralspalast, wo Lea Seidl als "Marie von der Haller-Revue" das direkte optische Vorbild für Liza Minelli in der Verfilmung von *Cabaret* abgab.

Direktor Hermann Haller brachte 1930 auch eine verjazzte *Csárdásfürstin* heraus, nachdem Konkurrent Erik Charell am Großen Schauspielhaus zuvor bereits den *Mikado*, *Wie einst im Mai* und die *Lustige Witwe* verjazzt produziert hatte. Mit gigantischem Erfolg. Über den *Mikado* schrieb Erich Urban, stellvertretend für die vielen anderen, nach gleichem Muster adaptierten Stücke, in der *BZ am Mittag*:

"[Es ist] ein Mikado à la mode, à l'américain, à la Charell. Aus dem Orchester steigt eine Musik auf, die Sullivan in Jazz-Seligkeit fortreibt. [...] Befruchtet von der glühenden Phantasie Ernst Sterns wird der Übergang gefunden zu den Erscheinungen des Jahres 1927. Regie-Fülle, Bändigung und neue Gesichtswinkel – das ist Eric Charell im Mikado geglückt. Ich bekenne, das man die alte Operette nur so spielen darf, daß man ihre Seele nimmt und sie in einen neuen, springlebendigen Körper setzt. Nur keine

12 von Haken, *Der "Reichsdramaturg" Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*, a.a.O., S. 93.

13 *No, No Nanette* wurde 1925 in Berlin herausgebracht und wird von Westermeyer als "Jazz-Operette" beschrieben; vgl. Westermeyer, a.a.O., S. 173.

14 Anne Midgette über ein Chanson-Programm von Ute Lemper mit Berlin-Titeln der 1920er Jahre, das hier explizit mit George Grosz verglichen wird ("Burlesque Without Borders", in: *The New York Times*, 5. November 2007)

falsche Scham! Auch Operettendichter sind sterblich, und sie doppelt und dreifach."¹⁵

Damals entwickelte sich das Genre als avantgardistische, anti-realistische Kitschkunst *avant la lettre* in Richtung Revueoperette, Tonfilmoperette (zum Beispiel Werner Richard Heymanns *Der Kongress tanzt*, *Bomben auf Monte Carlo*), Kabarettoperette (Spolianskys *Es liegt in der Luft*, *Zwei Krawatten*, *Rufen Sie Herrn Plim*) und dem, was in den USA kurz darauf als Mischung all dessen das Musical werden sollte. Die Grenzen waren fließend, in beide Richtungen. Denn die besten deutschsprachigen Werke (unter anderem *Bajadere*, *Gräfin Mariza* und die jazzige Alpenrevue *Im weißen Rössl*) liefen ebenso erfolgreich in New York und dem Rest der Welt, als begehrter Exportartikel.

Die transatlantische Spielart war konservativen Operettenliebhabern ein Dorn im Auge, sahen sie doch diese Entwicklung des Genres als Ausverkauf tradierter Werte. Franz Lehár, der das Heil nicht in Jazz und Broadway, sondern in der Nähe zur Oper suchte (zum Beispiel *Land des Lächelns*, *Giuditta*), äußerte sich 1928 folgendermaßen:

*"Die Wiener Operette hat zwei große Gegner: die Revue und die amerikanische Operette. Ich frage nun, was hat das Theater an der Wien getan, um diesen Gegnern entgegenzutreten? Es hat die Revue und den Amerikanismus der Wiener Operette ganz einfach einverleibt. Was heißt aber einverleiben? Einverleiben heißt nachahmen und nachahmen bedeutet auf Originalität, auf jede Eigenart verzichten. Schöpfe ich aber nicht von innen heraus, schreibe ich nicht das, was mir meine Seele diktiert, horche ich darauf, was die anderen machen, dann bin ich nicht mehr ich selbst. Dann schaffe ich aber auch keine Wiener Operette."*¹⁶

Unter der Überschrift *Vienna Is Alarmed By Inroads of Jazz* hatte die *New York Times* kurz zuvor im Zusammenhang mit Kálmáns Charleston-Operette *Die Herzogin von Chicago* berichtet (auf die sich auch Lehár bezog):

15 Erich Urban, "Die Mikado-Revue", in: *BZ am Mittag*, 2. September 1927.

16 "Die Zukunft der Wiener Operette. Äußerungen der Komponisten Ascher, Kálmán und Lehár über die Verpachtung des Theaters an der Wien", in: *Neues Wiener Journal*, 11. August 1928. Dass Lehár 1925 nichts dagegen hatte, dass seine *Lustige Witwe* von Erich von Stroheim für Hollywood verfilmt wurde, wobei aus Hanna Glawari eine New Yorker Jazz-Tänzerin wurde und William Axt und David Mendoza auf der Basis von Lehárs Melodien eine neue Jazz-Partitur schrieben (die Lehár bei der Pariser Premiere selbst dirigierte), ist die wenig beachtete Kehrseite dieser 'Entrüstung' über amerikanische Einflüsse in der Wiener Operette.

*"All musical-minded Viennese, and this means a goodly portion of the entire population, have been busy for more than a week asking each other the questions: 'What will the future bring in the operetta? Will American jazz conquer us and force into oblivion our standard of operetta forms for decades past, or will some way be found by us to humanize jazz or at least harmonize it with our litter of musical traditions?'"*¹⁷

In dieses Spannungsfeld von Tradition und Moderne geriet auch Korngold, als er sich 1923 der Operette zuwandte und sich bewusst gegen die hier skizzierten transatlantischen Ideale stellte, indem er keine Jazz-Operetten schrieb, sondern Bearbeitungen von Johann Strauß' Walzer-Operetten herausbrachte, die an die "gute alte Zeit" vor dem Krieg erinnerten, als die Welt noch in Ordnung war und alle Herzen (angeblich) noch im Dreivierteltakt schlugen. Entsprechend heißt es in einer Rezension zu Korngolds erstem Operettenausflug, der Neufassung von Strauß' *Eine Nacht in Venedig* in *Die neue Zeitung*:

*"Das war eine herrliche Nacht, bei klarstem Bühnenhimmel, und die Sterne schimmerten in goldener Pracht, in menschlicher Gestalt, singend und tanzend, und sendeten ihr rauschendes, wärmendes Licht in den frohen Zuschauerraum, in dem eine förmlich homogene Gesellschaft verträumt dasaß, als wäre es in der guten alten Zeit des Walzerkönigs, da Herz und Gemüt noch dem Schönen und Edlen zugänglich waren und liebe, gute Menschen ihren Nächsten das Leben nicht vergällten. Johann Strauß lehrte eine Sprache, die allen zu Herzen geht und jederzeit versöhnlich wirkt, die begeistert und Stimmungen des Glückes und der Zufriedenheit erzeugen kann."*¹⁸

Und die *Wiener Zeitung* sekundierte:

"An der klassischen Stätte der Johann Strauß-Triumphe wird nun in einer Atempause, innerhalb der zeitgenössischen Operettenbetriebsamkeit, Johann Strauß' 'Nacht in Venedig' aufgeführt. Unendliche Musik, möchte man sagen, dem Ohre schmeichelnd, den Sinn alsbald in eine wahrhaft

¹⁷ [o.A.], "Vienna Is Alarmed By Inroads of Jazz", in: *The New York Times*, 15. April 1928.

¹⁸ Dr. R. B., "Eine Nacht in Venedig", in: *Die neue Zeitung*, 27. Oktober 1923.

*glücklichere, lebensleichtere, ja leichtsinnige Zeit versetzend, fließt vorüber."*¹⁹

Ideologisch deutlicher wurde Josef Reitler von der *Neuen Freien Presse*:

*"Es war höchste Zeit, daß man sich auch in der Operette auf sein besseres Ich besann. Längst war uns klar, daß der Tag wieder kommen müsse, da man wie im Zwange des Selbstverständlichen auf die leichte, geschmackvolle Heiterkeit früherer, besserer Zeiten zurückgreifen werde, für die uns Johann Strauß ein zwingendes Symbol geworden ist. Wir meinen eine geistige Heiterkeit, die durch die Dekadenz, die beispiellose Geschmacksverwirrung und Verwilderung der letzten Jahre immer mehr verschüttet wurde. Natürlich kann eine Erscheinung wie Johann Strauß niemals ganz aus dem wienerischen Bewußtsein verdrängt werden. Aber immerhin gab es Zeitabschnitte, in denen Strauß wenigstens in seinen schwächteren Kundgebungen, durch die sich patzig gebärdende 'Moderne' beiseite geschoben wurde. Mit gelegentlichen Aufführungen der 'Fledermaus' und des 'Zigeunerbaron' ist da nichts getan. Die richtige Wiederkunft Straußens müßte alle seine lebensfähigen Bühnenwerke umfassen. Das kann die tiefere Bedeutung dieser prächtigen, vom richtigen Geiste getragenen und beifallsumrauschten 'Nacht in Venedig'-Aufführung werden, daß sie die Morgenröte einer Johann Strauß-Renaissance ankündigt. Nicht hoch genug kann die geschmackkläuternde und beispielgebende Wirkung einer Kunst, deren Humor ein wahrhaft echter ist und keine Spekulation auf Gedankenlosigkeit und niedrige Instinkte, eingeschätzt werden. Johann Strauß ist in Wahrheit das Wesen, an dem die Welt des Wienertums genesen könnte."*²⁰

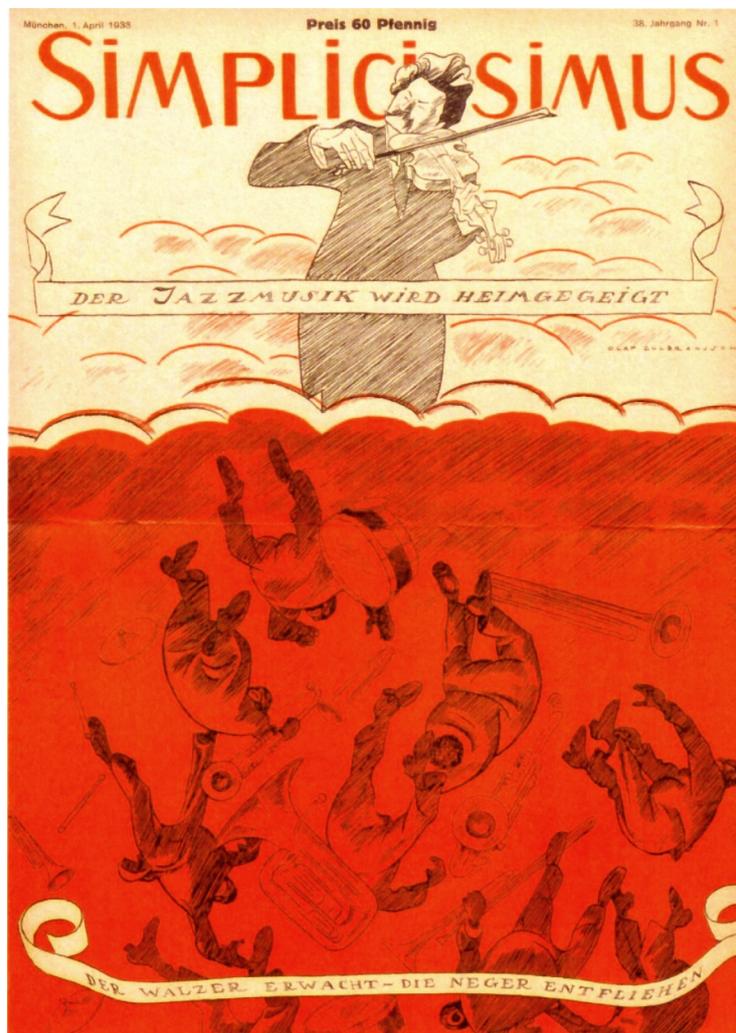
Reitler spricht etwas Entscheidendes an: dass die Wiener durch die Rückbesinnung auf Strauß und den Walzer in Zeiten der (politischen und künstlerischen) Orientierungslosigkeit wieder zu sich selbst finden und ihre Identität, die verloren zu gehen drohte, neu bestimmen können. Durch Strauß könnten sie "genesen". Reitler meint mit Blick auf die an den USA orientierte Kultur der Nachkriegszeit:

¹⁹ [o.A.], "Theater an der Wien", in: *Wiener Zeitung*, 27. Oktober 1923.

²⁰ r. [Josef Reitler], "Eine Nacht in Venedig", in: *Neue Freie Presse*, 29. Oktober 1923.

"[U]m wie vieles überzeugender tritt das wurzelechte im besten Sinne nationale Element Straußens in Erscheinung, wenn die Strauß-Operette dem krankhaften Internationalismus gegenübergestellt wird, der die überdies durch einen hysterischen Hang zu einer verlogenen Sentimentalität beschwerte Gattung seit Jahr und Tag beherrscht."²¹

Das sind Töne, die man – nur wenig abgeändert – nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verstärkt hörte, wenn etwa auf dem Titelblatt des *Simplicissimus* vom 1. April 1933 ironisch überspitzt zu lesen (und zu sehen) war: "Der Jazzmusik wird heimgegeigt. Der Walzer erwacht – Die Neger entfliehen."



Oder wenn Friedrich Billerbeck-Gentz, in die gleiche Richtung zielend, in seinem Aufsatz *Operettenkunst im Kampf* 1934 meinte:

21 Ebd.

*"D[ie] Eigenart des Deutschen ist ein von flachen Sentimentalitäten freies Gefühlsleben, dessen Ausdruck das in allen Sprachen der Erde unübersetzbare Wort 'Gemüt' bildet. Der Jude hat an seine Stelle tiefende Sentimentalitäten gesetzt. Ausdruck innigster und innerster Lebensfreude ist für uns im leichten beschwingten Tanz zu finden, der bei der jüdischen Operette zum schwülen 'Kampf der Geschlechter' ausartet. Unser deutscher Humor war stets ein nur mit dem Gefühlsleben zu erfassendes Moment, ein heiteres Kind des Augenblicks, bestimmt, aus dem Alltagsleben zu lösen und einen sonnigen Optimismus zu verkörpern."*²²

Hans Severus Ziegler, der 1938 die Ausstellung *Entartete Musik* veranstaltete, schrieb ein Jahr später in einem Geleitwort zu *Reclams Operettenführer*:

*"Selbstverständlich hat das Dritte Reich die typisch jüdische und stark verjazzte Operette allmählich ausschalten müssen mit dem sehr erfreulichen Ergebnis, daß die Operettentheater aller großen und kleineren Städte, wo der arische Operettenkomponist gepflegt wird, nach wie vor volle Häuser zeigen. Gewiß wäre es wünschenswert, daß wir zur Ergänzung unseres heutigen Operettenschatzes wieder einmal komische Spielopern von der Leichtigkeit und wirklichen Humorigkeit des Lortzingschen 'Wildschütz' bekämen, was im Interesse einer geschmacksbildenden Erziehung des Publikums, dessen Stilgefühl und Sinn für Unterhaltung nicht weiter verflachen darf, liegt."*²³

Sehr ähnlich argumentierte Otto Howorka in der *Reichspost* 1923 im Zusammenhang mit Korngolds Operettenerstling:

"Es war eine glatte Niederlage der modernen Theaterspielerei. Der eine hat den 'großen Schlager', die Operette der Saison, aber zur Aufführung kein Theater, der andere die 'große Sängerin' und das Theater, aber wieder kein Stück, und während gefeilscht und unterhandelt wird, wagt der Hubert Marischka den kühnen Schritt, läßt Operettensaison Operettensaison sein,

22 Friedrich Billerbeck-Gentz, "Operettenkunst im Kampf", in: *Deutsche Bühnenkorrespondenz* 3 (1934), Folge 5, 17. Januar 1934, S. 1.

23 Hans Severus Ziegler, "Zum Geleit!", in: *Reclams Operettenführer*, hrsg. von Walter Mnilk, Leipzig 1939, S. 1.

*inszeniert Johann Strauß mit einer künstlerischen Sorgfalt und mit einem Aufwand wie man es sonst bei Lehár oder Kálmán gewohnt ist und siehe, das Theater an der Wien errang einen Erfolg, der weit über das übliche der gewohnten Erstaufführungen im Reiche der leichten musikalischen Stufe ragt. Und als wertvollstes Ergebnis des Abends: Johann Strauß – Triumphator über alles, das da in seinem Schatten in Wiener Musik 'arbeitet'."*²⁴

Kommerz außer Konkurrenz: Eine Nacht in Venedig 1923

Als Korngold ans Theater an der Wien kam, wo seine Fassung der *Nacht in Venedig* 1923 ihre Premiere erlebte, war das Traditionshaus in einer Phase des Umbruchs: Der alte Direktor Karczag (unter dessen Führung unter anderem die *Lustige Witwe* sowie viele andere Vorkriegsklassiker herausgekommen waren) lag im Sterben, sein Schwiegersohn Hubert Marischka sollte demnächst die Führung zu übernehmen. Nach dem Tod Karczags im Herbst 1923 machte sich Marischka daran, das Theater (und den daran angeschlossenen Karczag-Verlag) zu einer ersten Adresse für modernste, nach US-Muster gebaute Jazz-Operetten werden zu lassen, als deren Hauptexponent in Wien neben Kálmán vor allem Bruno Granichstaedten mit *Der Orlow* (1925) und *Reklame* (1930) gelten kann. Bevor Marischka mit der *Gräfin Mariza* (unter seiner eigenen Regie und mit sich selbst in der Hauptrolle) 1924 die sensationell erfolgreiche Serie von modernen Operetten seines Hauses und Verlags begann, kam 1923 eine Wiederausgrabung von Johann Strauß heraus, die Teil einer ganzen Reihe von bewusst altmodischen Operetten war, mit denen Marischka auch ein den Jazz ablehnendes Publikum zufriedenstellen wollte (später folgten gänzlich neue 'alt(modisch)e' Werke wie Edmund Eyslers *Goldene Meisterin* oder Fritz Kreislers *Sissi*, alle mit Marischka in der Hauptrolle). Der Marischka-Spielplan bewegte sich also zweigleisig: Die modernen, jazzigen (Revue-)Operetten waren vor allem fürs Auslandsgeschäft gedacht, die Klassiker und altmodischen Wien-Titel für das lokale Publikum.

Dass Korngold von Marischka 1923 mit einer Strauß-Bearbeitung betraut wurde, hatte zwei Gründe: Zum einen war Korngold als Dirigent ans Theater an der Wien engagiert worden und hatte somit die Strauß-Ausgrabung als musikalischer Leiter zu betreuen. Zum anderen hatte Korngold offenbar schon lange eine Neigung zur

²⁴ Otto Howorka, "Triumphator Johann Strauß", in: *Reichspost*, 27. Oktober 1923.

Kunstform Operette. *"Daß E. W. Korngold glänzende Begabung auch zum gelegentlichen Operettenchef mitbringen werde, mußte jedem von vornherein klar sein, der seine Anfänge belauschte, seinen 'Schneemann' kannte und ihn einmal Walzer spielen gehört hat"*, schrieb Karl Lafite im *Neuen 8 Uhr Blatt* anlässlich der *Nacht in Venedig*-Premiere.²⁵ In Korngolds eigenen Worten klingt das so: *"I such an Buch für a Spieloper. I kann ober kans finden. So bin i halt zur Operett' gekommen, zum Strauß und zum Fall. I brauch eben a Ventil für die aufg'speicherte Heiterkeit nach den operlichen Ehebruchstragödien."*²⁶

Bearbeitungen älterer Operetten waren in den 1920er Jahren in Mode. Charells Jazz-Adaptionen von Klassikern wie der *Lustigen Witwe* oder dem *Mikado* fürs Große Schauspielhaus wurden schon erwähnt, ebenso Hallers *Csárdásfürstin* von 1930. Auch in Wien kamen nach 1918 vielfach alte Werke musikalisch aufgefrischt heraus (unter anderem wurde im Carltheater 1923 Suppés *Boccaccio* bearbeitet gespielt), wobei die Wiener Bearbeiter weit weniger radikal vorgehen, als ihre Berliner Kollegen, da sie ihre Klassiker mit größerer Ehrfurcht behandelten. Der *Walzertraum*-Komponist Oscar Straus sagte dazu:

*"Wien hat die angeborene Musikalität, Berlin arbeitet. Wien im Bewußtsein seines Besitzes ist jedenfalls schwerer als Berlin für den Versuch, für das Experiment, für das Ungewohnte und Neue zu gewinnen. [...] Wien hat die neue Operette geschaffen und damit eine Art von Tradition begründet, der eine eminente Geschmackssicherheit zugrunde liegt, die aber andererseits dem Neuen und Unerprobten gewisse Widerstände bereitet. Man gibt die süße Erfolgssicherheit nicht gern auf, die festgeprägte Marke läßt man sich durch allzu weitgehende oder gar kühne Variierungen nicht gefährden."*²⁷

Das ist der ideologische Dunstkreis, aus dem auch Korngolds Operettenbearbeitungen entstanden. Korngold selbst schilderte 1933 rückblickend, wie es zehn Jahre zuvor zu seiner *Nacht in Venedig* gekommen war und was er grundsätzlich von Operettenbearbeitungen hielt:

25 Karl Lafite, "Theater an der Wien", in: *Neues 8 Uhr Blatt*, 26. Oktober 1923.

26 Rolf Marben, "Das Wunderkind vom 11er Jahr. Ein Gespräch mit Erich Wolfgang Korngold", in: *Hamburger Fremdenblatt*, 22. August 1929.

27 Oscar Straus zit. n. Franz Mailer, *Weltbürger der Musik: Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1985, S. 115.

*"Eigentlich bin ich ein Feind aller Bearbeitungen, aller Eingriffe einer fremden Hand in bestehendes Musikgut. Ich kann ja als selbstschaffender Künstler gar keinen anderen Standpunkt einnehmen, habe ich doch auch, als meine 'Tote Stadt' mit der Jeritza als erste deutsche Oper nach dem Kriege in Amerika zur Aufführung gelangte, gegen alle Striche und Verstümmelungsversuche auf das schärfste protestiert; allerdings hat es nichts genützt... Es ist nun freilich ein Unterschied, ob man daran denkt, eine Verdi-Oper, eine 'Carmen' oder ein anderes anerkanntes, unantastbares Werk der Opernliteratur zu bearbeiten, oder ob es sich darum handelt, Operetten, die ja doch mehr oder weniger für den Tag geschrieben waren – selbst Standardwerke dieser Gattung, wie 'Fledermaus' oder 'Orpheus', verdanken ihre unverwüstliche Lebensdauer mehr ihrem verschwenderischen Melodienreichtum und ihren populär gewordenen Figuren als bewußt-sorgfältiger Konzeption und Ausführung – zu modernisieren und dem heutigen Publikumsgeschmack näherzubringen. Aber eines ist sicherlich allen Werken gemeinsam: der Wille ihres Schöpfers, ihnen diese und keine andere Gestalt zu geben. Wie kam es nun trotz dieser meiner Anschauung zu meiner ersten Bearbeitung? Sehr einfach: ich wusste im Drange der Probenarbeit überhaupt nicht, daß ich eine solche gemacht hatte. Als ich 1923 als Dirigent der Johann Strauß'schen 'Nacht in Venedig' ans Theater a. d. Wien verpflichtet worden war, hatte ich nur ein Ziel vor Augen: die Operette so gut als möglich, im Geist ihres Schöpfers und mit zeitgemäßer Wirkung aufzuführen. Nur in dieser Absicht begann ich an der Instrumentation zu feilen, den Klang pikanter zu gestalten, habe ich schwache Musikstücke entfernt und durch stärkere Strauß-Musik ersetzt, habe ich aus einer kleinen Tenorpartie eine richtige Richard Tauber-Partie geschaffen, Einfluß auf Buch und Szene genommen – und bei der Premiere war plötzlich eine regelrechte Neufassung da, die seither über hundert Bühnen gegangen ist, in die Opernhäuser von Berlin, Wien, Frankfurt, Monte Carlo und Köln einzog und den Auftakt zu einer förmlichen Johann Strauß-Renaissance gebildet hat."*²⁸

28 E[rich] W[olfgang] Korngold, "Operettenbearbeitungen", in: *Der Zuschauer. Blätter des "Theaters am Nollendorfplatz"*, Berlin 1933, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

In der Tat war die Neufassung der *Nacht in Venedig* überaus erfolgreich und wurde vielfach nachgespielt. Interessanterweise nicht an den bedeutenden Operettenbühnen der Welt, nicht am Broadway, dem Londoner West End oder in Paris, auch nicht von typischen Operetten- oder Musicaldarstellern der Zeit, sondern vor allem von Opernhäusern (Berlin, Wien, Frankfurt, Monte Carlo und Köln) und Opernsängern. Damit entzog sich Korngold der direkten Konkurrenz zu seinen Operettenkollegen und erreichte ganz andere Aufführungszahlen als beispielsweise Lehár oder Kálmán, er wandte sich auch an ein anderes Publikum und an andere Interpreten. Sein Vorteil dabei: Da Opernhäuser nicht die Lustbarkeitssteuer abführen mussten und sogenannte E-Musik schon damals höhere Tantiemen lieferte (was Richard Strauss durchgesetzt hatte), entfielen auf Korngold mehr Gelder, als er im normalen Operettenbetrieb mit einer *Nacht in Venedig*-Bearbeitung jemals hätte verdienen können (Ausnahme: die Uraufführungsproduktion im Theater an der Wien selbst).

Die Aufführung des Theaters an der Wien wurde von Marischka – wie das sein Markenzeichen war – opulent ausgestattet und erstklassig besetzt. Marischkas Trumpf war, dass er neben sich selbst und seiner Partnerin Betty Fischer (*das* Wiener Operettentraumpaar der 1920er Jahre, das 1924 als *Gräfin Mariza*-Gespann in die Theatergeschichte eingehen sollte) den damals noch nicht so stark mit Operette assoziierten Tenor Richard Tauber als Gast aufbot. Tauber sollte nach 1926 als Lehár-Sänger zum vermutlich berühmtesten Operettentenor aller Zeiten avancieren. Doch schon 1923 machte er als Strauß-Sänger in Wien Furore. Die *Reichspost* schrieb: "*Das Terzett Richard Tauber – Betty Fischer – Hubert Marischka, auf stolzer Höhe reifster Darstellungskunst, bot allein schon die Erfüllung – die Johann Strauß verhieß.*"²⁹ In der *Neuen Zeitung* war über Tauber zu lesen: "*Seine geklärte, weiche Stimme mit den schwellenden, klingenden Tönen und dem duftigen, wohltönenden Pianissimo fesselte wie immer die ihn verehrenden Zuhörer.*"³⁰ Mit deutlich lokalpatriotischem Ton vermeldete die *Reichspost*: "*Dieser Johann-Strauß-Aufführung des Theaters a. d. Wien wird man schwerlich Gleichartiges auf deutschen Bühnen gegenüberstellen können.*"³¹

Für Tauber hatte Korngold ein neues Auftrittslied geschaffen ("Sei mir begrüßt, du holdes Venezia"), auf das danach Generationen von Tenören nicht verzichten wollten, selbst wenn sie in Produktionen mitwirkten, die nicht die Korngold-Fassung spielten. Auch das erste typische "Tauberlied" findet sich in der *Nacht in Venedig*:

29 Howorka, "Triumphator Johann Strauß", a.a.O.

30 Dr. R. B., "Eine Nacht in Venedig", a.a.O.

31 Howorka, "Triumphator Johann Strauß", a.a.O.

"Treu sein, das liegt mir nicht" war eine weitere Korngold-Ergänzung, auf die kaum ein Tenor später verzichten wollte. Gerade diese beiden Lieder tauchen fast immer in Aufführungen der Operette auf, zum Ärger der Strauß-Gesellschaft, die sich (mit begrenztem Erfolg) bemüht, die Originalfassung gegen Korngolds Bearbeitung durchzusetzen. Entsprechend vehement ist die Ablehnung der Korngold-Fassung gerade aus jenem Lager, wobei man zum Verständnis des nachfolgenden Zitats wissen muss, dass der Karczag-Verlag später vom Verlag Josef Weinberger übernommen wurde, der die Korngoldsche *Nacht in Venedig* bis heute im Programm hat. Christian Pollack schreibt dazu in den *Mitteilungen der Deutschen Johann Strauß Gesellschaft* 1999:

"Bei einem weiteren Komponisten, der schon lange tot ist, fließt noch immer ein reicher Tantièmensegen auf Kosten von Johann Strauß, der vermutlich noch lange seinen Erben zugute kommen wird. Es ist dies Erich Wolfgang Korngold [...]. Er ist u. a. mit der Operette 'Eine Nacht in Venedig' barbarisch umgegangen. Nicht nur, daß er in der Ouvertüre rund ein Drittel der Musik eliminierte, kürzte er die Operette und stellte Musiknummern um, wo es nur möglich war. Das Schlimmste aber, das er dem Komponisten antat, war die Uminstrumentierung des ganzen Stückes, wobei der feinsinnig erdachte Orchesterglanz einem dicken, mit Xylophon und Harfenglissandi (von Strauß niemals angewendet!) angereicherten Hollywoodarrangement weichen mußte. Darüberhinaus füllte er die Operette mit stückfremder Musik auf, die in der Art des 'Dreimäderlhauses' wahllos zusammengestückelt wurde. Leider sind zwei Nummern in seiner Fassung sehr populär geworden, nämlich die Lieder des Herzogs, 'Sei mir begrüßt, du holdes Venezia' und 'Treu sein, das liegt mir nicht'. [...] Das zweite Stück ist ein Lied der Annina aus der Originalfassung von 'Eine Nacht in Venedig' mit dem Text 'Was mir der Zufall gab'. Korngold strich den Mittelteil, transponierte das Lied einen Halbton tiefer und veränderte in grässlicher Weise die beiden Einleitungstakte, nur damit ein bißchen was von ihm ist. Die Popularität dieser beiden Lieder liegt an den Melodien und dem wirklich guten Text von Ernst Marischka, keineswegs an Korngold. Wie schwer die Eingriffe waren, zeigte sich, als im Rahmen der Johann-Strauß-Gesamtausgabe das Original der Operette veröffentlicht wurde. Nun gut, man kann ja künftig die Originalfassung spielen – doch da beginnen die Schwierigkeiten. Klavierauszüge gibt es zu kaufen – Korngoldfassung! Der

*Verlag Weinberger vergibt Material und Aufführungsrechte –
Korngoldfassung!*"³²

Dass keine der beiden Strausschen Originalversionen der *Nacht in Venedig* sich bis heute durchsetzen konnte, liegt einerseits daran, dass die Leihgebühren für das Material im Fall des Weinberger-Verlags günstiger sind und Theater, die besonders bei Operettenproduktionen gern bis zur Unanständigkeit sparen, aus Kostengründen lieber auf Korngold zurückgreifen, obwohl für dessen Bearbeitung Tantiemen anfallen. Zum anderen ist die für Opernsänger konzipierte *Nacht in Venedig* Korngolds für den modernen Operettenbetrieb im Opernhaus besser geeignet als die von Strauß für andere Sänger- und Theatertypen gedachte Berliner Urfassung, ebenso wie die für Wien überarbeitete Zweitfassung. Trotzdem meint der Präsident der österreichischen Strauß-Gesellschaft, Peter Widholz, 2007: *"Wer behauptet, dass unsere Ausgabe von Eine Nacht in Venedig eine 'Bearbeitung ersetzen' soll? Das Original eines Genies wie Johann Strauß steht in keiner Konkurrenz zu irgendwelchen Bearbeitungen."*³³ Offensichtlich ist der Theaterbetrieb bis heute anderer Ansicht.

Korngold als Operettendirigent

Schon bei Korngolds erstem Operettenausflug zeigte sich etwas, das später zum Standard werden sollte: Der Komponist leitete seine Bearbeitung selbst und erwies sich als faszinierender Operetteninterpret. *Die neue Zeitung* spricht vom *"Feuereifer des Dirigierens und der Prachtentfaltung des Orchesters"*.³⁴ *Das Neue 8 Uhr Blatt* sekundierte: *"Der junge Meister packt die Sache mit wunderbarem Schmiß an, durchleuchtet die Partitur mit echt künstlerischem Fühlen und hält prachtvollen Kontakt mit Bühne und Orchester. Manches klang gestern wirklich wie neu, und das Ganze lief am Schnürchen."*³⁵ In der *Neuen Freien Presse* war zu lesen:

"Erich Wolfgang Korngolds sprühende Musikalität hat die wunderbare Gabe, alles, was sie berührt, in Flammen zu setzen. Und er müßte nicht erst

³² Christian Pollack, "Reich werden mit Johann Strauß", in: *Neues Leben. Mitteilungen der Deutschen Johann Strauß Gesellschaft* Nr. 26, Herbst 1999.

³³ Peter Widholz, E-Mail an den Autor, 5. Dezember 2007.

³⁴ Dr. R. B., "Eine Nacht in Venedig", a.a.O.

³⁵ Lafite, "Theater an der Wien", a.a.O.

*von frühester Kindheit an in der Liebe zu Strauß erzogen sein, um nicht mit einem Blick alles Essentielle der 'Nacht in Venedig'-Partitur zu erfassen. Ihre opernhafte Keime zu lustspielmäßiger Entfaltung zu bringen, ihre operettenhaften Grundelemente, von aller Faden und gedankenlosen Schablone gereinigt, in den Glanz einer feinziselierten melodischen Linienführung, einer bald zart, bald energisch akzentuierten Rhythmik emporzuheben, war sein erstes Bestreben."*³⁶

Die Reichspost notierte:

*"Erich Wolfgang Korngold hatte die musikalische Leitung des Werkes übernommen, aber er beschränkte sich nicht nur darauf, Bühne und Orchester in prachtvollen Kontakt zu bringen und mit Schmiß und Temperament die köstlichen Perlen der Partitur zu heben, sondern er verstand es auch, dem Wesen der Straußschen komischen Oper die ursprüngliche Form wiederzugeben. Grazie und Feinheit der Melodik und Rhythmik zu wahren, stehen hierbei [sic] im Vordergrund der restlos geglückten Bemühungen, aber auch die durch die Abgebrauchtheit des Buches notwendigen Kürzungen, die durchgeführt wurden, wie andererseits die der Lustspielmusik dienende Aufmachung von Streichen [sic] haben dem Werk neuen Glanz verliehen, der über einen Melodienreichtum, der für zehn moderne Operetten genügen würde, in dem unsterblichen Walzer ausklingt."*³⁷

Fazit der Presse:

*"[E]s ist wie eine Verheißung, daß die jüngste Strauß-Renaissance von einem wahrhaftigen Musiker ihre Impulse empfängt. Dadurch ist ihr jener geschäftsmäßige Zug genommen, der nicht nur dem heutigen Operettenbetrieb, sondern auch früheren Regenerationsbestrebungen einen etwas schalen Beigeschmack gab."*³⁸

36 r. [Josef Reitler], "Eine Nacht in Venedig", a.a.O.

37 Howorka, "Triumphator Johann Strauß", a.a.O.

38 r. [Josef Reitler], "Eine Nacht in Venedig", in: a.a.O.

Diese Beurteilung ist selbstverständlich irreführend (ob absichtlich oder nicht sei dahingestellt), denn natürlich war die von Korngold mitinitiierte Strauß-Renaissance alles andere als "nicht geschäftsmäßig": Korngold selbst profitierte von seinen beachtlichen Anteilen an den Tantiemen, die Witwe Adele Strauß davon, dass diese neue Fassung das gerade ablaufende Copyright an der Operette erneuerte, und der Verlag erwirtschaftete mit dem Verleih des Notenmaterials ebenfalls Gewinn. Dies tut er bis heute, genauso wie weiterhin Tantiemen an die Korngold-Erben fließen. Dass der Rezensent der *Neuen Freien Presse* – ein persönlicher Freund der Korngolds, der es besser wissen müsste – den Eindruck erweckt, als wäre diese Art der Operettenpflege nicht kommerziell und damit künstlerisch hochwertiger, ist erstaunlich. Genauso erstaunlich ist es, dass über die Kommerzialität von zeitgenössischer Oper (beispielsweise von Richard Strauss) kaum je gesprochen wird, während man der Operette der 1920er Jahre derlei immer wieder vorwirft. Ernst Schliepe-Berlin schrieb 1929 in *Die Musik*: *"Man kann ohne Übertreibung sagen, daß der Niedergang der Operette nicht mehr aufzuhalten war, als die Autoren keinen Anstand nahmen, sie als reines Geschäftsobjekt zu betrachten."*³⁹ Er fährt fort:

*"Die modernen Operettenautoren aber haben daraus nur die Folgerung gezogen, daß sie umso mehr Geld verdienen können, je schneller sie Operetten auf den Markt werfen. Wobei als einzige Bedingung die 'Zugkraft' anerkannt wird. Wohin dieser Geschäftsgeist führen mußte, ist einleuchtend. Zugkräftig ist, was den niederen Instinkten und seichten Unterhaltungsbedürfnissen der Masse entspricht. Leichte Ausführbarkeit ohne höhere musikalische Anforderungen garantiert Aufführungen an möglichst vielen, auch den kleinsten Theatern. Aus diesen Komponenten ergibt sich ohne weiteres die Fabrikationsmethode der modernen Operette."*⁴⁰

In eine ähnliche Richtung argumentierte auch Lehár, als er fragte: *"Ist das Operettenschreiben Kunst oder Geschäft? Wird die Operette als reine Geschäftssache angesehen, dann verdient sie ihren Untergang, dann verdient sie die Verachtung, mit der sie oft vielfach behandelt wird."*⁴¹

39 Ernst Schliepe-Berlin, "Aus der Werkstatt der Operette", in: *Die Musik* XXII/3 (Dezember 1929).

40 Ebd.

41 Franz Lehár in: "Die Zukunft der Wiener Operette. Äußerungen der Komponisten Ascher, Kálmán und Lehár über die Verpachtung des Theaters an der Wien", a.a.O.

Natürlich ist es illusorisch zu glauben, Lehár hätte nicht genauso den materiellen Gewinn angestrebt wie alle anderen im Operettengenre tätigen Komponisten, Korngold inklusive: *"Bei [Lehár] wurde das Wort GELD seit eh und je ganz groß geschrieben"*, bemerkte Gertrud Marischka sarkastisch.⁴² Interessanter, weil konkreter, ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung vom Librettisten der *Lustigen Witwe*, Viktor Léon, die den von Lehár und seinen Anhängern verbreiteten scheinheiligen Idealismus offenlegt unter der Überschrift *Bittere Operettenwahrheiten*:

"Die Oper, musikalisch gesprochen, trägt nicht so offenkundigen, spekulativen Charakter wie die Operette. Zumindest spekuliert sie nicht direkt auf die Resonanz bei der großen Menge, wie es die Operette tut, deren haranguierende Wesensart dies ist, der Urgrund ihrer Beliebtheit. Ja, wie sie es tun muß. Muß! Sie soll und will ja nicht Kaviar fürs Volk sein. Sie macht sich vor allem dienstbar dem Unterhaltungsbedürfnis pur et simple. Es kann dabei auch wohl Künstlerisches (nämlich in Details) in die Erscheinung treten, es wird aber kaum und nur selten gewollt. Geschäft! Les affaires sont les affaires! Offenbach, von der Kritik seiner Zeit nicht für voll genommen, eroberte mit seinen Werken die Welt. Seither hat die Welt einen förmlichen Operettenhunger. Sie schimpft, aber sie kauft. Mit der wachsenden Geringschätzung, um nicht zu sagen Verächtlichkeit, vergrößerte sich die Beliebtheit der Operette. Sie wuchs ins Ungemessene, als sie autochone [sic] Wiener Operette wurde – mit der Zeit (seit 'Die lustige Witwe') ein universaler Handelsartikel von unglaublicher Exportfähigkeit. Latent [...] hat die Geringschätzung der Operette ihre Ursache darin, weil sie in ihrer ganzen Art nicht das reine Produkt des Willens eines Künstlers, der das gibt, was in ihm ruht und was er durch eine psychische Triebkraft förmlich gezwungen ist zu singen und zu sagen; 'wie es Euch gefällt', weil er die Persönlichkeit – so er sie besitzt – mit Absicht, ja mit Energie hintanstellt und durch das Gefällige die unmittelbare Wirkung, den Modeerfolg anstrebt, der dann allerdings zum Weltgeschäft werden kann. Ein 'Schlager' will jede Operette sein. Ein Schlager, bestehend aus lauter Schlagern [...], der süßlichen oder gepfefferten Lockspeise für die Menge."⁴³

42 Gertrud Marischka, *Biografie Hubert Marischkas* [unveröff. Typoskript, 1967], Archiv des Raimund Theaters, Wien (o. Sig.), S. 129.

43 Viktor Léon, "Bittere Operettenwahrheiten", in: *Komödie* IV/2, 6. Januar 1923, S. 3–4.

"Glauben muß man dran": *Cagliostro in Wien* 1927

Nach einer Pause von vier Jahren, in denen *Das Wunder der Heliane* entstand, kehrte Korngold 1927 zur Operette zurück und damit abermals zu seinem Idol Johann Strauß. Hatte er mit der *Nacht in Venedig* ein vergessenes Meisterwerk ins Repertoire zurückgeholt, so wiederholte er am Wiener Bürgertheater (das zu den Marischka-Bühnen gehörte) diesen Versuch mit einem anderen vergessenen Titel: *Cagliostro in Wien*, 1875 im Theater an der Wien uraufgeführt. Der Erfolg dieser Produktion war nicht so durchschlagend wie bei der *Nacht in Venedig*, die dramaturgisch und musikalisch bereits im Original das stärkere Werk ist. *Das kleine Blatt* urteilte über *Cagliostro*:

"Es hat sicherlich seine Berechtigung, wenn man die Musik der klassischen Operetten vor ihren Texten zu erretten sucht. Viele unsterbliche Melodien müssen sonst der Vergessenheit anheimfallen, weil ihre textliche Einkleidung dem heutigen Geschmack unerträglich scheint. Nun sind aber die Operettenbücher von heute kaum besser, als die von Anno Schnee, und auch Leo Herzers Bearbeitung des Cagliostrobuches paßt sich nur insofern dem heutigen Erfordernis an, als Bühneneffekte, Abgänge, Revuetricks und – nackte Frauen verwendet werden. Die Handlung selbst ist gerade so unnatürlich wie ehemals, höchstens durch die bessere Zeichnung von Cagliostros Charakter ein wenig geschickter geordnet. Viel wesentlicher sind dagegen die Neuerungen, die Erich Wolfgang Korngold mit der Musik Straußens vornahm. Natürlich hat er keine Note geändert, sondern nur in der Besetzung der Singstimmen, im Anordnen und Auswählen der einzelnen Nummern frei geschaltet. Man hört übrigens jetzt im 'Cagliostro' auch einige Melodien aus anderen Johann-Strauß-Operetten. Korngold dirigierte selbst. Er brachte die zündende Laune der Walzerthemen, die prickelnde Frische der Galopps und Polkas zu neuem Leben. Das Orchester folgte ihm gern. Mit der Bühne hatte er allerdings manchmal seine Not. [...] Das Publikum verlangte fast alle Musiknummern zur Wiederholung. Es raste vor Beifallsjubiläum. Straußens Musik feierte auch im neuen Gewand ihre Unsterblichkeit. Freilich, ob nicht der alte, echte Cagliostro, in dem Girardi spielte, und der direkt aus der Urwelt des Komponisten geboren war,

unmittelbarer, ehrlicher und vor allem herzerquickender wirkte, wer kann das heute, nach einem halben Jahrhundert, entscheiden?"⁴⁴

Die *Neue Zeitung* meinte:

"Was den modernen Komponisten nicht gelungen ist, das Bürgertheater zu sanieren, soll nun Joh. Strauß gelingen. Es ist tatsächlich möglich. Denn die vielen Melodien im 'Cagliostro' sind entzückend; die packen uns Wiener, die wir noch immer stolz sind auf unseren Walzer und unsere Polka. E.W. Korngold hat rein aus Straußschen Motiven, auch anderer Werke, die Operette musikalisch bereichert und klangfrischer gestaltet, um so mehr, als Dr. Ludwig Herzer das Textbuch ganz umgearbeitet hat. Was Korngold musikalisch, das hat Emil Guttmann unglaublicherweise in kaum drei Tagen als Spielleiter geleistet. Seine Szenen haben Leben, sind auf Wirkung gestellt und zeigen Farbenharmonie. Die Besetzung ist glücklich gewählt. [...] Befremdend wirkt allein die Verwendung der halbnackten Girls am Schluß des zweiten Aktes. [...] Die alte, liebe Operette wurde sehr herzlich aufgenommen. Es gab viele Wiederholungen, schöne Blumenspenden und Hervorrufe aller am Erfolg Beteiligten. Nun können die Wiener das Bürgertheater vor dem Niedergang bewahren, indem sie die Wiener Kunst, die Musik des unvergänglichen Joh. Strauß unterstützen. Wie sagt Severin in der Operette, um das Vertrauen zu bestärken: 'Aber glauben, aber glauben muß man dran.'"⁴⁵

Die *Reichspost* schließlich notierte:

"Es wäre schade gewesen, wenn diese Operette des Walzerkönigs dauernd der Vergessenheit anheim gefallen wäre, denn jetzt, da die Musik unter Erich W. Korngolds genialer Bearbeitung und Neuinstrumentierung eine wahre Flut entzückender Melodien über die Hörer verstreut, fühlt man erst, welche musikalische Schönheit solange ungenützt blieb. Das schlechte Textbuch trug am meisten die Schuld daran, daß der 'Cagliostro' vom Spielplane der Wiener Bühnen verschwunden war. Dr. Ludwig Herzer

44 A., "Der neue 'Cagliostro'", in: *Das kleine Blatt*, 15. April 1927.

45 Dr. R. B., "'Cagliostro' im Bürgertheater", in: *Die Neue Zeitung*, 15. April 1927.

*machte den Versuch, durch eine gründliche Umarbeitung den Text genießbarer zu machen. Ganz gelungen ist ihm dieses Bestreben allerdings nicht, aber immerhin ist der Inhalt nunmehr so gestaltet, daß er unseren Ansprüchen so halbwegs entsprechen kann. Ueberragendes hat dafür Korngold geleistet. Aus seiner Straußbegeisterung heraus reinigte er diese köstlichen musikalischen Kleinode von Staub und Schlacken, ergänzte dort, wo in der alten Fassung die Musik zu kurz gekommen war, durch Uebernahme anderer Straußscher Melodien und vor allem nahm er eine Neuinstrumentierung vor, in der die Schönheit der Musik ganz zur Geltung kommt. Dazu brillierte Korngold als Dirigent. Das Orchester des Bürgertheaters hat noch nie so wunderschön musiziert als unter des jungen Meisters schwungvoller Führung. Und dieser hinreißende Schwung übertrug sich auch auf die Gesamtauführung, die zu den besten gehört, die jemals an dieser Bühne stattgefunden haben."*⁴⁶

Ein Grund, warum *Cagliostro* nicht den *Venedig*-Erfolg wiederholen konnte und es nur auf siebzehn Aufführungen brachte, mag die Besetzung gewesen sein. Für die Neuproduktion wurde nicht das Duo Fischer/Marischka aufgeboten, auch ein Richard Tauber stand nicht zur Verfügung. Sondern: *"Die Titelrolle sprach Herr Feldhammer, nicht immer imstande, die Dämonie Cagliostros zur Wirkung zu bringen, aber mit Erfolg bemüht, einen leichten Lustspielton in die Operette einzuführen."*⁴⁷ Das sind nicht die besten Voraussetzungen, um einem schwachen Werk wieder auf die Beine zu helfen. Man könnte meinen, dass Marischka der Produktion keine besondere Bedeutung beimaß, sonst hätte er sie besser besetzt und vermutlich auch im Theater an der Wien gespielt – dem prominenteren Premierenort (wo damals noch Kálmáns erfolgreiche Revueoperette *Die Zirkusprinzessin* lief). So verschwand *Cagliostro* wieder in den Archiven und erlebte erst unter den Nationalsozialisten – die Strauß abermals zum "Retter der Operette" erkoren – ein Revival, unter anderem in einer Bearbeitung von Gustav Quedenfeldt unter dem Titel *Verzaubertes Wien*, die 1941 in Danzig Premiere hatte.

46 Tr., "Cagliostro in Wien", in: *Reichspost*, 16. April 1927.

47 Ebd.

Original versus Bearbeitung

Deutlicher als bei der *Nacht in Venedig* wird von der Presse im Zusammenhang mit *Cagliostro* gefragt, ob eine Bearbeitung wirklich nötig war, oder ob man nicht besser dem Original eine zweite Chance hätte geben sollen. Die *Wiener Zeitung* schrieb:

*"Wirklich vergessen ist noch fast keine Strauß-Operette. Sie leben in ihrer Musik immer weiter. Es ist begreiflich, daß man für ein und das andere Werk, das doch von der Bühne verschwunden ist, wegen der Musik und vor allem mit der Musik wieder die Bühne erobern will. Ob denn die alten Textbücher, von Zell und Genee, die sich zunächst durch sehr hübsche und musikalische Gesangstexte auszeichnen, wirklich so schlecht sind? Man darf nicht vergessen, daß sie schließlich keinen anderen Zweck hatten, als im Hofstaate des großen Walzerkönigs und im Gefolge einer Reihe von selbstherrlichen Bühnenstars zu dienen. Für das Buch zum 'Cagliostro' haben die ersten Librettisten übrigens sogar historische Forschungen angestellt und sind sozusagen erst über die Wissenschaft zur Operette gekommen."*⁴⁸

Die Frage nach dem Wert der Bearbeitung gegenüber dem Original wird die gesamte weitere Operettengeschichte und auch Korngolds weitere Karriere auf diesem Gebiet begleiten; es ist eine Frage, die in den folgenden Jahrzehnten unterschiedlich beantwortet werden sollte, denn bei Operetten gab es niemals – sicher nicht zu Korngolds Zeiten und auch später nicht – eine Tradition der Aufführung von "Ur-Texten", die vielfach gar nicht vorhanden waren. Es war im Bereich Operette von Anfang an nicht üblich, Originale zu spielen. *"Operettentexte sind [...] als Manuskripte zu beurteilen"*, meint Martin Lichtfuss in seiner Studie zum Operettenlibretto, *"nicht als künstlerische Endprodukte"*. Sie bilden *"eine Arbeitsgrundlage und werden [...] in der Theaterpraxis immer wieder aufs neue modifiziert"*.⁴⁹ Das gilt bis in die Gegenwart, egal ob man es befürwortet oder nicht. Eine kritische Ausgabe einer Operette existiert nur im Fall der *Lustigen Witwe* und kam erst 2005 heraus. Bei allen anderen Werken machen sich die Verlage meist nicht einmal die Mühe, Partituren zu erstellen, sondern verschicken Dirigier-Klavierauszüge, da von den meisten Theatern ohnehin oft neue

⁴⁸ rb, "Bürgertheater", in: *Wiener Zeitung*, 15. April 1927.

⁴⁹ Martin Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf: Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien 1989, S. 14.

Orchesterarrangements erstellt wurden/werden. Es ist verblüffend, dass bislang kein Musikwissenschaftler auf die Idee kam, sich mit einer kritischen Operettenausgabe zu profilieren, da das Recherchieren und Auffinden von Material teils abenteuerlicher ist als bei mancher verschollenen Barockoper.

Wenn es doch zu einer kritischen Ausgabe kommt, wie im Fall der Johann Strauß-Gesamtausgabe, dann werden dabei für die Rezeptionsgeschichte wichtige Alternativfassungen nicht berücksichtigt, sie werden teils nicht einmal im kritischen Kommentar erwähnt. Auch bei der *Witwe*-Ausgabe wird unter anderem die englischsprachige Version übergangen, obwohl das Stück gerade in dieser Fassung fast um den ganzen Globus gespielt wurde und wird, mit Lehárs Segen. Auch wichtige spätere Fassungen bleiben unberücksichtigt, wie die erwähnte Charellsche Jazz-Version von 1928 oder die Peter Kreuder-Fassung für das Gärtnerplatztheater von 1938, mit der Johannes Heesters der Durchbruch gelang (eine Fassung, die der *Witwe*-Bewunderer Adolf Hitler zu seiner offiziellen Lieblingsversion kürte⁵⁰).

Was Korngold in den 1920er Jahren im Zusammenhang mit Johann Strauß tat, entsprach also gängiger Aufführungspraxis; der Unterschied zu den vielen anderen Bearbeitern bestand darin, dass Korngold als Komponist selbst prominent war. Man kann seine Bearbeitungen darum vergleichen mit Felix Mendelssohns Bach-, Richard Wagners Gluck-, Richard Strauss' Mozart- und Benjamin Britzens Purcell-Bearbeitungen. Sie stellen zum einen wichtige Meilensteine der Rezeptionsgeschichte des jeweiligen Werkes bzw. Komponisten dar. Zum anderen wird diesen Bearbeitungen durch die Prominenz des Bearbeiters ein musikgeschichtlich höherer Stellenwert zugebilligt. Auf den Punkt bringt das Julius Korngold 1932 im Zusammenhang mit einer *Zigeunerbaron*-Wiederaufnahme, die zwar nichts mit seinem Sohn zu tun hat (der auch nicht namentlich genannt wird), um den aber dennoch der gesamte Artikel kreist, in dem wiederum versucht wird, das Kommerzielle der Operette zu kaschieren:

"Wieviel wäre über die üppig wuchernden Strauß-Bearbeitungen von heute zu sagen! Zuzugeben ist, daß die meisten Strauß-Operetten an ihren Büchern leiden. So mögen textliche Umgestaltungen gestattet sein, um wertvollste, köstlichste Musik zu erhalten. Auch mögen diese Umgestaltungen wiederum musikalische Retuschen nötig machen, die aber mit nicht genug pietätvoller Einfühlung in Stil und Sprache des Meisters

⁵⁰ Vgl. Stefan Frey, "'Dann kann ich leicht vergessen, das teure Vaterland...' Lehár unterm Hakenkreuz", in: *Operette unterm Hakenkreuz*, a.a.O., S. 91 ff.

vorgenommen werden und zumindest Folge und Gefüge der Originalnummern möglichst unangetastet lassen müßten. Schon mangels textlicher Nötigungen und anbetachts der ungeschwächten musikalischen Lebenskraft verbietet daher ein Werk wie die 'Fledermaus' jeden Eingriff, schaffe auch Reinhardts geniale Regiephantasie die verführerischsten Milderungsgründe. Und Einwände sind auch nicht zu unterdrücken, wenn bei der Aufnahme der 'Nacht in Venedig' in den Spielplan des Wiener Operntheaters, sei es auch für eine Künstlerin von Ausnahmerrang und Ausnahmewirkung, Einlagen aus sonstiger Strauß-Musik geholt wurden. Weniger anfechtbar mag es sein, wenn nicht eine bestehende Strauß-Operette umgepflegt, sondern älteres oder neueres Tanzmaterial herangezogen wird, um daraus gesangliche oder szenische Möglichkeiten zu gewinnen. Aehnliches hätte von Offenbach zu gelten, der zurzeit gleich Strauß den auch durch die katastrophale Entgleisheit der Opernproduktion verarmten Opernbühnen aushelfen muß. Reinhardts 'Schöne Helena' ist ein Sonderfall, der mit Geist unternommene Versuch, [bei] einem Standardwerk den Begriff der 'Offenbachiade' gleichsam potenziert auszuschöpfen. Trotzdem bleiben die Bedenken bestehen, wenn sie auch eher zu beschwichtigen sind als die für Wiener Strauß-Empfinden jeder Handanlegung an die 'Fledermaus' entgegenstehenden. Immer aber wird es bei Bearbeitungen auf das Wie ankommen, und nicht zuletzt darauf, ob der Musiker, der sich an Johann Strauß oder Offenbach heranwagt, selbst schaffend oder einführend zu gestalten vermöge. Müßte der ideale Strauß- und Offenbach-Bearbeiter nicht so etwas wie ein Mozart zu Händel, wie ein Mahler zu Weber ('Drei Pintos') sein können?"⁵¹

Versuch einer Jazz-Operette: Rosen aus Florida 1929

Korngolds nächste Operettenbearbeitung weicht vom bisherigen Schema ab, da es sich nicht um Retuschen an einem bereits existierenden Originals handelt, sondern um die Rekonstruktion eines unvollendeten Werkes – nicht von Strauß, sondern von Leo Fall, der 1925 gestorben war und drei nicht komplettierte Operetten zurückgelassen hatte:

⁵¹ Julius Korngold, "Wiederaufnahme des 'Zigeunerbaron'", in: *Neue Freie Presse*, 1932, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

Jugend im Mai, Rosen aus Florida und *Liebst du mich?*. Da Fall dank der Hits *Der fidele Bauer* (1907), *Die Dollarprinzessin* (1907), *Die geschiedene Frau* (1908), *Die Kaiserin* (1915), *Die Rose von Stambul* (1917) und *Madame Pompadour* (1922) einer der meistgespielten und somit erfolgreichsten Operettenkomponisten der 1920er Jahre war, mussten seine nicht fertiggestellten Operetten als Kapitalanlagen gelten, die ungenutzt liegen zu lassen Irrsinn gewesen wäre. Also kamen die Erben Falls (vor allem seine Witwe Bertha) zusammen mit dessen Verlag auf die Idee, mit den unvollendeten Stücken etwas zu unternehmen. Rolf Marben berichtet:

"1926 kam man mit einem Wust von losen Partiturbüchern der 'Rosen aus Florida' zu Korngold. Jedem andern war die Entzifferung von Schrift und Zusammenhang unmöglich. Korngold fand durch einen Zufall schon nach wenigen Stunden den Schlüssel zur Partitur. 'Beim Anfang muß man Glück haben, akkurat wie beim Rösselsprung.' Nach zwei Tagen standen dann die meisten Nummern in der Instrumentation fix und fertig. Es ging ans Bearbeiten der Finale, an den musikalischen Ausbau, ans Komponieren. Mit seinem Freunde Marischka, dem Direktor des Theaters an der Wien, setzte er sich hin und knobelte szenisch-musikalische Einfälle aus. Wo es sich zwanglos aus dem Text ergab, wurde ein Experiment gemacht: Korngold, der Dirigent der Uraufführung, sollte am Klavier einzelne Gesangsnummern als virtuoser Pianist begleiten."⁵²

Dass Korngold, wie in diesem Zitat, als Bearbeiter Falls in der Presse genannt wird, war ursprünglich nicht geplant, wie ein interner Vertrag zwischen Bertha Fall, A. W. Willner und Heinz Reichert sowie Korngold belegt. Darin heißt es:

"Der Name Korngold als Mitautor oder Bearbeiter der Fallschen Musik darf nicht genannt werden. Die Unterzeichneten geben einander das Wort, dass die Anonymität Korngolds für immer und unter allen Umständen gewahrt werden wird: sowohl Privatpersonen und Behörden, wie Theaterdirektoren, Zeitungsleuten und Verlegern gegenüber (ausgenommen etwa B. Schott's Söhne, der Verlag Korngolds, falls er das Werk erwerben sollte)."

⁵² Marben, "Das Wunderkind vom 11er Jahr. Ein Gespräch mit Erich Wolfgang Korngold", a.a.O.

Und weiter:

*"Den Käufern muss mitgeteilt werden, dass Korngolds Nummern auf Grund von Falls vorliegenden ausgearbeiteten Bleistiftskizzen zu der Operette Irina [ursprünglich geplanter Titel der Rosen aus Florida] entstanden sind und von einem Wiener bekannten bedeutenden Komponisten ausgeführt worden sind, der die Operette auch im Sinne Falls vollenden und orchestrieren wird. Der Name Korngolds darf dabei nicht genannt werden."*⁵³

Die ebenfalls nachgelassene Operette *Jugend im Mai* ging 1927 beim Berliner Verlag Harmonie als reines Leo Fall-Werk in Druck, arrangiert von Jean Gilbert (Komponist der *Keuschen Susanne* und der *Kinokönigin*, Vater des Texters Robert Gilbert). Mit dem Vertrag verpflichtet sich Korngold, nach Erhalt eines Honorars von 1.000 Dollar

*"auf Grund der ihm übergebenen kurztaktigen unharmonisierten Skizzen von Leo Fall (wobei Herrn Korngold ausdrücklich versichert wird, dass diese Skizzen weder in älteren, noch in etwa noch nicht veröffentlichten neueren Operetten Falls verwendet worden sind) vorläufig 8 Nummern (deren Wahl Herrn Korngold freisteht) sowie das erste Finale – alles für Klavier und Gesang – zu der vorläufig 'Irina' benannten Operette der Herren Willner und Reichert herzustellen."*⁵⁴

Diese "Irina" ist – anders als Korngolds bisherige Strauß-Adaptionen – eine nach neuestem amerikanischen Muster gefertigte transatlantische Operette, die bewusst für den internationalen Markt konzipiert war und für kommerzielle Privattheater, nicht für Opernhäuser/Opernsänger: *"Die [...] Arbeit wird vorläufig ausschliesslich zu dem Zwecke geleistet, um im Laufe des Februars 1926 einen Verkauf der Operette an England samt Dominions u. Kolonien und Amerika – der Preis soll mindestens 10.000 Pfund für Aufführungsrechte und Notenverkauf mit englischem Text betragen – zu ermöglichen."* Und:

"Die Herren Willner und Reichert erklären, dass sie die Operette mit Leo Falls Musik, nur in der Bearbeitung Korngolds und in keiner anderen

53 Vereinbarung [o.D.], Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, F 88 Leo Fall 294.

54 Ebd.

*Bearbeitung vollenden und zur Aufführung gelangen lassen. Sollte die Bearbeitung durch Herrn Korngold nicht vollendet werden, so ziehen die Herren Willner und Reichert das Buch zurück und steht ihnen dann die Verwertung des Librettos durch irgend einen anderen Komponisten zu."*⁵⁵

Um einen Eindruck von den Gagen zu bekommen, die Korngold damals erhielt, sei erwähnt, dass in einem Vertrag vom 18. März 1926 "zwischen den Herren Heinz Reichert und Dr. A. Willner, Erich Wolfgang Korngold und den Erben Leo Falls [...] (im nachstehenden 'Die Urheber' genannt) und dem Verlag B. Schott's Söhne in Mainz" folgende Vergütung festgelegt wurde:

*"1. Die Urheber erhalten à Konto der nachstehend angegebenen Beteiligung M 20.000,- (Zwanzigtausend Mark) in Raten zahlbar: 10.000,- bei Ablieferung des Klavierauszugs, 10.000,- bei Uraufführung [...]. 2. Die Urheber erhalten eine Beteiligung von: 33 1/3% der Einnahmen für Bühnenmaterialien, 20% vom ausgedruckten Ladenpreis der verkauften Musikausgaben und Gesangstexte, 33 1/3% von dem Erlös im Falle von Aufnahmen einzelner Stücke in fremde Sammelbände."*⁵⁶

Man darf annehmen, dass die Verträge für Korngolds Strauß-Bearbeitungen ähnlich detailliert und seine Gagen entsprechend hoch waren. Hier den kommerziellen Aspekt von Korngolds Operettentätigkeit zu ignorieren, wäre naiv und am Kern des Genres vorbeigedacht.

Obwohl der Vertrag mit den Erben Leo Falls aus dem Jahr 1926 stammt, kam die Operette unter dem neuen, deutlicher den transatlantischen Inhalt betonenden Titel *Rosen aus Florida* erst 1929 zur Uraufführung, allerdings an prominentem Ort und mit Star-Besetzung: im Theater an der Wien, unter der Regie Marischkas, mit diesem selbst in der Hauptrolle, der populären Rita Georg und Stummfilmstar Ossi Oswalda (bekannt aus vielen Ernst Lubitsch-Streifen). Das waren, für damalige Verhältnisse, ideale Voraussetzungen für den Erfolg einer kommerziellen, zeitgenössischen Operette. Die Zeitschrift *Adaxl* kommentierte:

55 Ebd.

56 Vertrag, Mainz 18. März 1926, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, F 88 Leo Fall 294.

"Erich Korngold wurde liebevollst beschuldigt, an einer Jazzoper zu arbeiten; er hat dementiert. Aber einer Jazzoperette hat er sich schon schuldig gemacht, denn nur der, der Leo Fallsche Musik als angenehme Hetz empfindet, glaubt es, daß die Musik zu 'Rosen aus Florida' auch von Leo Fall ist. Daß der anerkannt geniale Opernkomponist Korngold den ebenfalls genialen Leo Fall als Deckung braucht, ist schon ein Beweis, daß man eben konkurrenzlos dastehen will. [...] Der da drüben, mit seiner allzu edlen 'Friederike' [für Tauber geschriebene Goethe-Operette Lehárs], der soll sehen, was wir können!"⁵⁷

Das Problem der *Rosen aus Florida* war, dass die Handlung zwar zum Zeitpunkt, als sie Leo Fall von den Librettisten 1923 als Exposé vorgelegt wurde, modern war. Als aber die Operette 1929 herauskam, war diese Art von Geschichte von einem amerikanischen Multimillionär und der verarmten Adligen aus Europa bereits bis zum Überdruß wiederholt worden. Die *Arbeiterzeitung* meinte zurecht:

*"Das Textbuch von Willner und Reichert ähnelt dem des 'Orlow', hat aber vor diesem den Vorzug, daß es früher entstanden und auch besser gemacht ist. Freilich, ohne den Dollarmillionär und die arme russische Emigrantenzprinzessin geht es nicht ab, auch nicht ohne die urkomische Moser-Rolle im Schlussakt. Aber die Handlung ist sauberer und weniger langweilig als in anderen Operetten, und der verkrachte Großfürst, der komische Kabarettportier, das kesse Amerikamädchen sind auf der Operettenbühne noch immer leichter zu ertragen als Goethe und sein Kreis [in Lehárs *Friederike*]."⁵⁸*

Die *BZ am Mittag* urteilte über die Uraufführung (wobei erwähnt sei, dass Fritzi Massary die größte Operettendiva der Zeit war und eine profilierte Fall-Interpretin, für

⁵⁷ L. J. J. [L. Adaxl], "Theater an der Wien. 'Rosen aus Florida'", in: *Adaxl (Wienerische Rundschau)* Nr. 44 [1929], Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg. Lehár war damals aus dem Spielplan des Theaters an der Wien verbannt, da Direktor Marischka auf Kálmán als Hauskomponisten setzte. Dies führte zu starken Anfeindungen von Seiten der Lehár-Verehrer, zu denen unter anderem auch der Kritiker Ernst Decsey zählte, der 1928 eine Hetzkampagne gegen Marischka/Kálmán gestartet hatte. Vgl. Kevin Clarke, *"Im Himmel spielt auch schon die Jazzband"*. *Emmerich Kálmán und die transatlantische Operette 1928–1932*, Hamburg 2007, S. 212 ff.

⁵⁸ p.p., "Leo Falls Operettennachlaß", in: *Arbeiterzeitung* [1929], Kopie im Korngold-Archiv Hamburg.

die *Rose von Stambul*, *Kaiserin* und *Pompadour* geschrieben worden waren; Rita Georg war eine jüngere 'Kopie' der Massary):

"Etwa anderthalb Jahre vor seinem Tode brachten Leo Fall die Herren Willner und Reichert den Text mit der großen Massaryrolle der Irina Naryschkin, jener russischen, fürstlichen Emigrantin, die in Amerika landet und einen Unterschlupf im Bankhause Armstrong sucht. Damals sind noch so viele russische Blaublütler vor der Revolution ausgerissen, damit sich in Amerika ihr Operettenschicksal erfülle. Fall reizte der Vorwurf, aber er hatte erst einige Nummern skizziert und eine Menge loser Themen in sein Notenbuch eingetragen, als ihm der Tod die Notenfeder entwand. Marischka veranstaltete erst jetzt, gehemmt durch langjährige Kálmán-Verträge, die verspätete Gedenkfeier für seinen Intimus und Schrittmacher Fall, dessen Welterfolge zuerst vom 'Theater an der Wien' die internationale Rundreise antraten. Erich Wolfgang Korngold wurde zum künstlerischen Nachlaßkurator bestellt. Der hat nun mit der feinsten Einfühlung für Falls musikalische Persönlichkeit das Skizzenmaterial zu einer hochwertigen Partitur ausgebaut und pietätvoll nur echte Fall-Musik für seine Restaurationsarbeit berücksichtigt. Aber gerade diese feinsinnige Erneuerung, die uns mit achtzehn neuen Fall-Nummern und zwei großen, in der musikalischen Architektur bewunderungswürdigen Finali beschenkte, bedeutet eine sehr glückliche Bereicherung unserer Operettenliteratur. Korngolds Setzkunst und Musikalität haben uns diese noble, zierliche Lustspielmusik, die am meisten der graziösen und vornehmen Komposition der 'Spanischen Nachtigall' verwandt ist, in einer eleganten, blendenden Faktur geboten. Durch aparte, orchestrale Färbung und unaufdringliche Verwendung des Saxophons erhält die Partitur auch einen ganz modernen Anstrich. Im ersten Akt herrscht noch in dem heiteren Duett 'Ja, wenn nur Zeit bliebe zur Liebe', im Traumduett, im russisch-gefärbten Entrée der Sängerin der gradteilige Takt vor, bis das erste Finale ein reißerischer Walzer eröffnet. Im zweiten Akt stehen einige Prachtnummern, ein F-Dur Lied, eine Art Slowfox, für den Tenor: 'Wer kann die Frauen je ergründen', der Es-Dur-Dreivierteltakt 'Der roten Rosen', ein parodistisches Banjo-Duett, eine jazzartige Schlagernummer, die Korngold bravourös aus einem achttaktigen Thema gewann, ein etwas melancholischer Boston und das

große Finale, für das auch Variationen über Falls Soldatenlied benützt wurden. Der letzte Akt enthält zwei anmutige, unterhaltsame buffomäßige Stücke: 'Frage die Olga, frage die Ida' und 'Wie hat die Frau nur das aus mir gemacht?' Der musikalische Reingewinn ist so bedeutend, daß man ohne Aerger über das antiquierte Buch, das nach ganz veraltetem Operettengesetz sehr langwierig das unvermeidliche Happyend vorbereitet, hinwegsieht. Weshalb die Operette 'Rosen aus Florida' heißt? Vielleicht weil man Leo Falls Aberglauben, der immer nur eine sechssilbige Ueberschrift zur Bedingung machte, noch über den Tod hinaus respektierte. Der Aufführung im 'Theater an der Wien' läßt sich nicht spotten. Da ist wieder ein ganz respektables Vermögen für die szenische Aufmachung verschwendet worden. Die charmanteste und geistreichste Diva der Operette Rita Georg singt und spielt die russische Dollarprinzessin einfach fabelhaft. Marischka, der Oberregisseur, ist ihr glänzender Partner. Ossi Oswald, die Berliner Filmschauspielerin, stürzte sich mit ihrem Blondkopf und ihrer Springlebendigkeit auf die Soubrettenrolle. Sie plauderte, tanzte, sang ohne Nachteil für ihren Leinwandruhm. Hans Moser hat wieder seine urdrollige Episode, diesmal als Concierge, im Schlußakt. Der Buffo Steiner, ein Bravourtänzer, sekundierte brav der kleinen Ossi bei den Da Caponummern."⁵⁹

Rosen aus Florida war ein momentaner Erfolg in Wien, konnte sich aber nicht dauerhaft halten und wurde auch nicht anderswo nachgespielt. Dafür war das transatlantische Thema zu vertraut und interessierte besonders im anglo-amerikanischen Raum niemanden. Der Broadwayproduzent Lee Shubert erklärte bei einem Wien-Besuch 1930:

"Wir haben in Amerika große Erfolge mit Operetten aus Europa gehabt [...]. Komisch finde ich es, daß in den europäischen Operetten stets so viele Amerikaner und Amerikanerinnen vorkommen. Das wirkt natürlich bei uns ein bißchen lächerlich. Denn die Leute, die diese Dollarmilliardäre und Dollarfürsten beschreiben, haben sie natürlich nie gekannt. Es gibt ein Klischee des Amerikaners in den Wiener und deutschen Operetten, das man unserem Publikum drüben nicht zumuten kann. Die Librettisten sollten

⁵⁹ Emil Kolberg, "Uraufführung von Falls 'Rosen aus Florida'", in: *BZ am Mittag*, 23. Februar 1929.

*lieber ihre Figuren aus Gegenden beziehen, die auch die Amerikaner nicht kennen. Aber gerade Amerikaner zu Hauptakteuren der Operette zu machen, ist für den amerikanischen Export verfehlt. Das Wienerische Milieu, die gewissen Schlagworte, die man über Wien weiß, der Prater und der Heurige, findet bei uns noch immer Erfolg. Obwohl die Begeisterung nicht mehr dieselbe ist wie früher, weil dieses Milieu zu oft wiedergekommen sind."*⁶⁰

Entsprechend schlug auf dem anglo-amerikanischen Markt ausgerechnet die ein Jahr nach den *Rosen aus Florida* geschaffene alpine Revueoperette *Im weißen Rössl* von Charell/Benatzky ein wie eine Bombe: mit Girls in Dirndl und knackigen Jungs in Lederhosen, Berggipfeln und Jodlerinnen und einer Jazzband auf der Bühne für die modernen Tanzevolutionen.

So kam es, dass Korngold für die *Rosen aus Florida* zwar "*delightful music*" geschrieben hatte, wie die *Herald Tribune* meinte, "*combining Fall's inventiveness in melody with his own technical brilliance and giving his partition a witty and modern color*". Auch nennt die *Tribune* die Vergleichsgröße: "*No doubt the 'Rose From Florida' is destined to become a great rival of the 'Duchess of Chicago.'*"⁶¹ Doch genauso wie Kálmáns *Herzogin* von 1928 konnten sich die *Rosen* von 1929 international nicht behaupten. Dafür war speziell im Vergleich zur genialen *Herzogin* (die immerhin in Berlin und anderswo nachgespielt wurde) die Musik der *Rosen* nicht eingängig genug.

*"Man versucht irgendein Lied zu wiederholen. Es gelingt nicht. Nur Tönefluten wellen sich durch die Erinnerung. Und jetzt erst bemerkt man, was man während der Aufführung nicht wahrnahm, daß diese Operette keinen 'Schlager' bringt. Viel Musik, gute, schöne, weiche, schmeichelnde Musik, aber keinen Schlager, der sich mit Widerhaken in den Ohren festsetzt und tage- und wochenlang nicht mehr herauszubringen ist. Das ist bestimmt ein Vorteil. Denn die gute Musik hat nichts Reißerisches an sich. Aber für eine Operette, die von den Stützen der Schlager abhängt, ein Fehler."*⁶²

Trotzdem:

60 [o.A.], "Der Mann der dreihundert amerikanischen Theater", in: *Die Stunde* (Wien), 28. Mai 1930.

61 [o.A.], "Korngold Makes Operetta From Fall Sketches", in: *Herald Tribune*, 28. April 1929.

62 Roro Saebenspurkh, "Die neue Operette 'Rosen aus Florida'", in: *A. Z. Unterhaltung*, 27. Februar 1929, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

"Stück und Inszenierung wurden in Wien ein Bomben-Erfolg, erleben am 10. September [1929] die 200. Aufführung und haben Rekord-Einnahmen hinter sich. Dem Komponisten ist das nicht unsympathisch. Er sagt in seiner weanerischen Offenherzigkeit: 'Wissen's, i seh's gern, wenn bei den Direktor'n, die mich spiel'n, in der Kasse was Ordentliches herein is!'"⁶³

Danach verschwanden die *Rosen* in den Archiven. Ein Versuch, das Stück in Berlin mit Superstar Massary herauszubringen, scheiterte. Auch wenn Willy Strecker vom Schott-Verlag Korngold in einem Brief vom Juni 1930 drängte:

"Vergessen Sie auch nicht das Versprechen Rotters, die 'Rosen aus Florida' aufzuführen, wenn es uns gelingt, Frau Massary für die Hauptrolle zu gewinnen. Dies sollte sich doch ermöglichen lassen. Am besten wäre es, wenn Sie ihr schreiben, da sie sich dann ganz anders geehrt fühlt, als wenn wir ihr das Werk empfehlen und es so von vornherein einen geschäftlichen Anstrich bekommt."⁶⁴

So wenig wie aus diesem Plan etwas wurde, wurde etwas aus der Rekonstruktion von Falls dritter nachgelassener Operette, auch wenn das *Hamburger Fremdenblatt* 1929 spekulierte: *"Und es ist nicht ausgeschlossen, daß er [Korngold] auch das letzte Nachlaßwerk Leo Falls, die Operette 'Liebst du mich?' bearbeiten und vollenden wird."⁶⁵ Die Operette kam nie zur Uraufführung. Und Korngold wandte sich wieder den Wiener Walzer-Klassikern zu, mit denen er sich offensichtlich besser profilieren konnte als mit einer zeitgenössischen Jazz-Operette.*

Meister der Verwandlung: Max Reinhardts *Fledermaus* 1929

Interessanterweise ist Korngolds nächste Strauß-Bearbeitung die eines Stückes, das sicherlich nicht wiederentdeckt werden musste und von dessen Original auch (damals) niemand fand, dass es ungenügend sei oder unpassend für den modernen Geschmack. Trotzdem war Korngolds folgender Operettenausflug *Die Fledermaus* und sollte zu

⁶³ Marben, "Das Wunderkind vom 11er Jahr. Ein Gespräch mit Erich Wolfgang Korngold", a.a.O.

⁶⁴ Willy Strecker (Schott-Verlag), Brief an Erich Wolfgang Korngold, Mainz, 16. Juni 1930, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

⁶⁵ Marben, "Das Wunderkind vom 11er Jahr. Ein Gespräch mit Erich Wolfgang Korngold", a.a.O.

einer seiner weltweit erfolgreichsten Arbeiten werden, die auch biografisch entscheidend für ihn war, da sie ihn erstmals mit Max Reinhardt zusammenbrachte. Luzi Korngold berichtet, wie es zur Zusammenarbeit und damit auch zu dieser *Fledermaus* kam.

"Das Jahr 1929 sollte Korngolds Zukunft schicksalhaft bestimmen. Max Reinhardt ließ anfragen, ob Erich 'La Vie Parisienne' von Offenbach für das Deutsche Theater in Berlin bearbeiten und dirigieren wolle. Erich zeigte sich das zweite Mal abgeneigt, Reinhardts Ruf zu folgen, erklärte mir, daß er 'La Vie Parisienne' für ein schwaches Werk halte und daß es sinnlos wäre, zu verhandeln. Schließlich, um nicht unhöflich zu erscheinen, ging er doch zu Reinhardt ins Theater an der Josefsstadt; er kam mit einem amüsiert-verlegenen Lächeln und – einem Kontrakt zurück. Er hatte Reinhardt seine Zweifel an 'La Vie Parisienne' mitgeteilt und die Sache damit für erledigt gehalten. Der aber bemerkte ruhig: 'Was würden Sie sonst vorschlagen?' Erich erwiderte spontan: 'Warum machen Sie nicht 'Die Fledermaus'?' Er könne, erklärte er, wenn ihm für Rosalinde, Adele und Alfred drei erstklassige Sänger zur Verfügung stünden, die übrigen Rollen der Operette für die Schauspieler des Deutschen Theaters arrangieren."⁶⁶

Es ist bezeichnend für Korngolds Operettenverständnis, dass er ein heute allgemein anerkanntes Meisterwerk wie Offenbachs *Pariser Leben* für ein "schwaches Werk" hielt, was angesichts der Fülle brillanter Ensembles, mitreißender Melodien und eines satirisch-genialen Textbuches verwundert. Fühlte sich Korngold Adele Strauß so sehr verbunden, dass er die Gelegenheit einer Reinhardt-Inszenierung nutzen wollte, um Strauß statt Offenbach zu spielen und damit eine Neufassung zu schaffen, die die 1929 fast abgelaufene Schutzfrist gerade für ein so populäres Werk wie die *Fledermaus* erneuert hätte?

Reinhardts Sohn Gottfried berichtet, wie es nach der Entscheidung für Strauß weiterging:

"So zerrann abermals meines Vaters Traum vom 'Pariser Leben', das ihm Korngold ausredete. [...] Der Wiener Reinhardt hegte eine unüberwindliche Abneigung gegen die Wiener Operettenwelt, die, statt Menschen und

⁶⁶ Luzi Korngold, *Erich Wolfgang Korngold. Ein Lebensbild*, Wien 1967 (Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts 10), S. 50.

Situationen, singende und gesungene, sentimentale oder neckische Klischees auf die Bühne bringt. Er verabscheute die gängige Kommerzialisierung des Wienertums, einschließlich der späteren Heurigenlyrik, und ließ in diesem Genre nur das wirklich im Volk verhaftete gelten. [...] Nestroy, Girardi, Moser waren für ihn eine Herrlichkeit. Lehár, Marischka, Stolz, Willi-Forst-Filme – für sie gab er ka Fuchzgerl. Selbst seine Freundschaft mit Oskar Straus, der an seinen ersten Kabarett-Anfängen teilgenommen hatte, hätte ihn nie in den 'Walzertraum' oder den 'Chocolate Soldier' gelockt. Ebensowenig hat ihn seine Bewunderung für die hohe Kunst der Massary und seine Liebe zu Pallenberg, ihrem Mann, dazu bewegen konnten, eine 'Lustige Witwe' oder 'Madame Pompadour' zu besuchen. Auch im 'Rosenkavalier' fühlte er sich nicht ganz behaglich; Klamauk und Walzer im letzten Akt erschienen ihm suspekt. Den Musiker Johann Strauß fand er mozartisch. Aber was mit ihm auf der Bühne vielfach angestellt wurde, dem ging er stets sorgfältig aus dem Weg."⁶⁷

Über den Abend der Berliner *Fledermaus*-Premiere schreibt Reinhardts Sohn:

"Die Ovationen ebnten schließlich ab, bekamen jedoch sogleich neuen Auftrieb als am Pult Erich Wolfgang Korngold erschien, Berlin – und auch mir – verhältnismäßig unbekannt. Er schielte in die bizarrsten Richtungen und schnaufte unter dem gewölbten Rücken eines alten Mannes, während er, einen umfangreichen Bauch mitschleppend, dessen Fett synchron mit den jungen Pausbacken zu zittern schien, das freundliche Willkommen mit einer tiefen, pathetischen Reverenz quittierte. Doch galt sie nur zum Teil der Menge. Sie wandte sich wohl in erster Linie an das unmittelbare Visavis, das ihm herzlich zulächelte und seinerseits zuklatschte. Nach dem verschmitzten Wechsel eines Augurenblicks zwischen den beiden drehte sich diese Kugel von einem Menschen der Proszeniumsloge zu und machte eine noch tiefere, noch pathetischere Verbeugung vor Adele Strauß. Sodann rotierte er mit unvermuteter Behändigkeit um die eigene Achse, zwängte unbeholfen einen Taktstock in eine fleischige Faust und streckte beide Arme aus, als wäre er am Ertrinken und gestikuliere um Hilfe. Die Hässlichkeit

⁶⁷ Gottfried Reinhardt, *Der Liebhaber. Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt* (Taschenbuchausgabe), München – Zürich 1975, S. 54 ff.

des Einunddreißigjährigen frappierte mich. Um so verwunderlicher fand ich es, daß sich mein Vater in vergnüglicher Erwartung zurücklehnte, denn ich kannte seine Abneigung gegen die illusionstörende, vom Bühnengeschehen ablenkende, durch die Orchesterpulte beleuchtete Präsenz eines Kapellmeisters. Daß der Seehund da vor mir einer Illusion auf der Bühne kaum zuträglich sein und vom Geschehen bestimmt ablenken würde, war mir klar, sobald die Ouvertüre begonnen hatte. Aber sie hielt mich wie die anderen von der ersten Akkordfolge und der ersten Violinkaskade an in Bann. Zweifellos hatte ich das Stück bereits von weit virtuoserer Musikern gehört, aber noch nie so dramatisch, so lustig, so elegant und so frech. Auch war vor unseren Augen bereits die erste magische Verwandlung des Abends im Gange: Die abstoßenden Züge und Konturen des beispiellos agilen und zugleich komisch-linkischen Korngold veredelten sich. Er wurde buchstäblich schön. [...] Mein Vater liebte Verwandlungen. Ein Seitenblick genügte, um festzustellen: Er hatte sich in dieses Geschöpf vernarrt. Und ich begann zu ahnen, daß Korngold [...] kein gewöhnlicher Bühnenmusiker, aber auch kein Bühnen überschattender Stardirigent war, sondern integraler Bestandteil des Spiels und von meinem Vater darin einbezogen. Und in der Tat sollte [...] dieser Abend seine Brillanz vornehmlich dem Entzücken meines Vaters über diese übersprudelnde Mitwirkung verdanken. Korngold dirigierte nicht mit dem Stock, jedenfalls gab dieser den Musikern keinerlei Auskünfte, nicht mit dem Handgelenk, das bei ihm fehlte, nicht vom Ellbogen her, der, wie alles bei ihm weich, rund und unmarkant war. Er ruderte mit beiden Armen. Aber wie er ruderte! Der Rhythmus floß mühelos, mitreißend, die Melodien strömten reich und unaufhaltsam. Kein Rubato, kein Crescendo oder Diminuendo war 'gemacht', 'gewollt', nicht einmal 'gekonnt' oder auch nur 'gelingen'. Sie kamen einfach gefühlsmäßig richtig, einem inneren Gesetze gehorchend."⁶⁸

Für die Neufassung der *Fledermaus* hatte Max Reinhardt nicht nur Korngold engagiert, zugleich wurden Carl Rössler (Autor der *Fünf Frankfurter*) und Marcellus Schiffer (Textdichter von unter anderem *Neues vom Tage*) mit einer "Auffrischung des Textes" betraut.⁶⁹ Eine wesentliche Änderung der Korngold-*Fledermaus* war, den androgynen

⁶⁸ Ebd., S. 58 ff.

⁶⁹ Marcellus Schiffer, *Heute nacht oder nie. Tagebücher, Erzählungen, Gedichte, Zeichnungen*, hrsg. von Viktor Rotthaler, Bonn 2003, S. 39.

Prinzen Orłowski von einer typischen Cross-Dressing-Rolle der Wiener Operette in einen Tenorpart zu verwandeln, vermutlich weil Korngold damit dem Genre mehr Realismus und Glaubwürdigkeit geben wollte. Der Sänger Oskar Karlweis, der den Orłowski spielte, sang im 2. Akt nicht mehr *"Ich lade gern mir Gäste ein"*, sondern *"Als Hosenrolle sehr bekannt / war ich bei groß und klein, / denn es galt einst als sehr pikant, / zeigt eine Frau ihr Bein! / Drum des Orłowskys Prinzlichkeit / sang immer die Soubrett', / jedoch es ändert sich die Zeit / selbst in der Operett'."*⁷⁰

Nachwirkungen dieser 'Geschlechtsumwandlung' finden sich bis in die Gegenwart und auf vielen Aufnahmen der Operette, selbst wenn sie nicht auf die Korngold-Fassung zurückgreifen. Man kann es nachträglich fast fatal nennen, dass Korngold den Orłowski maskulinisierte und damit einen Realismus-Anspruch in die Operettenaufführungspraxis brachte, der dort vollkommen fehl am Platz ist. Offensichtlich konnte Korngold mit den typischen Verfremdungseffekten, der Groteske und der Frivolität der authentischen Operette nichts anfangen, womit sich möglicherweise auch seine Abneigung gegen ein so durch und durch grotesk-frivoles Werk wie *Pariser Leben* erklären ließe.

Neben dem kongenialen Oskar Karlweis, der Kraft seiner Persönlichkeit die geschlechtliche Umwandlung des Orłowski hinnehmbar und interessant machte (anders als spätere Interpreten wie Wolfgang Windgassen oder Ivan Rebroff), wartete Reinhardt mit weiteren Besetzungscoups auf: Nicht nur spielte der gleichfalls kongeniale Hans Moser seine Paraderolle des Gefängniswärters Frosch, sondern auch die übrigen Kräfte waren erstrangig, von Hermann Thimig als Eisenstein, Maria Rajdl als Rosalinde, Adele Kern von der Wiener Staatsoper als Adele bis zu Carl Jökens als Alfred.

Die Presse reagierte auf diese *Fledermaus* überwiegend positiv, was besonders der Inszenierungskunst Reinhardts geschuldet war. In der *Neuen Freien Presse* konnte man lesen:

"An der Meisteroperette von Johann Strauß sind mancherlei Aenderungen vorgenommen und es wurde trotzdem ein Riesenerfolg. Aeltere Werke sollen nicht geändert werden. Doch wenn, wie dies in der Reinhardtschen 'Fledermaus' der Fall ist, aus der Mischung von Altem und Neuem etwas Drittes entstanden ist, das soviel Reiz hat, das stärkste Wirkung auf das Publikum übt und das vor allem dem Geiste des alten Werkes entspricht, so hat man kein Recht, dieses Dritte aus grundsätzlichen Bedenken abzulehnen. Das Leben steht über den Grundsätzen. Was auf der Bühne

⁷⁰ Neuer Text von Marcellus Schiffer, zit. n. ebd., S. 40.

lebt, hat ein Daseinsrecht. Wer bisher geglaubt hat, die 'Fledermaus' sei wienerisch genug, kann sich im Deutschen Theater davon überzeugen, daß sie noch wienerischer werden konnte. Das Stück ist in die Wiener Umwelt gestellt, Wiener Gärten und Parks spielen mit, es ist erfüllt von Wiener Fröhlichkeit und beherrscht vom Wiener Walzer. Walzer durchklingen es vom Anfang bis zum Ende; zu denen, welche die 'Fledermaus'-Partitur enthält, hat man noch einige andere der schönsten Straußschen Walzer hinzugenommen, man hat Johann Strauß durch Johann Strauß ergänzt. Und dann vor allem: es ist eine lustige Aufführung, vielleicht die ausgelassenste, die jemals zu sehen war. Ein fideler Schwank mit Musik von Johann Strauß. Es gehört in dieser humorlosen Zeit wirklich Mut dazu, lustig zu sein, und man muß Max Reinhardt dafür danken, daß er diesen Mut gehabt hat. Die musikalische Leitung war Erich Wolfgang Korngold übertragen. Damit ist zu wenig gesagt. Denn E. W. Korngold hat nicht nur geleitet und einstudiert, sondern auch bearbeitet. Er hat diese Bearbeitung mit äußerster Rücksicht und Pietät vorgenommen, ein Verdienst, das gar nicht hoch genug zu werten ist. Er hat einige der erlesensten Straußschen Walzer hinzugetan; sie sind in die übrige Komposition so glücklich eingefügt, daß sie mit ihr verschmelzen; die Instrumentation ist zart und poetisch. Den Text haben Carl Rößler und Marcellus Schiffer bearbeitet. Auch sie lassen stärker als bisher hervortreten, daß 'Die Fledermaus' ein Wiener Stück ist. Die Bearbeiter haben den Dialog mit mancherlei Witzen aufgeputzt. Man erkennt deutlich den Humor des Autors von 'Feldherrnhügel' und 'Fünf Frankfurter'. Nachdem die Ouverture verklungen ist, teilt sich der Vorhang und man sieht einen Wiener Garten, etwa einen Heurigengarten. Warum sollte dem Hause des Herrn von Eisenstein nicht ein Heurigengarten benachbart sein? Im Orchester ertönen leise die 'G'schichten aus dem Wiener Wald'. Nach diesen Klängen tanzend tritt ein verspäteter Gast im Walzertakt seinen Heimweg an. Dann erscheint Alfred, der fabelhafte Tenor, und bringt hier, sichtbar im Garten, Rosalinde das Ständchen, das er sonst hinter den Kulissen singt. Der Schauplatz ändert sich in Eisensteins Wohnzimmer. Noch dauert der Walzer im Orchester fort, das gesamte Dienstpersonal des Hauses ist versammelt, kann dem Walzer nicht widerstehen, tanzt über die Bühne, und selbst der Briefträger, der die Post bringt, walzt mit der Köchin. Nach diesem Vorspiel beginnt die Handlung,

voll Humor. Eisenstein ist jetzt der echte, nicht zu bändigende 'Drahrer'. Auch Dr. Falke hat ein eigenes Gesicht bekommen. Der zweite Akt beginnt wieder mit einem Vorspiel. Vor dem Hause des Prinzen Orlofsky treffen die Gäste ein und geben ihre Garderobe ab. Dazu wird wieder allerlei Johann Straußsches gespielt. Prinz Orlofsky kommt, um seine Gäste zu begrüßen. Aus dem russischen Prinzen ist ein österreichischer geworden, aus der Soubretten-Rolle eine solche für einen Schauspieler. Der Prinz trägt die frühere österreichische Generalsuniform und ist irgendwie 'hintenherum' mit dem Kaiserhause verwandt. Der neue Orlofsky ist eine sehr amüsante Figur, die zu erfinden Karl Rößler allerdings keine Anstrengung gekostet hat: denn er hat einfach den Erzherzog aus dem 'Feldherrnhügel' noch einmal auf die Bühne gebracht. – Das berühmte Orlofsky-Lied 'Chacum [sic] a son gout' hat neue Strophen erhalten. Nach dem Vorspiel sieht man das Innere des prinzlichen Palais. Das Orchester intoniert 'Wein, Weib und Gesang' und nun schwingt durch den Saal ein Walzer, erst hingebungsvoll und innig, dann immer rascher, immer stürmischer, immer hinreißender. Das Publikum raste vor Begeisterung. Der Erfolg der 'Fledermaus'-Aufführung war, wie gesagt, ein außergewöhnlicher. Es gab stürmischen Beifall nach den Aktschlüssen und auch während des Spiels. Beifall, und Hervorrufe waren wohlverdient."⁷¹

Doch nicht von allen Seiten kam derartiger Beifall. "Was war das einst, vor dreißig Jahren, für ein Jubel, als die 'Fledermaus' unter Richard Strauß ins Königliche Opernhaus einzog und wahrhaft gesungen wurde", schreibt die *Neue Zürcher Zeitung*. "Jetzt jubelt man ebenso, da sie den entgegengesetzten Weg geht."⁷² Der Rezensent fährt fort: "Trotzdem kommt die Musik ohne allen Glanz heraus. Man erinnert sich nicht, die Ouvertüre je so matt gehört zu haben, wie unter Erich Wolfgang Korngold, der sich als gebürtiger Wiener bereit findet, die Extratouren auf dem Flügel zu begleiten."⁷³

Diese begleitenden Extratouren wurden fortan zu einem besonderen Markenzeichen: Korngold saß in allen weiteren von ihm geleiteten

71 [o.A.], "Zur Erstaufführung der 'Fledermaus' in der Neubearbeitung von Carl Rössler, Marcellus Schiffer und Erich Korngold", in: *Neue Freie Presse*, 16. Juni 1929, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

72 M. M., [o.A.], in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Juni 1929, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

73 Ebd.

Operettenaufführungen selbst am Klavier und bestimmte von dort den Puls der Aufführung. Da er sich dabei – wie fast alle Kritiker übereinstimmend meinten – als besonders guter Pianist und Dirigent von Walzeroperetten erwies, nahm man seine Bearbeitungen der jeweiligen Stücke in Kauf.

Die *Fledermaus* wurde ein künstlerischer und finanzieller Erfolg. "Reinhardts 'Fledermaus'-Aufführungen haben in diesem schlechtesten aller Theater-Sommertag täglich etwa 6-7000 Mark gebracht", schrieb das *Hamburger Fremdenblatt*.⁷⁴ Anders als seinerzeit die *Nacht in Venedig* wurde das Stück nicht von Opernhäusern nachgespielt, sondern vor allem von Privattheatern im In- und Ausland. Die wichtigste dieser Folge-Inszenierungen fand am Broadway unter dem Titel *A Wonderful Night* statt, allerdings ohne dass dabei die Namen Reinhardts oder Korngolds genannt wurden, was zu erheblichen Rechtsstreitereien führte. Die Zeitschrift *Variety* meinte damals zu der illegalen *Fledermaus*-Kopie:

*"Wonder of this enterprise is why anybody should go back so far as 60 years to resurrect a remarkably dull musical comedy book, just to hang a charming Strauss score on. This version is astonishingly tiresome. If a score could retrieve a sad book, this jaunty Strauss music would do it, but it's questionable. Production is elaborate – strikingly elaborate – but by no means beautiful or fascinating."*⁷⁵

Die *New York Times* ergänzte: "Even in a democratic stylization of 'A Wonderful Night' you may enjoy melodies superior – though not overwhelmingly superior – to the scores of the better modern musical plays."⁷⁶ Es deutet sich hier bereits an, dass man in den USA anders über Strauß als Klassiker des Unterhaltungstheaters dachte als in Österreich oder Deutschland, und dass man auch eine klassische Operette wie die *Fledermaus* nach den Maßstäben des modernen kommerziellen Unterhaltungstheaters beurteilte. Eine wesentlich positivere Aufnahme am Broadway fand die *Fledermaus* erst, als Korngold und Reinhardt sie dort selbst – im Exil – unter dem Titel *Rosalinda* neu herausbrachten.

⁷⁴ Marben, "Das Wunderkind vom 11er Jahr. Ein Gespräch mit Erich Wolfgang Korngold", a.a.O.

⁷⁵ Rush, "A Wonderful Night", in: *Variety*, 1. November 1929.

⁷⁶ Brooks Atkinson, "The Play", in: *The New York Times*, 1. November 1929.

Geburt der Tonfilmoperette

Dank des durchschlagenden Erfolgs der *Fledermaus* in Berlin und durch den längeren Aufenthalt in der deutschen Hauptstadt kam Korngold in Kontakt mit Vertretern der lokalen Filmszene. Es begannen Verhandlungen, um im gerade aufkommenden Genre des Tonfilms aus der *Fledermaus* eine entsprechende Tonfilmoperette à la *Die drei von der Tankstelle* oder *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* zu machen. Diese Idee wurde aber wieder fallengelassen, da es damals rund um die *Fledermaus* Rechtsstreitigkeiten mit den französischen Urhebern des Stückes gab und ein Ufa-Film der *Fledermaus* natürlich international herausgebracht werden musste, um die Produktionskosten wieder einzuspielen. Alternativ dachte man daran, Korngold, der ja bis dahin keine Filmerfahrungen hatte, mit dem Großprojekt *Der Kongress tanzt* zu beauftragen. Auch aus diesem Projekt wurde nichts, wie aus einer Postkarte von Ufa-Produzent Erich Pommer an Korngold von 1930 deutlich wird. Da heißt es:

*"Sehr geehrter Herr Professor, wie Ihnen wahrscheinlich Herr Dr. Hans Müller mitgeteilt hatte, werden voraussichtlich beide Filme, über die wir bei Ihrem Berliner Besuch gesprochen haben, nicht gedreht werden. Bei der 'Fledermaus' ist die Rechtslage hinsichtlich der Autorenrechte nach wie vor eine so komplizierte, dass ich bis jetzt beim besten Willen keinen gangbaren Weg sehe, sich an die Vertonfilmung dieses Stoffes heranwagen zu können. Es ist auch kaum anzunehmen, dass eine Klärung der Sachlage so schnell herbeigeführt werden kann, um die Produktion des Films in diesem Jahre noch zu ermöglichen. Auch der zweite Stoff 'Der Kongress tanzt' wird voraussichtlich nicht gemacht werden können. Die Herstellung dieses Sujets müsste in ganz grossem Rahmen erfolgen. Bei den momentan noch immer herrschenden Patentschwierigkeiten ist das Absatzgebiet unserer Filme ein sehr beschränktes und so wäre es ein grosses Risiko, einen so teuren Film zu produzieren, der in Europa amortisiert werden müsste. Wenn wir also leider in diesem Jahre kaum zu einer Zusammenarbeit kommen dürften, so hoffe ich doch, dass uns die Zukunft hierzu recht bald Gelegenheit geben wird."*⁷⁷

⁷⁷ Erich Pommer, Brief an E. W. Korngold, Berlin, 16. Mai 1930, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

Der *Kongress* wurde schließlich vom Großmeister der Revueoperette, Erik Charell, inszeniert, der an Reinhardts Großem Schauspielhaus zusammen mit Benatzky die Trilogie der historischen Operetten herausgebracht hatte: *Casanova* (1928), *Drei Musketiere* (1929) und *Im weißen Rössl* (1930). Für den *Kongress* holte sich Charell den aufstrebenden jungen Schlagerkomponisten der Ufa, Werner Richard Heymann. Der konnte, was Korngold in all seinen Operettenbearbeitungen nicht glücken wollte: einen eigenen Schlager komponieren. Heymann schüttelte diese nur so aus dem Ärmel und landete mit "Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder" und "Das muss ein Stück vom Himmel sein" gleich zwei Welthits in einem Film.

Venezia Revisited

Direkt vom *Fledermaus*-Engagement kehrte Korngold nach Wien zurück und widmete sich dort ebenfalls der Operette, diesmal einer neuerlichen Bearbeitung seiner *Nacht in Venedig*, die an der Wiener Staatsoper gezeigt werden sollte – mit einer Besetzung, die zwar nicht Richard Tauber aufbieten konnte, aber Namen brachte, die das Unterfangen zur Sensation machten: "*Marie Jeritza, Adele Kern, Lillie Claus, Hubert Marischka a. G., Josef Kalenberg, Alfred Jerger und Koloman Pataky*" listete das *Wiener Journal* auf und fuhr fort: "*Marie Jeritza wird die Hauptrolle dreimal singen. In den späteren Aufführungen tritt Vera Schwarz auf.*"⁷⁸ Hier sind mehrere Dinge bemerkenswert: Vera Schwarz war 1926 an der Seite von Richard Tauber in Berlin in Lehárs *Paganini* zur großen Operettendiva aufgestiegen und sollte sich im Oktober 1929 wiederum in Berlin mit dem *Land des Lächelns* als angesehene Lehár-Interpretin und ideale Tauber-Partnerin etablieren. Lillie Claus, die sich Alban Berg als Uraufführungssängerin seiner *Lulu* wünschte, wurde später zur herausragenden Interpretin der Operetten Nico Dostals, der ihr Mann wurde. Adele Kern – nachdem sie in Berlin bereits die *Fledermaus*-Adele gesungen hatte – wurde 1930 zur Uraufführungssängerin von Kálmáns *Veilchen vom Montmartre*. Und mit Hubert Marischka betrat erstmals ein typischer Operettenstar der Zeit, der kein Opernsänger war, die Bühne der Wiener Staatsoper. "*Er spricht seine Texte deutlich aus, sorgt für Laune und Temperament und fürchtet sich nicht, die Heiligkeit des Hauses dann und wann, durch einen derben Witz zu unterbrechen. Den anderen haftet noch ein wenig Würde an.*"⁷⁹ Und: "*Er überraschte*

⁷⁸ [o.A.], "'Nacht in Venedig' in der Staatsoper", in: *Journal*, 28. Mai 1929, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

⁷⁹ Ip., "Strauß-Feier in der Staatsoper", in: *Das kleine Blatt*, 25. Juni 1929.

mit kräftig ins Haus geschmetterten Tönen, zog virtuos alle Register seiner lebenswürdigen Persönlichkeit und hat vor den meisten Opernsängern die sorgfältige Wortbehandlung und, ein vorbildlicher Tänzer, die Sicherheit in der Bewegung voraus".⁸⁰

Die Staatsoper wiederum öffnete mit der *Nacht in Venedig* dem dritten Strauß-Werk – nach *Fledermaus* und *Zigeunerbaron* – ihre Pforten. In der Zeitschrift *Adaxl* findet sich folgende pointierte Einschätzung:

*"Wenn man früher in irgendeinem Operntheater 'Eine Nacht in Venedig' aufführte, gipfelte die Weisheit der Kritiker gewöhnlich in dem Ausspruche: 'Das Werk ist eigentlich eine komische Oper.' Seit es bekannt wurde, daß sich die Direktion der Wiener Staatsoper für dieses Werk interessiert, nennt man es beharrlich eine Operette. Entweder verstand man damals nichts von der Operette, oder man versteht heute nichts davon, oder man versteht überhaupt nichts, denn heute, da ein genialer Regisseur das urblöde Textbuch dieses Werkes durch Ausstattungsglanz und Szeneriewunder belebte, nennt man es gar eine Johann Strauß-Revue."*⁸¹

Mit größerem Ernst hielt die *Neue Freie Presse* dagegen:

"Muß die Frage der Opernfähigkeit eines Johann Straußschen Werkes überhaupt noch aufgeworfen werden? Der Musik nach ist jedes dieser Werke dem Besten der heiteren Opernliteratur ebenbürtig. (Wie viel Platttheit sitzt in dieser Gattung oder in nie beanstandeten Balletten auf der Opernbühne fest?) Die Straußschen Operetten sind Werke sui generis, sie sind in ihrer offen oder verhüllt vom Tanze getragenen individuellen Form, in ihrer genialen, durchaus originellen Erfindung, in ihrer bezaubernden Grazie oft den besten Vorbildern der komischen Oper an die Seite zu stellen. Ihr einzigartiger musikalischer Rhythmus hebt beglückend den Lebensrhythmus, verkündet triumphierend die Bejahung des Lebens. [...] Nichts ist begreiflicher, als daß solche Werke gerade in einer Zeit den Weg in die Opernhäuser finden müssen, da die heitere Operngattung verödet, das Talent dafür verschwunden oder irregeleitet ist und die auf ernstem

80 r. [Josef Reitler], "Eine Nacht in Venedig", in: *Neue Freie Presse*, 24. Juni 1929, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

81 Adaxl, "Strauß spielt auf!", in: *Adaxl* Nr. 48/49, 1929, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

Gebiete bereits kläglich gescheiterte Musikzersetzung ihr Heil in der Proklamierung ordinären Revue-, Sketch- oder Parodiewesens sucht, ohne das auch dafür unerläßliche Maß an Geschmack, Anmut und vor allem von gesangsmelodischer Erfindung mitzubringen."⁸²

Ausnahmsweise gibt es über die Probenzeit dieser *Nacht in Venedig* einen recht detaillierten Bericht, der zeigt, wie Korngold gearbeitet hat und wie (damals) Operetten bearbeitet wurden – und warum. Julius Stern berichtete in der *Volkszeitung*:

"Plötzlich, bei einer der letzten Proben der Staatsoper, kam die Jeritza in ihrem Feuereifer auf Korngold zugeflogen und rief ihm mit beschwörender Stimme zu: ‚Professor! Du mußt mir für mein erstes Duett mit Caramello etwas Neues machen! Die Originalmusik liegt mir nicht! Du wirst seh’n, ich werde damit nichts ‚machen‘. Du wirst gewiß für mich was Gutes finden!‘ Korngold erwiderte, so kinderleicht sei die Sache doch nicht! Und dann könne man ohne Frau Adele etwas anderes in die ‚Nacht von Venedig‘ [sic] nicht hineinnehmen. Und Frau Strauß habe recht, wenn sie nicht so leicht was hergebe! ‚So muß man halt die Frau Strauß bitten, daß sie’s erlauben soll...‘, meint Frau Jeritza. Das Gespräch muß abgebrochen werden, denn die Probe läuft weiter... Zehn Minuten später. Die Jeritza stürzt abermals auf Korngold los: ‚Nun, Professor – hast du schon – was?‘ fragt sie hastig. ‚Hat man der Frau Strauß telephoniert?‘ Worauf der Komponist abermals meint, ‚wenn auch ein Musiker die Strauß-Operetten mit aller Liebe studiert und, wie er, wirklich im Kopf habe, so könne man doch nicht sofort auf einen vorhandenen Text die richtige Musik herausfinden. Ein bißl Zeit müsse man doch noch haben!‘ ‚Aber wir haben doch keine Zeit‘, erwidert die Sängerin fast weinend. Sonntag ist schon die Premiere! In vier Tagen! Wieder muß das Gespräch abgebrochen werden, denn die Probe läuft weiter. Zehn Minuten später ist die Jeritza aber bereits verzweifelt. ‚Also, Professor‘, ruft sie, ‚jetzt wirst du doch schon etwas wissen! Es ist ja schon wieder eine Viertelstunde vergangen! Hat man wenigstens schon Frau Strauß telephoniert?‘ Jetzt lacht Korngold von ganzem Herzen auf. Man brauche nicht mehr Frau Strauß zu bitten, meint er, aus einer anderen

82 Josef Reitler, "Operntheater", in: *Neue Freie Presse*, 25. Juni 1929, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

Operette etwas nehmen zu dürfen. Und er fährt fort: ‚Eben jetzt ist mir etwas eingefallen! Ich nehme ein paar versteckte Motive aus der ‚Nacht in Venedig‘ selbst, die mir vor einigen Augenblicken in Erinnerung gekommen sind. Daraus werde ich das neue Duett machen!‘ Gesagt – getan! Der junge Korngold fuhr nach der Probe in die Hochschule für Musik, wo er drei Stunden Kompositionslehre vortrug, eilte dann nach Hause – es war mittlerweile Abend geworden – und schrieb die neue, nicht gerade kurze Nummer sofort in der Instrumentation nieder. Auf seinen telephonischen Aufruf erschien der Librettist Ernst Marischka, um ein paar neue Verse zu schreiben. Um halb zwölf Uhr trafen – auch auf telephonischen Anruf – die beiden tüchtigen Kopisten des Opernhauses in der Villa Korngolds in der Sternwartestraße ein – wahre Blitzarbeiter –, und am nächsten Morgen lagen die ‚Stimmen‘ bei Beginn der Probe auf den Pulten der Philharmoniker auf. Frau Jeritza strahlte. Sie und ihr Partner Marischka konnten das Duett sofort vom Blatt singen. Und alle meinten, die Nummer werde ein Weltschlager werden. Es ist – wir wollen’s verraten – ein Marsch, beginnend: ‚Du bist die Frau, nach der ich mich sehne...‘.⁸³

Die Premiere geriet zum Triumph. Josef Reitler bemerkte: *„Der Beifall [...] nahm auch bei offener Szene nach den schlagkräftigsten Nummern solche Dimensionen an, daß viele dieser Nummern zwei-, drei- und viermal wiederholt werden mußten. Es war ein Abend der Sensationen, der musikalischen, szenischen und gesellschaftlichen Sensation.“*⁸⁴ An der hatte auch die Ausstattung Anteil:

„Die von Roller geschaffenen Bühnenbilder waren von so wundersamer Schönheit, wie sie bis jetzt in unserem Operntheater kaum je gesehen wurden. Die Pracht und der Stimmungszauber des letzten Bildes, des von Mondlicht übergossenen Markusplatzes von Venedig, riß das Publikum zu spontanem Beifall hin. Dieser Eindruck wurde durch die Herrlichkeit und den Farbenreichtum der von Ladislaus Czettel entworfenen Kostüme noch gesteigert. Die außerordentliche Regiekunst des Herrn Dr. Wallerstein verstand es, diese märchenhaften Szenerien mit buntestem Leben zu erfüllen. [...] Nirgends gab es tote Punkte. Der Bewegung und szenischen

83 Julius Stern, "Wiener Theaterwoche", in: *Volkszeitung*, 23. Juni 1929, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

84 r. [Josef Reitler], "Eine Nacht in Venedig" [1929], a.a.O.

Buntheit war eher zu viel als zu wenig getan und in allernächster Nähe lauerten schon die Gefahren der auf Revue eingestellten Produktionen."⁸⁵

Adaxl ergänzte:

"Als sich der Vorhang zum ersten Male hob, sah man ein wunderschönes Bühnenbild, aparte, leuchtende Kostüme und die Erwartungen steigerten sich zur Siedehitze. Und das, was man nun vier Stunden lang erlebte, war überwältigend. Eine Farbensinfonie, erfüllt von edler, heiterer Musik, belebt durch das freudvolle Können und Wollen gottbegnadeter Talente, deren Schaffen inmitten des italienischen Milieus grundsätzlich den Stempel österreichischer Bühnenkunst trug."⁸⁶

Kritik erregten nur einige für Wiener Verhältnisse allzu radikale Passagen: *"Als gleich am Anfang ein entzückender Straußwalzer sozusagen 'modern rhythmisiert' ertönte, malte sich Entsetzen auf den Gesichtern der Straußmusikkenner, und diese einzige, allerdings unerhörte Geschmacklosigkeit muß unbedingt verschwinden – aber was sonst Neues geschaffen wurde, war wunderbar, war genial.*"⁸⁷

Diese modern rhythmisierten Teile der Partitur fanden keinen Eingang ins Material, das bis heute vom Verlag Weinberger als Korngold-Fassung vertrieben wird, und es hat sich für eine moderne Aufführung bislang auch niemand die Mühe gemacht, die Wiener Fassung von 1929 als wichtigen (und faszinierenden) Meilenstein in der Rezeptionsgeschichte dieser Operette zu rekonstruieren – obwohl damals im *Adaxl* verkündet wurde: *"Die Bearbeitung Korngolds prädestiniert dieses große heitere Opernwerk förmlich für die Staatsopernbühne. Es wird also nicht bei der Festvorstellung bleiben, sondern das Werk wird wie eine wirkliche Sensation wirken, die von allen Opernbühnen der Welt übernommen werden wird.*"⁸⁸

85 [o.A.], "Eine Nacht in Venedig", in: *Reichspost*, 25. Juni 1929.

86 Adaxl, "Strauß spielt auf!", a.a.O.

87 Ebd.

88 Ebd.

Vater/Sohn-Duell: *Walzer aus Wien* 1930

Auf der Strauß-Erfolgswelle weiterreitend, machte sich Korngold 1930 daran, die nächste Strauß-Operette zu bearbeiten. Er wählte diesmal jedoch einen neuen Weg; statt einer Beabreitung oder Rekonstruktion schuf er eine gänzlich neue Operette über den Konflikt zwischen Johann Strauß Vater und Sohn, unter Verwendung von deren jeweiliger Musik. Damit setzte Korngold die Tradition der wohl erfolgreichsten musikbiografischen Operette fort: die des *Dreimäderlhauses*, in der unter Verwendung von Schuberts Musik die unglückliche Liebesgeschichte des Komponisten zu den Mädchen Hederl, Haiderl und Hannerl Tschöll erzählt wird; die Musik arrangierte Heinrich Berté, das Textbuch stammte von Alfred Maria Willner und Heinz Reichert (die auch bei den *Rosen aus Florida* Korngolds Partner waren), die Uraufführung fand 1916 im Raimund-Theater in Wien statt.

Das Geheimnis des (weltweiten) Erfolgs dieser Schubert-Operette bestand darin, dass das Stück den Zuschauer mitten im Ersten Weltkrieg in die heile Welt des bilderbuchartigen Biedermeier entführte, eine bittersüße Liebesgeschichte bot, die den Operettenhelden unkonventionellerweise zwischen *drei* Frauen zeigte und gleichzeitig von mehreren *männlichen* Freunden umgeben;⁸⁹ dazu gab es eine Fülle von Schubert-Melodien, die Berté brillant zu Ensembles und Liedern arrangiert hatte und die mit den Texten von Willner und Reichert schnell ungeheure Popularität erlangten.

Dass das *Dreimäderlhaus* Vorbild war, wird schon daran deutlich, dass Marischka die Librettisten Willner und Reichert für den *Walzer aus Wien* verpflichtete. Dazu schrieb *Die neue Zeitung*:

"Nach dem geradezu märchenhaften Erfolge des 'Dreimäderlhauses' [...] war es eigentlich ziemlich naheliegend, daß dieselbe Erfolgsmethode von den Herren Dr. Willner und Reichert neuerlich zur Anwendung gebracht wurde, und so haben die genannten Herren unter Mitwirkung Ernst Marischkas [Bruder Hubert Marischkas und später Regisseur der Sissi-Trilogie mit Romy Schneider] diesmal die Walzerkönige aus der

⁸⁹ Über den homoerotischen Subtext des Stücks spricht Hans Dieter Roser, "Chacun à son gout!", in: *"Glitter and be Gay". Die authentische Operette und ihre schwulen Verehrer*, hrsg. von Kevin Clarke, Hamburg 2007, S. 52.

Straußdynastie aus ihren himmlischen Höhen auf die Operettenbühne herunterbemüht."⁹⁰

Wie beim *Dreimäderlhaus* wurde ein nostalgisches Wien auf die Bühne gezaubert (*"Es ist ein in unseren traurigen Zeiten ganz besonders anheimelndes Milieu, in das uns das Singspiel versetzt"*⁹¹). Diese Realitätsflucht ins Wien der Vergangenheit war damals auch im Kino populär, wie Siegfried Kracauer mit Bezug auf die Stummfilmoperette *Ein Walzertraum* von Ludwig Berger schreibt:

*"Das Paradies der Paradiese aber war Wien. Die ältesten Wiener Operetten wurden wieder hervorgeholt und verfilmt, solange sie nur dem Publikum die Hand dazu boten, der Alltagsgegenwart der Weimarer Republik ins glanzvolle Reich der ehemaligen Habsburg-Monarchie zu entrinnen. [...] Diese Filmoperette, die vielen anderen als Muster diente, machte sich nicht nur mit einer an Lubitsch erinnernden Anmut über höfisches Leben lustig; zugleich damit färbte sie das kaiserliche Wien auch in jenes Trugbild einer verzauberten Märchenstadt um, das dann wieder und wieder kopiert wurde. Seine Bestandteile bildeten freundliche Erzherzöge, zärtliche Liebeleien, Barock-Hintergründe, Biedermeier-Zimmer, Gartenlokale voller Tanz und feuchtfröhlichem Gesang. Das Bild dieser ständig nach rückwärts gekehrten Utopie sollte die Blicke vom Elend des zeitgenössischen Wien ablenken."*⁹²

Auch Korngolds Librettisten zeigen im *Walzer aus Wien* die Donaumetropole als Märchenstadt (*"ein echtes Stück Wien mit echter Wiener Musik"*⁹³). In dieser Märchenwelt wird die Geschichte vom Streit zwischen Strauß Vater und Sohn erzählt: *"Dichtung und Wahrheit, Humor und Sentimentalität, Wirklichkeit und Operetteneffekte sind mit kundiger Hand zu einem sehens- und hörenswerten Werke vereinigt worden."*⁹⁴ Die Geschichte erinnert als Generationenkonflikt und als Konflikt zwischen alter und neuer Musik stark an Kálmáns *Zigeunerprimas* (1912), wo sie dramatisch allerdings effektvoller auskomponiert ist. Man kann diesen Vater-Sohn-Konflikt natürlich im Fall Korngolds auch autobiografisch lesen: als Konflikt zwischen dem übermächtigen Vater

90 [o. A.], "Walzer aus Wien", in: *Die neue Zeitung*, 4. November 1930.

91 Ebd.

92 Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*, Hamburg 1958, S. 92.

93 R. H., "Walzer aus Wien", *Wiener Zeitung*, 1. November 1930.

94 [o.A.], "Walzer aus Wien", in: *Die neue Zeitung*, 4. November 1930.

(Julius) und dem verliebten, aufstrebenden Sohn (Erich Wolfgang), der sich emanzipieren will, was am Ende in der Operette mit einer Aufführung des *Donauwalzers* triumphal gelingt, mit dem Strauß Jr. sich endgültig gegen Strauß Sen. durchsetzt. Eine solche biografische Interpretation von *Walzer aus Wien* findet sich erstaunlicherweise in keiner einzigen Uraufführungskritik und auch nicht in der Forschungsliteratur über Korngold.

Mit diesem Strauß-Pasticcio begab sich Korngold übers *Dreimäderlhaus* hinaus auch in direkte Konkurrenz zu einer ganzen Reihe von Werken, die nach demselben Muster gebaut waren. Durch die zeitliche Nähe und die Ähnlichkeit der Machart bietet *Walzer aus Wien* interessante Vergleiche zu der ebenfalls mit Strauß-Melodien neu geschaffenen Operette *Casanova* von Benatzky, Schanzer und Welisch, von Charell 1928 am Berliner Großen Schauspielhaus triumphal in Szene gesetzt. Wo Korngold mehr oder weniger einen 'klassischen' Strauß-Klang anstrebte und die Musik nicht auffallend modernisierte (*"Strauß ist nicht in die Hand eines Dilettanten gekommen, sondern in die eines österreichisch empfindenden Künstlers; die Partitur ist von einem Ernst der Arbeit und Gediegenheit des Könnens, die allein schon die Tat und das Werk loben"*⁹⁵), machte Benatzky auf Wunsch von Charell aus Strauß' Musik etwas radikal Neues: eine wirkliche Revueoperette der 1920er Jahre mit allen klanglichen Raffinessen. Außerdem garantierte Charell, dass *Casanova* eine durch und durch mit Erotik aufgeladene und damit im besten Sinn des Wortes authentische Operette wurde (inklusive einer zu wildgewordenen Xylophon-Klängen aufmarschierenden Keuschheitskommission), neben der *Walzer aus Wien* von einer schier unerträglichen Harmlosigkeit ist (sogar das *Dreimäderlhaus* bietet im Vergleich mehr Erotik).

Trotz der Keuschheit und Klischeehaftigkeit (oder gerade deswegen) entpuppte sich *Walzer aus Wien* in London (als *Waltzes from Vienna* 1934 von Alfred Hitchcock verfilmt) und New York als Hit und entwickelte unter dem Titel *The Great Waltz* ein Eigenleben, das zu einer Vielzahl von Neubearbeitungen führte, die mit dem Korngold-Original teils wenig bis gar nichts zu tun haben.⁹⁶ Zu den Versionen, die sich vollständig vom Original trennen, gehört die von Gottfried Reinhardt (Drehbuch) geschriebene Hollywoodfassung von 1938, wo die Strauß-Musik von Dimitri Tiomkin neu arrangiert wurde, zwar nicht so radikal modern, wie Benatzky das bei *Casanova* tat, aber doch merklich 'neutönerischer' als bei Korngold. In Deutschland und Ungarn fand

95 R. H., "Walzer aus Wien", a.a.O.

96 Vgl. hierzu Ethan Mordden, *Sing for Your Supper: The Broadway Musical in the 1930s*, New York 2005, S. 110 ff.

Walzer aus Wien derweil wenig Liebhaber. Kurt Gänzl fasst die Lage aus internationaler Perspektive zusammen:

"Of the barrowful of Strauss pasticcios that have been trundled out over the years, it is undoubtedly the fictionalized biography Walzer aus Wien (1930), with its Korngold-Strauss score, that has won the most success world-wide. A staple of the repertoire in France (Valses de Vienne), it has been the subject of half a dozen French-language recordings, while in English it has had stage and film success in varying versions as The Great Waltz and Waltzes from Vienna. However, in Austria and Germany there has always been a marked preference over this piece for the 1899 Wiener Blut, which is played and recorded liberally there while being largely ignored overseas. Italy has shown her preference over both these for the 1934 Die Tänzerin Fanny Elssler [...], but the best-known single number comes from yet another 'scissors and paste' job, the 1928 Casanova with its celebrated and well-recorded Nun's Chorus. None of these compilations is the equal of the marvellous Drei Walzer, but Strauss Jr can claim only the music for one act of this 1935 piece, the other two acts being made up of selections from Strauss Sr (Act I) and original material by the éminence grise of the affair, Oscar Straus. [...] Walzer aus Wien has been sufficiently more obviously put together than Wiener Blut to include the 'Blue Danubue' waltz and the Radetzky March prominently in the musical mincemeat used for its score. It has a much more straightforward appeal than the earlier piece, an appeal which is simply helped by the appearance of these familiar melodies and also such gems as, in prelude to Act 2, the waltz melody used for Yvonne Printemps's big solo 'Te souvient-il' in Drei Walzer. Walzer aus Wien [...] has been recorded liberally in France in the variant version that is still popular on the French provincial circuits."⁹⁷

Bei der Wiener Premiere wurde Korngold übrigens nicht als Bearbeiter auf dem Programmzettel genannt, stattdessen las man dort, das Stück sei eine Arbeit von Julius Bittner, die Musik von Korngold *"für die Karczag-Bühnen eingerichtet"*. Diese etwas seltsam anmutende Formulierung hatte vertragliche Gründe, denn Korngold hatte sich gegenüber dem Schott-Verlag verpflichtet, Strauß' *Spitzentuch der Königin* zu

⁹⁷ Kurt Gänzl, *Musical Theatre on Record*, Oxford 1990, S. 103–105.

adaptieren. Da diese Arbeit noch nicht fertig war, konnte er nicht offiziell (noch dazu bei einem anderen Verlag, nämlich Karczag) mit dem *Walzer aus Wien* herauskommen. Darum wurde Bittner vorgeschoben und auch an den Tantiemen beteiligt. Dennoch wussten Insider schon damals, dass die eigentliche Arbeit von Korngold geleistet worden war. Korngold ging darauf selbst in einem Interview ein:

*"Was an den Gerüchten wahr ist, die auch von einer Mitarbeit meinerseits an diesem Werke wissen wollen? Nun, ich will gewiß nicht leugnen, daß ich, der ich auf eine siebenjährige Erfahrung in Strauß-Bearbeitungsfragen zurückblicken kann und die vierhundert Kompositionen des Meisters fast zur Gänze kenne, meinem Freunde Bittner wenn auch nicht mit Tat, so doch gern mit Rat zur Seite gestanden bin. Die Gerüchte über meine Mitarbeit aber dürften dadurch entstanden sein, daß ich, als ich als Dirigent berufen wurde, für mich persönlich, für meine speziellen dirigiertechischen und pianistischen Bedürfnisse – ich werde die Aufführung nämlich wieder vom Dirigentenklavier aus leiten – eine besondere Einrichtung anregen mußte. Man kann von dieser Einrichtung etwa in dem Sinne sprechen, wie sich auch zum Beispiel Hubert Marischka alle seine Rollen sozusagen 'auf den Leib' schreiben läßt."*⁹⁸

Wie schon bei der *Fledermaus* beeindruckte Korngold auch beim *Walzer aus Wien* die Presse mit seinem Dirigat und seinem zum Markenzeichen gewordenen, begleitenden Klavierspiel. Die *Reichspost* notierte: *"Korngold dirigiert mit Schmiß und starker persönlicher Einfühlung diese Dreivierteltaktperlen einer zündenden Partitur."*⁹⁹ Und die *Wiener Zeitung* meinte: *"Und hier sei auch gleich der tätigen schöpferischen Wirkung Korngolds gedacht, der vom Flügel aus das Orchester leitete: mit dem ganzen Feuer, Schwung, Temperament und Geist Johann Strauß' – als Pianist mit einem Klangzauber, einer Fülle von Leben, einer technischen Brillanz, der man stundenlang lauschen könnte."*¹⁰⁰ (In der Tat dauerte die Uraufführung vier Stunden, die *Wiener Zeitung* spricht darum auch von *"Parsifal-Länge – und eigentlich doch keine Ermüdung!"*¹⁰¹)

98 [o.A.], "Walzer aus Wien" – ein Musikrausch! Gespräch mit Erich Wolfgang Korngold", in: [o.A., Oktober 1930], Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

99 A. W., "Walzer aus Wien", in: *Reichspost*, 1. November 1930.

100 R. H., "Walzer aus Wien", a.a.O.

101 A. W., "Walzer aus Wien", a.a.O.

Versuch einer Offenbach-Annäherung: *Die schöne Helena* 1931

Bevor es zum vertraglich festgelegten neuen *Spitzentuch der Königin* kam, bearbeitete Korngold abermals für Reinhardt eine Operette, diesmal keine von Strauß, sondern – vermutlich auf Drängen Reinhardts – doch noch ein Werk von Offenbach, nämlich *Die schöne Helena*, die Reinhardt bereits 1911 in München inszeniert hatte, damals mit Maria Jeritza als Helena und Max Pallenberg als Menelaus. Statt Pallenberg stand für Berlin Hans Moser als betrogener Ehemann zur Verfügung, und auch die übrige Besetzung war nicht anders als spektakulär zu nennen: Jarmila Novotna (die spätere Uraufführungssängerin von Lehárs *Giuditta*) als Titelheldin wurde umringt von einer Schar männlicher Superstars aus Film und Kabarett.

Wie schon bei der *Fledermaus* 1929 ließ Reinhardt das Libretto radikal auffrischen, diesmal von Egon Friedell und Hans Saßmann. Und ebenfalls wie schon bei der *Fledermaus* löste Reinhardt das Stück revuehaft in Einzelbilder auf, statt der klassischen Struktur mit drei Akten zu folgen. Auf eine Vermännlichung der Hosenrolle des Orest verzichtete der Regisseur und bot die attraktive Friedel Schuster im knappen Griechenkostüm (was für sie der Start in eine große Operettenkarriere werden sollte). Korngold seinerseits hatte die *Helena* schon als Repertoirevorstellung (ohne nennenswerte Bearbeitung) im März 1925 im Theater an der Wien dirigiert, mit Moser als Menelaus, damals aber mit der sexy Elsie Altmann als Orest.

Dass der *Helena* von 1931 nicht der Erfolg der *Fledermaus* von 1929 vergönnt war, hatte weniger mit der kaum zu überbietenden Top-Besetzung zu tun, sondern mit den Räumlichkeiten des neuen Theaters – und vielleicht auch damit, dass Korngold keinen rechten Zugang zu Offenbachs Musiksprache fand, die eine andere (grotesk überzeichnete) Spielart von Operette darstellt als Strauß, zumindest im Hinblick darauf, wie Korngold diesen interpretierte. Versüßlicht man Offenbach in Richtung Wiener Walzer-Operette, wie Korngold das in Berlin tat, nimmt man ihm viel von seiner elementaren Wirkung. Die *BZ am Mittag* schrieb:

"Die Operette stirbt, so heißt es. Kein Wunder also, daß sie, nach dem Gesetz von 'Stirb und werde', gleichzeitig aufersteht. In Berlin, 15 Schnellzugstunden nördlich W., gab es in dieser Theaterspielzeit 4 Johann Straußes und 3 Offenbäches, die wiederblühten, wiederrauschten. Das Publikum bejaht diese Alttöner: die alten Damen und Herren wollen an ihr

schöneres Damals erinnert sein, die mittleren Jahrgänge an die Melodien, die aus dem Klimperkasten ihrer Eltern flatterten, die jungen haben sie eben erst kennengelernt; und in einer Zeit, da der Jazz sogar im Leierkasten wohnt, legt sich wohl jeder gern ein wohltönendes Schutzmotiv ins heimgesuchte Ohr. Das sind die Gründe, warum die wiedergeborenen Operettenmeister selbst ihren Hebammen standhalten, die nicht immer rein halten, und warum sie dankbare Zuhörer finden. Wenn nun gar Max Reinhardt einen Offenbach gibt, ist ihm der Erfolg gesichert. Das Theater Reinhardts hat immer Atmosphäre, die echte Bühnenluft erfüllt auch den Zuschauerraum, schaulustige Erwartung elektrisiert das Publikum, so daß es leichtlich die Hände rührt. Auch gestern gab es stürmisches Beifallsklatschen, wenngleich die Aufführung die Grazie der letzten 'Fledermaus' nicht erreichte. Zwar entwickelte Reinhardt den gewohnten Pomp, aber die Tänze und Chöre, mit denen er immer triumphiert, konnten sich nicht recht ausbreiten. Es liegt an den beschränkten Raumverhältnissen der Kurfürstendamm-Bühne, es liegt aber auch daran, daß die Schöne Helena, bei manchem Lyriismus, ein parodistisches Werk ist, kein Gedicht. Reinhardt ist ein Lyriker. Daher wirkten gestern am meisten die Preisverteilung (Paris und Venus) und der Aufmarsch der blitzenden Schilder im letzten Bild. Das war wunderschön und hinreißend. Reinhardt zeigt wie immer ein prächtiges, sehenswertes Schautheater, und die dreiaktige Buffo-Oper Meilhacs und Halevys wird mit Hilfe der neuen Bearbeiter Egon Friedell und Hans Saßmann in sieben Bilder aufgelöst, die als Revue wirken. (Schöne Kostüme von Ladislaus Czettel, Bühnenbilder von Schütte.) Revuemäßig wird auch an der Rampe getanzt, während sich hinterm Zwischenvorhang der Szenenwechsel vorbereitet, oder ein komisches Intermezzo wird wie ein Sketch [sic] abgehandelt. Dieser witzige Dialog zwischen Menelaus (Moser) und Merkur (Friedell) ist eine freie Erfindung des letzteren, der es als Handels-Gott versteht, bei dieser Gelegenheit seine Kulturgeschichte zu propagieren. Die Bearbeiter waren auch sonst nicht faul: sie haben aus dem reizenden Allegretto des Paris einen separaten Tonfilm gemacht, 'Das Urteil des Paris'; sie haben die Rätselspiele am spartanischen Hof durch eine Opferszene ersetzt, die organischer wirkt, und so auch ein sinnfälliges Motiv für die Verschickung des Menelaus nach Kreta gefunden (als eines Ritenverderbers); sie haben

schließlich den Charakter dieses guten Königs modernisiert, der bei Entdeckung des Ehebruchs nicht mehr um Hilfe ruft, sondern den Skandal zu vertuschen bemüht ist. Gut. Aber wenn Offenbachs Helena zugleich zeitsatirisch gemeint war und wirkte, dann wäre es eine weitere Aufgabe der Texterneuerer gewesen, auch diese Satire auf ein Heutzutage zu transponieren. Kalchas, der Augur, zum Beispiel, könnte heute als Okkultist und Berufs-Telepath gedacht sein. Freilich wirkt er auch in seiner alten Gestalt, die den Zeitbezug verloren hat, denn er ist inzwischen eine theatralische Figur geworden; und ihr Darsteller ist Wallburg, der Meister der Sprudelsprache, der zur Seite und ins Gesicht gespuckten Worte. Mosers drei Szenen sind drei lustige Kabarettnummern, seine schlaue Einfalt wird Wort für Wort belacht, und Friedell mit dem Kopf einer römischen Herme ist der stets gelassene Götterbote der Stichworte. Den fixen Ajaxen Meyerinck-Lingen glaubt man die Wesensverwandtschaft, bald Phillis, bald Juno ist Ursula van Diemen, und Schützendorfs Agamemnon singt große Oper. Gesanglich übertrifft die Aufführung Reinhardts 'Fledermaus'. Wie in jener wählte er eine Tschechin für die Hauptrolle: Helena ist die klassisch schöne, mit allen Gaben und Grazien beglückte Jarmila Novotna. Paris ein neuer Mann, ein blonder, ein schöner Tenor, Gerd Riemar. Das ariose Beisammensein der beiden findet viel Beifall. Eine neue und gute Erscheinung ist auch Friedel Schuster, knabenhaft schlanke Soubrette, hellstimmig und dunkeläugig. La Jana aber war so schön und so künstlerisch wie noch nie: und so wenig Bauch wünschte sich selbst der ehrgeizige Musiker E. W. Korngold, der sich um Offenbachs Musik tief gekümmert und viel bearbeitet hat (mit Anleihen bei anderen Offenbach-Werken – dieses Potpourrien ist jetzt so üblich) und der die ländlerhaften 6/8-Takt-Lieder und den wunderschönen, wienerisch-straußisch klingenden E-Dur-Walzer der Helena tänzerisch hervorbringt; acht Tänzerinnen zuliebe, die Reinhardt von der lettländischen Nationaloper geliehen hat."¹⁰²

Korngold, der diese *Helena* unter dem Titel *Helen!* [sic] im Januar 1932 in London bei Aufführungen im Adelphi Theatre dirigierte (wobei Léonide Massine die Choreographie der Reinhardt-Inszenierung, Evelyn Laye die Titelrolle übernommen hatte und ein neuer englischer Text von A.P. Herbert erstellt wurde), sollte sich erst im

¹⁰² V. Wittner, "Die schöne Helena' bei Reinhardt", in: *BZ am Mittag*, 16. Juni 1931.

amerikanischen Exil erneut mit Offenbach auseinandersetzen, wiederum mit der *Helena*.

Reinhardt seinerseits holte sich für seine nächste Offenbach-Inszenierung 1931 den Dirigenten und Arrangeur Leo Blech, um am Großen Schauspielhaus in Berlin *Hoffmanns Erzählungen* musikalisch neu bearbeitet herauszubringen. In der Folge der damaligen Offenbach-Renaissance brachte Reinhardt 1932 am Großen Schauspielhaus nochmals seine *Helena*-Inszenierung, deren Aufführungsserie teils von Korngold dirigiert wurde, wobei nunmehr Max Hansen den Menelaus spielte. Da Hansen ein ausgewiesener Benatzky-Interpret war (und 1930 Triumphe als Oberkellner Leopold im *Rössl* im Großen Schauspielhaus gefeiert hatte), komponierte Benatzky für ihn neue Couplets, die in die Korngold-Fassung der *Helena* eingefügt wurden. In seinem Tagebuch schreibt Benatzky am 22. April 1932: "[D]ie letzte Saisonarbeit (Einlagen für Reinhardts *Helena* mit einer schönen Silberkassette als Cadeau von ihm) gemacht und somit können wir morgen früh nach Thun fahren."¹⁰³ Wie die Titel dieser Lieder lauten und wo sie nun zu finden sind, ist unbekannt. Christiane Niklew, die in der Akademie der Künste den Benatzky-Nachlass betreut, sagt: "Wir wissen nur aus den Tagebüchern, dass RB [Ralph Benatzky] für Reinhardt die Lieder geschrieben hat, aber nicht, ob sie auch Verwendung gefunden haben. Und Titel sind leider auch nicht überliefert."¹⁰⁴

Trüffel-Couplets: *Das Lied der Liebe* 1931

Nach dem Offenbach-Ausflug und der anonymen *Walzer aus Wien*-Arbeit stellte Korngold Ende 1931 für den Schott-Verlag doch noch die Neufassung vom *Spitzentuch der Königin* fertig, von der bereits 1925 gesprochen worden war und die nun als Weihnachtspremiere in Berlin herauskommen sollte – mit Richard Tauber in der Hauptrolle. Tauber war zu der Zeit bereits auf dem absoluten Höhepunkt seines Ruhmes angelangt, selbst wenn er bei der Premiere des *Liedes der Liebe* (so der neue Titel des *Spitzentuchs*) erkältet und nicht gut bei Stimme war. In jenen Jahren – unter anderem durch Tauber ausgelöst – war das Engagement von Opernstars für Operettenproduktionen groß in Mode: Adele Kern sang, wie erwähnt, Kálmáns *Veilchen vom Montmartre*, Vera Schwarz mit Tauber *Das Land des Lächelns*, und Gitta Alpár triumphierte 1931 im Admiralspalast als *Dubarry*, einer Theo Mackeben-

¹⁰³ Ralph Benatzky, *Triumph und Tristesse. Aus den Tagebüchern von 1919 bis 1949*, hrsg. von Inge Jens und Christiane Niklew, Berlin 2002, S. 119.

¹⁰⁴ Christiane Niklew, E-Mail an den Autor, 13. Dezember 2007.

Bearbeitung der alten Millöcker-Operette, was interessante Gegenüberstellungen mit Korngolds *Spiztentuch* erlaubt.

Mit dem zu *Das Lied der Liebe* umgetauften *Spiztentuch* wandte sich Korngold abermals dem Thema 'Alt Wien' zu, von dem er nicht loszukommen schien. Er und sein Librettist Ludwig Herzer benutzten wieder einmal "*das Kolorit eine[s] glücklicheren Oesterreich vor dem Kriege*" und zeigten ein "*wenn auch nicht überlustiges, so doch behagliches Wiener Leben*".¹⁰⁵ Diese nostalgische Behaglichkeit der Operette, die heutzutage das Image der Gattung bestimmt und von den Nationalsozialisten nach 1933 zum Standard erhoben wurde, hat im Grunde Korngold mit seinen Wien-Operetten mit vorbereitet. Seine Arbeiten führten, genauso wie Lehárs opernhafte Spätwerke, weg von der authentischen Operette hin zu einer witzlosen und rückwärtsgewandten Spielart der Gattung, die letztendlich ihr Untergang werden sollte. Während 1931 in Berlin Presse und Publikum zumindest noch wussten, dass diese Form von Operette keine echte Operette ist, und das Stück entsprechend beurteilten, hat die Nachwelt die Kenntnis dessen, was authentische Operette bedeutet, weitgehend verloren und sieht gerade Stücke wie *Das Lied der Liebe* als typische Beispiele für das Genre an, obwohl sie das gerade nicht sind. In der *BZ am Mittag* findet sich folgende Rezension:

"Stets kommt mir wieder in den Sinn, was einst mich delectierte..." Diese Worte, mit denen das ursprüngliche Trüffel-Couplet im 'Spiztentuch' des Königs Johann Strauß beginnt, könnte als Motto über all den Erneuerungen alter Operetten stehn. Der Musiksinn, den Heutiges so wenig delectiert, wendet sich nach dem Vorgestrigen. Nicht nur der Musikfilm, auch der Sehsinn: siehe die alten Fotos, die aus alten Alben aufsteigen, siehe den wiederkehrenden Muff an den Händen der Damen und die Kleider aus dem Directoire... Das Trüffel-Couplet selbst, in dem das Hin und Zurück der ersten Walzerschritte rhythmisch-melodische Zeichnung geworden ist, kommt immer wieder dem Komponisten E. W. Korngold in den Sinn; er bevorzugt es vor allen anderen Motiven in diesem 'Lied der Liebe' das ein Lied der Liebe zu Johann Strauß geworden ist. Noch andere Spitzen aus dem Spiztentuch verwendet er für diesen (freundlich aufgenommenen) Shawl, den er Richard Tauber um den Hals legt. Doch vorerst die 'Geschichten aus dem Wienerwald'. Wenn dieser Walzer als Taubers Entree

¹⁰⁵ n.n., "Das Lied der Liebe", in: *Der Tag*, 25. Dezember 1931 (Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg).

ertönt – in doppeltem Sinn ein Entree aus der neuen in die alte Welt –, breitet sich Behagen im großen Haus aus, empfangsbereite gute Stimmung, Ohrenfreude. Tauber in der Uniform eines österreichischen Rittmeisters, spricht und singt österreichisch, hingeeben an den Gesang, und die entströmte Melodie begleitet er noch einen Augenblick, mit zärtlicher Hand die Kontur der Kantilene nachziehend, den Schnörkel nachfühlend, Dirigent seiner selbst. Er hat ein musikalisch reizvolles Duett mit Anny Ahlers, die wieder viel Scharm und Talent entwickelt, einen kleinen Flirt in einer anmutigen Entstiefelungsszene. Gegen 9 Uhr fällt der erste Kuß, es folgt ein Duett aus Sehnsucht nach dem Süden, worin der schwärmerisch-romantische Ductus des musizierenden Korngold hervortritt; um 10 Uhr das Liebeslied 'Du bist mein Traum', Taubers Solo, fünfmal vom Publikum verlangt, in Variationen der Phrasierung vorgetragen, stürmisch gefeiert. Nicht mehr als ein Vorwand für die Entfaltung seiner Gesangkunst ist die Operette. Zwar ist das Libretto des Dr. Ludwig Herzer ein sauberer Versuch, und es fehlen nicht dramatische Verknotungen[,] auch nicht das alte tragische Missverständnis; dennoch bleibt die Geschichte das, was man in Wien fad, in Berlin langweilig zu nennen geneigt ist. Der dritte Akt wird lediglich vom Bühnenbild ausgefüllt (Erich S. Stern). Und wenn sich jemand die Zigarette mit einem Scheck anzündet, so macht das heute keinen Eindruck mehr. Das lustige Paar steht nicht sehr fest in diesem Aufbau. [...] No, und die Sandrock als Fürstin Pauline Metternich, die hat mit ihren Aphorismen zur Lebensweisheit einen Sondererfolg. Foxtrott wird nicht getanzt; vielleicht weil zur Zeit der Fürstin Pauline, wie sie selbst einmal behauptete, dieser Tanz nur unter der Bettdecke möglich war. Allerdings wäre damals auch ein solches Donau-Ballett, wie das gestrige, nur zwischen vier Wänden möglich gewesen. Die Bühne hat drei."¹⁰⁶

Oskar Bie schrieb über die Premiere:

"Richard Tauber ist noch nicht in ganz guter Verfassung. Aber er will den Rotters nicht das Weihnachtsgeschäft zerstören – wer will das? Er schont sich stimmlich und körperlich, er ist besonders am Anfang kaum wiederzuerkennen, er ist tapfer, er ringt sich durch und, wenn nach dem

¹⁰⁶ V. Wittner, "Strauß, Korngold, Tauber", in: *BZ am Mittag*, 24. Dezember 1931.

Schlager 'Du bist mein Traum' die üblichen vier Dacapos verlangt werden, so gerät er in Stimmung und erreicht beinahe sein früheres Niveau."¹⁰⁷

Der hier angesprochene Schlager, das obligatorische Tauber-Lied, ist eine Neuschöpfung von Korngold. Er hat aber nie die Durchschlagskraft und Prägnanz von Korngolds früherem Tauber-Lied aus der *Nacht in Venedig* erreicht, von Lehárs Tauber-Liedern ganz zu schweigen ("Gern hab' ich die Frau'n geküsst", "O Mädchen, mein Mädchen" oder "Dein ist mein ganzes Herz"). Es fehlen zum einen die erotischen Untertöne, die gerade Taubers Gesang erst zur Sensation machen. Zum anderen ist die Melodie von "Du bist mein Traum" einfach unspektakulär. Oder wie es Bie ausdrückt: Die Lieder zeigen keinen *"Geist und Witz. Es ist oft schrecklich pathetisch"*.¹⁰⁸ Zusammenfassend meint er: *"[M]an nimmt [...] hier bloß die alte Musik und erfindet sich dazu eine höchst konventionelle und typische Geschichte."*¹⁰⁹ Das war für einen echten Operettenerfolg (in Berlin) zu wenig, woran auch Korngolds routiniertes Dirigat nichts ändern konnte.

Dass es auch anders geht, belegt die erwähnte *Dubarry* von Millöcker/Mackeben, wo die Neubearbeitung trotz der opernhaften Titelrolle die Operette nicht verrät, sondern ein erfolgloses altes Werk, wirklich modern aufpoliert, neu zur Diskussion stellt. *Der Tag* schreibt: *"[A]uf interessante Johann-Strauß-Ausgrabungen ließ sich Korngold kaum ein, kein Zweifel, daß Mackeben das bei seiner Millöckerschen ›Dubarry‹ sorgfältiger und auch neckischer handhabte."*¹¹⁰ Das Wort "neckisch" deutet es an: Korngolds Operettenbearbeitungen insgesamt verleugnen die erotisch-frivole Ebene der authentischen Operette und verwandeln sie zu einer Art leicht verdaulichem Singspiel. Mit vergleichendem Blick auf die Oper hatte Korngold 1929 erklärt: *"Die Operett' soll nöt nach der größeren Schwester schiel'n, nöt nach der sentimentaln, nöt nach der lyrischen und schon gor nöt nach der tragischen! Sie soll bei der Spieloper bleib'n, ihrer Mama!"*¹¹¹

Diese verniedlichende Definition des Genres als verkapptes "Singspiel" ist Lichtjahre entfernt von dem, was damals anderswo an Operetten zu sehen war, besonders den wirbelwindartigen Stücken von Paul Ábrahám. Sie übertrafen Korngolds

107 [Oscar] Bie, "Das Lied der Liebe", in: [o.A., 1931], Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

108 Ebd.

109 Ebd.

110 n.n., "Das Lied der Liebe", a.a.O.

111 Korngold zitiert nach Marben, "Das Wunderkind vom 11er Jahr. Ein Gespräch mit Erich Wolfgang Korngold", a.a.O.

Operettenbemühungen in der Publikumsresonanz um ein Vielfaches und stellten, vor dem endgültigen Niedergang des Genres in Deutschland nach 1933, das Ideal dar, dem Korngold nicht folgen wollte – oder nicht folgen konnte, weil ihm diese Art des Musizierens fern war.

Ohne Altersfalten: *Die geschiedene Frau* 1933

Gerade weil Korngold sich mit der frivolen Ebene der authentischen Operette schwer tat, verwundert es, dass seine letzte in Europa geschaffene Operettenbearbeitung ausgerechnet die eines Werkes ist, in dem es von Anfang bis Ende um Sex geht: Leo Falls Ehebruchskomödie *Die geschiedene Frau*. Dabei handelt es sich um eine nachgerade klassische Operette in der unmittelbaren *Witwe*-Nachfolge, die vor der Jazz-Zeitenwende in der Operettengeschichte entstand und deren Musik somit aus Sicht der 1930er Jahre vollkommen veraltet erscheinen musste. Es war darum naheliegend, dass Victor Léon, der Textdichter, die Idee begrüßte, seinen Klassiker zu bearbeiten und dem neuen Zeitgeschmack anzupassen.

Im Grunde wäre Erik Charell der ideale Mann für eine Neugestaltung der erotisch aufgeladenen *Geschiedenen Frau* gewesen, doch hatte er sich nach dem *Rössl*-Triumph 1930 vom Großen Schauspielhaus verabschiedet und war zum Film gegangen, wo er mit *Der Kongress tanzt* großen Erfolg hatte. 1932 war er nach Los Angeles gezogen, um in Hollywood Karriere zu machen. Der andere ideale Neugestalter für die *Geschiedene Frau*, Hermann Haller vom Admiralspalast, wo 1930 die verjazzte *Csárdásfürstin* ihre Premiere erlebt hatte, war Konkurs gegangen und stand somit nicht zur Verfügung. Also wandte sich Korngold – der die Idee zu dieser Fall-Erneuerung hatte – ans Theater am Nollendorfplatz, um dort eine revuehaft aufgelöste Fassung der *Geschiedenen Frau* zu präsentieren.

Für die von Korngold neu geschaffenen Couplet-Einlagen für die Rolle der Gonda van der Loo (ursprünglich eine Frauenrechtlerin und "Verfechterin der freien Liebe", hier nun, weit weniger originell: ein Filmstar) engagierte man den jungen Texter Max Kolpe und die Soubrette Lucie Mannheim, die die Nummern als perfekte Massary-Kopie darbot, was eindrucksvoll auf den erhaltenen Tondokumenten zu hören ist. Ihr zur Seite stellte man als seriösen Gegenpart die Opernsängerin Maria Rajdl, die zeigte, dass Opernsänger nur begrenzt geeignet sind, um im Operettenfach zu brillieren. Die Zeitung *Vorwärts* bemerkt dazu: "*Im Mittelpunkt als liebe, kleine Gonda Lucie*

Mannheim, deren Tonfilmcouplet [...] das Netteste des ganzen Abends war. Maria Rajdl singt schön und kultiviert, ohne freilich die richtige Operettenbeweglichkeit zu erreichen."¹¹² Und Edwin Neruda schreibt: *"Frau Rajdl sang ihren Part, den sie höchst dezent darstellt, mit der Noblesse der Solistin, die aus edleren Kunstregionen stammt. Der füllige Herr von Oppenheim tenorisiert seine Rolle recht sympathisch; er gefiel auch mit einer Solonummern, ist aber für das Genre denn doch viel zu schwer: er opert..."*¹¹³ Man muss dabei unweigerlich an die Kritik zu Gitta Alpár denken, die kurz zuvor in *Ábraháms Ball im Savoy* in Berlin die Hauptrolle gesungen hatte. Dazu schrieb die *BZ* am Mittag:

*"Gitta Alpár singt triumphaler denn je. [...] Es ist schwer, für [sie] immer neue Rollen zu finden. Ihre Größe ist, bei aller schauspielerischer Begabung, ihre Stimme, und was fängt man heutzutage in einer Operette mit einer Stimme an? [...] Es ist fast tragisch, daß diese Rolle [...] keineswegs ihre großartigste ist. Es liegt nicht an ihr. [...] Es liegt am Genre, das nun einmal Beweglichkeit, Tempo, Tanz braucht. Die Alpár aber braucht lyrische Momente, dramatische Explosionen, [...] ihr trauriges Finale. Sie singt es in dem großen und zugleich sinnlich betörenden Stil, der ihre Note ausmacht. Die Leute sind begeistert, aber im Grunde wollen sie doch in der Operette: das Tanzbein geschwungen sehen."*¹¹⁴

Eine solche 'tanzbeinschwingende' Operettenauffassung hatte Korngold nicht, und da besonders Maria Rajdl schon früher mit Korngold zusammengearbeitet hatte, darf man annehmen, dass er sie selbst für die Rolle der "geschiedenen Frau" vorgeschlagen hat und auf die entsprechenden vokalen (Opern-)Qualitäten Wert legte, auch wenn sie dem Genre und sicher einem Werk wie der *Geschiedenen Frau* nicht entsprechen. Edwin Neruda urteilte über die Produktion:

"Gestern, am Vorabend von Leo Falls 60. Geburtstag, kehrte eine seiner einst beliebtesten Operetten wieder. 'Die geschiedene Frau' hat sich seit Falls allzu frühem Heimgang freilich ver[ä]ndert. Altersfalten hat man an ihr gestern kaum bemerkt, doch sie trägt jetzt eine zeitgemäße Frisur und ein anderes Kleid. Leo Stein, der eine der Librettisten, ist inzwischen

112 w., "Die geschiedene Frau", in: *Vorwärts*, 2. Februar 1933, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

113 Edwin Neruda, "Die geschiedene Frau", in: [o.A.], Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

114 Hanns Gutmann, "Ungarisches Quartett: Ball im Savoy", in: *12-Uhr-Blatt*, 24. Dezember 1932.

gestorben, Viktor Leon, der andere (der noch lebt), hat mit Heinz Reichert, dem 'Dreimäderlhaus'-Reichert, das Buch umgeschrieben, doch sozusagen nur bühnentechnisch verändert. (Für die eingelegten Chansontexte wurde Max Kolpe bemüht.) Die drei Akte hat man auf acht Bilder verteilt. Die im Original berichtete Vorgeschichte wird jetzt dargestellt. Die Figuren sind die gleichen, nur die Gonda, einst Frauenrechtlerin und Literatin, hat sich in eine Filmschauspielerin verwandelt. Man darf sagen, daß die Komödie um eine Eheirrung, die keine ist, in dieser Form aufs angenehmste unterhält."¹¹⁵

Korngold selbst erzählte im Programmheft der Produktion, wie es zu dieser Arbeit kam:

"Die geschiedene Frau" – meine achte Operettenbearbeitung – ist nicht meine erste Leo Fall-Bearbeitung. Schon vor 5 Jahren habe ich eine im Nachlaß Leo Falls in Skizzen vorgefundene Operette ergänzt, vollendet und instrumentiert. Die Idee zur Bearbeitung der 'Geschiedenen Frau' kam mir auf einer Reise Wien-Berlin, die ich mit Direktor Miksa Preger verplauderte, im – Schlafcoupé. ('O Schlafcoupé, o Schlafcoupé!'). Ich habe schon als kleiner Bub – Stammgast im Wiener Carl-Theater – diese Operetten-Musik als eine besonders hübsche, inspirierte, lustspielmäßige beschwingte geliebt. Direktor Preger griff meine Idee sofort auf und gewann den Original-Autor, Herrn Victor Léon, für die Umarbeitung seines Buches, die dieser gemeinsam mit Heinz Reichert, dem Autor des 'Dreimäderlhauses', in wenigen Wochen durchführte. Die Witwe Leo Falls stellte mir die letzten zwei Tangomelodien, die ihr Mann in Argentinien komponiert hatte, zur Verfügung, von denen ich eine für das Tangolied des Karel, die andere im Verein mit einem unbenutzten Walzermotiv aus 'Der Rebell' (Falls erster Operette) für ein Walzerlied der Jana bestimmte. Außerdem verwendete ich noch zur Ergänzung der Musik Motive aus den entzückenden Soldatenliedern Leo Falls. Die Glanznummern der Partitur, wie 'O Schlafcoupé', 'Gonda, liebe kleine Gonda', 'Kind, du kannst tanzen' oder 'Man steigt nach' blieben selbstverständlich – von kleinen Orchesterretuschen abgesehen – unverändert. Lediglich das zweite Finale, das kein Chor-Finale mehr, sondern ein lyrisch-dramatisches Duo zwischen

115 Neruda, "Die geschiedene Frau", a.a.O.

den beiden geschiedenen Ehegatten geworden ist, mußte aus dem bestehenden Musikmaterial gänzlich neu gebaut werden. Wenn nun die 'Geschiedene Frau' den Abschluß meiner Bearbeitertätigkeit, zumindest für längere Zeit, bilden soll – ich habe die Komposition einer neuen Oper begonnen – so wünsche ich ihr, meiner letzten Operettenbearbeitung den gleichen Erfolg, den meine erste, die der 'Nacht in Venedig', errungen hat."¹¹⁶

Der Zeitpunkt der Premiere war – weltgeschichtlich gesehen – unglücklich gewählt, denn parallel waren die Nationalsozialisten an die Macht gekommen, und in Deutschland stand eine Zeitenwende *auch* für die Operette bevor, von der gerade Korngold und Leo Fall betroffen sein sollten. Erstaunlicherweise kam eine Verteidigung des Juden Leo Fall gegenüber Korngold ausgerechnet von Seiten der Nazis. Im *Völkischen Beobachter* findet sich folgende Kritik:

"Die Manie, alte Operetten zu bearbeiten, hat wie eine Seuche um sich gegriffen. Nach den Geschäftserfolgen der 'Lustigen Witwe', der verjazzten 'Fledermaus' usw. will man uns im Ernst einreden, daß Leo Falls 'Geschiedene Frau' als eine der dramaturgisch besten Operetten bearbeitet werden müsse, daß eine Revue-Aufmachung mit acht Bildern anstelle der ehemaligen drei Akte zeitgemäß sei, daß es ohne beinschwenkende Ballettmädchen nicht gehe und was derlei Mädchen mehr sind. Auf solchen plumpen Schwindel fallen nur diejenigen herein, die den Geschäftstrick solcher Bearbeiter nicht durchschauen, denen weniger um den künstlerischen Inhalt als um die Tantième-Einnahmen zu tun ist. Leo Fall ist diesmal der Unkultur eines Korngold verfallen, der sich natürlich die Gelegenheit nicht entgehen ließ, die Musik nach der Jazzmode umzumodeln, Schlager einzufügen und Originalmusik kurzerhand zu streichen wie das reizende Blindkuhspiel 'Ich und du und Müllers Kuh...' Die Umgestaltung des Finale II ist eine der größten Kunsttäuschungen. Die Textdichter Viktor Léon und Heinz Reichert (Verfasser des 'Dreimäderlhauses') brüsten sich mit der billigen Idee, eine Bahnhofshalle auf die Bühne zu bringen und die Schlafcoupé-Angelegenheit, die im Gerichtssaal nur erzählt wird, szenisch darzustellen. Hat die zugkräftige Originaloperette eine derartige

¹¹⁶ Korngold, "Operettenbearbeitungen", a.a.O.

Verwässerung des Inhalts nötig? [...] Das Ganze atmet jenen eindeutigen Geschäftssinn, dessen Herkunft nicht die geringsten Zweifel zulässt. Der einzige Gewinn des Abends war die Erneuerung der Bekanntschaft mit den unvergänglichen Melodien wie 'Kind, du kannst tanzen...' und 'Man steigt nach', die unzählige Male da capo verlangt wurden. Woran man erkennen kann, daß ein Fall mehr wert ist als alle Einfälle des Operettenschneiders und Melodiefinders Korngold zusammen genommen."¹¹⁷

Operette und Broadway

Nach der *Geschiedenen Frau* hatte Korngold nur mehr in den USA mit Operette zu tun, vorwiegend dank Reinhardt. 1935 gab es Pläne für eine Verfilmung der *Tales of Hoffman* in der Regie von Reinhardt für Warner Brothers, mit Korngold als "musical supervisor", auf ein neues Libretto von Thornton Wilder und Franz Werfel. Ein Exposé für dieses Projekt existiert, auch wenn der Film selbst nicht verwirklicht wurde. 1936 dachten Reinhardt und Warner Brothers über eine Verfilmung von Offenbachs *Pariser Leben* nach, wobei (ausgerechnet) Korngold der musikalische Bearbeiter sein sollte, trotz seiner offenkundigen früheren Abneigung gegen das Stück. Auch dieses Projekt wurde nicht realisiert. Dafür kam im Oktober 1942 am Broadway eine Neufassung der Reinhardtschen *Fledermaus* heraus (die zuvor als Plagiat unter dem Titel *A Wonderful Night* ebendort ein Misserfolg gewesen war), diesmal – um Verwechslungen zu vermeiden – unter dem Titel *Rosalinda*. Sie entpuppte sich als Hit. Obwohl vereinzelte Kritiken negativ ausfielen – "*Beautifully set in 19th century style, exquisitely costumed, finely sung and lightly danced, 'Rosalinda' should have swept triumphantly into the Forty-fourth Street Theatre. The truth is that despite its excellences it stumbled badly, having tripped over a solidly wooden book, hackneyed stage direction and almost invariably bad acting*"¹¹⁸ – lief die Produktion mit finanziellem Erfolg am Broadway. Die allmächtige *New York Times* urteilte:

"A performance of much prevailing liveliness and excellence of Johann Strauss's 'Fledermaus' – under the title 'Rosalinda' – was given by the New Opera Company last night in the Forty-fourth Street Theatre. The opera

117 F. St., "Die geschiedene Frau", in: *Völkischer Beobachter*, 4. Februar 1933, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

118 George Freedley, "The Stage Today", in: *Morning Telegraph*, 30. Oktober 1942.

was sung in English, in an Americanized translation of the Reinhardt version first heard in the Twenties, with huge success in Berlin, and Mr. Reinhardt had taken a hand in the production. The audience greatly enjoyed the piece. Enough of the English was understood for the jokes and the situations to drive home. The score captivated the ear, as it always does. It is music of which it could be said that, like Shakespeare, it is full of quotations. It never stales. There are several fine, fresh voices in the cast, and there was some first-class singing. The supper scene and the ballet of the second act, a crescendo of gayety and élan, with some new and delightful choreography by George Balanchine, was an experience that made one regret the fall of the curtain and wish that the moment might linger. [...] The part of Orloffsky [sic], traditionally taken by a contralto in tights, was given a man. He was Oscar [sic] Karlweis, who had so appeared in the Reinhardt Berlin production. He was not called upon to sing very much, which, vocally speaking, was fortunate, but he is a born comedian, and his comedy is not of the banal or mugging kind. He was genuinely funny; his German accent and his comic business were really amusing. [...] The book has of course lost most of its original flavor, which is less jazzy than last night's specimen, pepped up, presumably, to the newer standards. Erich Korngold [sic], who conducted, made additions to the music from other Strauss scores, as the interpolation of the 'Vienna Woods' waltz at the beginning of the first act; the duett which accompanied the pleasing scene of Rosalinda's changing of costumes in Act 2, which comes from a little known Strauss operetta, 'Knight Pazman'; the additions to the ballet scene, and a most appropriate one, of the waltz, 'Wine, Woman and Song,' and finally the accompaniment of Orloffsky's toast, in the form of a cadenza played by Mr. Korngold on the piano, in waltz rhythm, without melody, to accentuate the spoken text. As a conductor he was energetic, rhythmical, authoritative, but heavy handed and often too noisy for the singers, who were prevailing indistinct with their text. But this is a fine, gay show, which no doubt will tighten up as the performance is repeated. There was unmistakable evidence of the public's satisfaction, which was good to see. 'Chacun à son gout!'"¹¹⁹

119 Olin Downes, "Music in Review: Rosalinda", in: *The New York Times*, 29. Oktober 1942.

Und das einflussreiche Branchenblatt *Variety* urteilte:

*"The performance, in English, shows pains-taking care lavished on sumptuous sets in the effort to recapture the nostalgia of old Vienna, but the very elaborateness of its costuming and settings tends to make too gigantic a vehicle out of a story which should be as light as thistledown. The singers [...] are competent, but not outstanding. One mistake the New Opera company made was in failing to realize that the very essence of the score, music and plot is spoiling in the Austrian style, with the brand of humor quite different from that to which one has become accustomed on the N. Y. legitimate stage. Despite a translation into modern idioms, young American singers not imbued with the Viennese tradition are not likely to acquire it even from so able a conductor as Erich Wolfgang Korngold. The result is neither fish nor fowl, neither Vienna nor America. 'Rosalinda' thus becomes stilted in its action, although retaining enough charm to warrant some boxoffice appeal."*¹²⁰

In der Tat sollte diese *Fledermaus* – im Gegensatz zum früheren *A Wonderful Night* – "boxoffice appeal" aufweisen, denn sie lief für 521 Aufführungen *en suite*. Trotzdem wird von der Produktion in Broadway-Fachkreisen heute kaum Notiz genommen. Richard C. Norton, Autor der *Chronology of American Musical Theater*, meint dazu:

*"As for Korngold and my understanding of his American career, Rosalinda was indeed a big hit. The ecstatic reviews will confirm this for you, and the length of the run was great indeed. The only reason why it isn't better remembered today is because it wasn't recorded. Old musicals today survive in the public's imagination only if they are recorded."*¹²¹

In seinem Tagebuch schreibt Ralph Benatzky – ein Freund von Korngold, Karlweis und Reinhardt – über die Produktion am 10. November 1942:

"Der gestrige Theaterabend war der Reinhardt'schen Fledermaus-Bearbeitung [...] gewidmet. Ein reizender, beschwingter, namentlich von Korngold befeuerter Abend, eine der besten Aufführungen, die Amerika

120 Eddy, "Rosalinda", in: *Variety*, 4. November 1942.

121 Richard C. Norton, E-Mail an den Autor, 12. Dezember 2006.

überhaupt zu bieten hat! Nachher mit Oskar (Karlweis), Prof. Reinhardt, Korngold und Frau bei Sardis. Reinhardt, der doch nie schlafen gehen kann, dafür aber auch nichts redet, nur 'animierend zuhört', ließ uns bis 4 h morgens nicht weg ... wie einst in Schloß Leopoldskron!'"¹²²

Das 1943er Offenbach-Projekt einer *Orpheus in der Unterwelt*-Produktion, wiederum mit dem Gespann Reinhardt/Korngold, wurde nicht verwirklicht, sondern umgewandelt in *Helen Goes to Troy*, eine Neufassung der Berliner *Schönen Helena*, die am 24. April 1944 im New Yorker Alvin Theatre Premiere hatte. Dass man sich 1944 nochmals mit einer Operette an den kommerziellen Broadway wagte, wo Operette als Kunstform weitgehend von Musicals wie *Oklahoma!* (mit modernen operettenhaften Zügen) ersetzt worden war, lag daran, dass die vorangegangene *Rosalinda* sowie *Merry Widow* (von Robert Stolz dirigiert, mit Marta Eggerth und Jan Kiepura in den Hauptrollen) als nostalgische Exoten aus der Alten Welt in Kriegszeiten finanzielle Erfolge in der Neuen Welt waren. *"The New Opera Co., which cleaned up on 'Rosalinda' and 'Merry Widow' on Broadway during the past season, has a very good chance to duplicate with its newest effort"*, schreibt *Variety*, spricht im Weiteren von der *Schönen Helena* als *"sexy semi-classic"* und prophezeit: *"Chances are that the new musical will command a draw from the Metropolitan Opera crowd, another example of converting static grand opera into popular form."*¹²³ Damit erwähnt *Variety*, womit Korngold von Anfang an beschäftigt war: der (ruinösen) Vermischung der Genres, die eine Veredelung der Operette bedeutete, um sie als populäre Oper dem entsprechenden Opernpublikum ("the Metropolitan crowd") schmackhaft zu machen, womit die Operette als Gattung viel von ihrem ursprünglichen und eigentümlichen Reiz verlor und zu einem nicht vollwertigen ("semi-classic") Abklatsch der Oper mutierte – ein Image, mit dem sie bis in die Gegenwart zu kämpfen hat.

Die *New York Post* verweist in ihrer Kritik darauf, dass es sich bei der *Helena* weniger um eine Wiederaufnahme des Berliner Originals handelt, sondern um eine Neufassung der Londoner Version von 1932:

"While it is known as Max Reinhardt's 'Helen Goes to Troy,' it derives as fully from A. P. Herbert's 'Helen,' which had Evelyn Laye beguiling London audiences in 1932. Gottfried Reinhardt and John Meehan jr. have fashioned

122 Benatzky, *Triumph und Tristesse*, a.a.O., S. 351.

123 Ibee, "Helen Goes to Troy", in: *Variety*, 26. April 1944.

*a new book and Erich Wolfgang Korngold has borrowed widely from Offenbach melodies, even including the 'Barcarole' from 'Tales of Hoffmann' to enhance the production's musical felicity."*¹²⁴

Zu den "musical felicities" schreibt die Zeitung:

*"[Offenbach] would have recognized the mixup for what it is – a lavish extravaganza made up of a potpourri of his tunes taken from several operettas. These are attached to a streamlined, fast stepping, jazzy version of his 'Helen,' together with a few of its musical numbers as used in the original version, which opened in Paris at the Theatre des Varieties [sic] in 1864. A programme note states quite frankly that of the 20 odd numbers used in the current version, 14 are taken from 'more or less forgotten Offenbach operettas.' In addition there is one more from the 'Bridge of Sighs' which is offered in a 'modern fox trot tempo,' and finally the well worn 'Barcarole' duet from 'Tales of Hoffmann,' which Jarmila Novotna, who makes a glamorous Helen, sings as a solo."*¹²⁵

Die *New York Times* meinte:

"Having earlier taken up Strauss and Lehár – in turn and with success – the New Opera Company has moved along to Offenbach, and once again it is giving Broadway a generally pleasing evening. This time the name is 'Helen Goes to Troy,' and as it opened last evening at the Alvin, it obviously was offering one of the most spectacular productions of the season, along with singing to match. Based on 'La Belle Helene,' it reaches out to take in other Offenbach songs – the hit tune is the Barcarole under another name – and it has Jarmila Novotna of the Metropolitan and others to sing them. When it decides to put on a show, the New Opera Company does not cut corners. [...] When the stage is filled by the choruses, the effects of the lights and the dresses are immense. Down in the pit, leasing the large orchestra, is Eric [sic] Wolfgang Korngold, who also put together the various Offenbach tunes; Mr. Korngold has had earlier experience with 'La Belle Helene' in

124 Howard Barnes, "The Theatres", in: *New York Herald Tribune*, 25. April 1944.

125 Harriett Johnson, "Helen Really Goes to Town – Or, Jacques Offenbach at the Alvin", in: *New York Post*, 25. April 1944.

*Europe. [...] Miss Novotna makes an agreeable Helen. The quality of her voice is no secret, certainly, and in addition she has an ease of manner for the less formal operatic stage. Her enunciation is clear, and since the show has new, modern lyrics – by Herbert Baker – that is an additional blessing. She probably will be responsible for putting 'Love At Last' – this is the old friend, the Barcarole – on the hit parade once again. [...] While the singing and music come right up to spell out the Broadway form of perfection, let the honeymoon suspend here for a moment to consider the book. 'Helen Goes to Troy' is not the wittiest piece of literature just off Times Square, some of it is labored, and some of it well might be cut. The Leonide Massine dances, while giving enough movement on the stage, are not unusual nor do they boast humor. Any parody tale of Troy should be a little more sprightly than the words and dances sometimes offered between songs. Heavy probably is the term for some of it."*¹²⁶

Auch diese *Helena* ist in Broadway-Fachkreisen heute weitgehend unbekannt, trotz der prominenten Namen. Zum einen liegt es wiederum daran, dass keine Aufnahmen überliefert sind, mit Ausnahme der Barcarole, die unter dem Titel "Every dream that rustles the trees" von Novotna eingespielt wurde. Richard C. Norton meint:

*"I cannot say just why 'Helen Goes to Troy' wasn't a hit. The reviews offer some clues. Also, it opened in late April, which in those days was the end of the 'season.' The production sounds more leaden than exciting or sexy. Both 'Rosalinda' and 'The Merry Widow' had runs of over 500 performances, and 'Song of Norway' [ein sehr 'operettiges' Musical mit Musik von Edvard Grieg, mit Operettenstar Siegfried Arno in einer Hauptrolle, dem ersten schönen Sigismund im Weißen Rössl 1930] would arrive four months later and had a 860 performance run, so one cannot say the public lost its taste for operetta with 'Oklahoma!'"*¹²⁷

Trotzdem verschwand *Helen Goes to Troy* sang und klanglos in den Broadway-Annalen. In New York setzte sich die modernisierte Form des Musicals nach dem

¹²⁶ Lewis Nichols, [o.T.], in: *The New York Times*, 25. April 1944.

¹²⁷ Richard C. Norton, E-Mail an den Autor, 12. Dezember 2006. *Oklahoma!*, im März 1943 uraufgeführt, gilt als Geburtsstunde des modernen "book musical", das die Operette und die älteren, eher revuehaften Spielarten der Musical Comedy endgültig ablöste.

Modell von Rodgers & Hammerstein durch, für nostalgische Walzeroperetten à la Korngold war kaum mehr Platz. Erst 1973 sollte eine Art Walzeroperette am Broadway neuerlich Furore machen: Stephen Sondheims *A Little Night Music*, vollständig im 3/4-Takt (und Ableitungen davon) komponiert. Doch dieses Stück bewegte sich auf einem anderen intellektuellen und künstlerischen Niveau als alle Korngold-Operetten zusammen und wurde zu einem Klassiker des modernen amerikanischen Musiktheaters, neben Kurt Weills US-Operetten/Musicals *Lady in the Dark* (1940) und *One Touch of Venus* (1943). Korngolds Broadway-Operetten dagegen haben diesen Schritt nicht geschafft, was auch daran liegt, dass Korngold die Modernität und Intellektualität der Kunstform in all seinen Operettenbearbeitungen konsequent negierte. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Korngold damit, was die Operette betrifft, in Deutschland und Österreich zum musikalischen Wegbereiter eines Regimes wurde, das ihn und seine Familie aus Europa vertrieb und seine Musik verbot, obwohl seine Operettenbearbeitungen absolut dem Gattungsverständnis der Nationalsozialisten entsprachen. Es ist dies ein Schicksal, das Korngold und seine Werke unter anderem mit Léon Jessel und dessen *Schwarzwaldmädel* sowie mit Berté und dessen *Dreimäderlhaus* teilen.¹²⁸

Operette auf dem Nullpunkt: *Die stumme Serenade* 1954

Nach dem Ende des Dritten Reichs war in Deutschland und Österreich die Operettenszene gründlich verändert. Nicht nur, dass viele ehemals erfolgreiche Werke von jüdischen Komponisten nie den Weg zurück ins Standardrepertoire fanden, es gab auch keine lebendige Operettenkultur als kommerzielles, sich stets erneuerndes und weiterentwickelndes Musiktheater mehr. Operette nach 1945 heißt weitgehend: Pflege der 'Klassiker', wobei damit fast ausschließlich die Wiener Operetten des 19. Jahrhunderts und Werke gemeint sind, die man in irgendeiner Weise 'folkloristisch' interpretieren und damit zu Volksstücken umfunktionieren konnte, zum Beispiel die *Gräfin Mariza*, *Viktoria und ihr Husar* oder das *Weißer Rössl*, die in der Aufführungspraxis nach 1945 fast genauso klingen wie die Wiener Operetten von Strauß & Co., obwohl sie ursprünglich aus einem völlig anderen (Klang-)Verständnis heraus konzipiert worden waren. Trotz dieser Lage unternahmen etliche (jüdische)

¹²⁸ Vgl. Albrecht Dümling, *Die verweigerete Heimat. Léon Jessel, der Komponist des "Schwarzwaldmädel"*, Düsseldorf 1992.

Operettenkomponisten, die Krieg und Nazi-Terror überlebt hatten, nach 1945 den Versuch eines Neustarts. Der Librettist Alfred Grünwald schrieb 1949 an Kálmán: *"Es ist natuerlich Quatsch, wenn man behauptet, die Operette sei tod [sic]. Es muss eben eine ganz neue Zeit mit all den alten neuen Faktoren kommen, die eine 'Konjunktur' fuer dieses Genre neu erzeugt."*¹²⁹ Grünwald meinte, eine solche "Konjunktur" ankurbeln zu können mit einem Werk, das wie in den 1920er Jahren an die internationalen und transatlantischen Ideale des Genres anknüpfte. Dabei entstand mit Kálmán als Komponist die am Broadway sowie konkret an *Oklahoma!* orientierte Cowboy-Operette *Arizona Lady*, die am Zeitgeschmack der Wirtschaftswundergesellschaft scheiterte, für die Operette vor allem Traumatherapie war: *"Das Publikum erwartet von Ihnen nach so langer Zeit etwas anderes"*, erklärte der Intendant der Zürcher Oper dem Komponisten, *"man will Kálmán – echten Kálmán – und dazu gehoert ein schoenes, menschliches Buch, – nennen Sie es Volksstueck [...] das nach einer Musik und nach Melodien verlangt, die Ihre ureigenste Domaene sind und mit denen Sie Ihre Welterfolge begruendet haben: Ungarische Musik!"*¹³⁰ Andere Autoren versuchten, sich der Heimatfilm- und Verharmlosungsästhetik der 1950er Jahre anzupassen. Künstlerisch und kommerziell wirklich gelungen ist das nur Erik Charell, der mit *Feuerwerk* die erfolgreichste Operette der Epoche schuf, ohne hinter der biedereren Fassade des Stücks die authentischen Operettenideale zu verraten. Eine geniale Gradwanderung.

Korngold wiederum interpretierte den Operettenboom der Nachkriegsjahre auf seine Weise. Er meinte, sich nun mit einem eigenen Werk als Operettenkomponist etablieren zu können, nicht mehr nur als Bearbeiter – vermutlich dachte er angesichts der überall gespielten Trivialoperetten, dass er so etwas auch schreiben könnte. Er wählte einen Stoff um einen Modesalonbesitzer auf revolutionären Umtrieben im Neapel des frühen 19. Jahrhunderts, aus dem ein parodistisch begabter Komponist mit genügend zündenden Schlagern vielleicht eine erfolgreiche Operette im Stil des 'Absurden Theaters' mit italienischem (Klang-)Flair hätte machen können, oder wenigstens eine typische Nonsense-Revue, wie man sie auch aus dem Kino der Zeit kennt. Da Korngold jedoch nie als Schlagerschreiber aufgefallen war, mussten die Voraussetzungen, um aus dem Libretto der *Silent Serenade* ein erfolgreiches Werk zu machen, als eher mäßig gelten. Außerdem war Korngolds Gespür für versteckte Erotik

129 Alfred Grünwald, Brief an Emmerich Kálmán, [o.A., Forrest Hills], 5. Juli 1949, Nachlass Alfred Grünwald, New York Public Library of Performing Arts, Billy Rose Theatre Collection, o. Sig.

130 Fritz Schulz, Brief an Emmerich Kálmán, Zürich, 6. Oktober 1947, Nachlass Alfred Grünwald, ebd., o. Sig.

und groteske Witze schon in seinen Operettenbearbeitungen nicht besonders ausgeprägt gewesen. Zur Entstehungsgeschichte des Stoffes schreibt Richard C. Norton:

"Silent Serenade was first heard of in 1946 when the New Opera Company was interested in it. The Shuberts [Broadway-Produzenten] were equally enthusiastic about the venture in 1947. At that time, however, Denes Agay was credited with the music and Fred Jay and Irving Rifkin with the lyrics."

Norton ergänzt mit Blick auf die Bedeutung der beteiligten Herren: *"Agay, Jay and Rifkin are nobodies. [...] I think Denes Agay's only credit is for one song interpolated into a Romberg score."*¹³¹

Dass man in dem belanglosen Stoff – dessen endgültige Fassung die Hollywood-Autoren Bert Reisfeld und Victor Clement erstellten, bevor er dann von Raoul Auernheimer ins Deutsche übertragen wurde – kommerzielles Potenzial sehen konnte, zeigt sich darin, dass die Broadway-Produzenten Shubert das Buch noch 1949 Kálmán zur Vertonung anboten. Der schrieb daraufhin an Korngold:

"Ich habe Herrn J. J. Shubert [...] sprechen wollen und bei dieser Gelegenheit hat er mir den Antrag gemacht, zu dem Buch 'Silent-Serenade', zu dem Sie schon die Musik komponiert haben, eine neue Musik zu schreiben. Ich erklarte ihm, dass wir immer gute Kollegen waren und dass ich das Gefuehl habe, diesen Auftrag nicht so ohne weiteres uebernehmen zu koennen. Herr Shubert, sein Anwalt, dann Herr Clement und zum Schluss der juengere Herr Gordon versicherten mir, dass 'Buch' und 'Musik' in groesstem Frieden und in bestem Einvernehmen voneinander bereits geschieden worden sind. Trotzdem muss ich Ihnen sagen, dass ich das Empfinden habe, dass Sie sich mit J. J. Shubert nicht geeinigt haben ueber die materiellen und kuenstlerischen Bedingungen und ich will Ihnen daher nicht in den Ruecken fallen und ich will mich keinesfalls dazu hergeben, die Komposition dieses Buches anzunehmen. Vielleicht wird Herr Shubert durch meine Haltung gezwungen sein, wieder zu Ihrer Musik zurueckzufinden. Er sagte mir uebrigens, dass er die Musik fuer gut haelt. Das ist alles, was ich Ihnen mitzuteilen habe. Ich tue es deshalb, damit Sie informiert sind, wie die Dinge stehen und moechte Sie bitten, meinen Brief

¹³¹ Richard C. Norton, E-Mail an den Autor, 5. Januar 2008.

absolut vertraulich zu behandeln, nachdem ich hoffe, Ihnen einen guten Dienst getan zu haben, indem ich Ihnen sage 'what's going on'."¹³²

Von solchen Geschehnissen unbeirrt, arbeitete Korngold weiter am Stück, das als *Stumme Serenade* erst im Österreichischen Rundfunk seine Uraufführung erlebte – wie auch Kálmáns *Arizona Lady* (beim Bayerischen Rundfunk) – und dann kurz darauf als "Musikalische Komödie" in Dortmund 1954 seine szenische Premiere. Hört man die Aufnahme des ORF, so begreift man, weshalb der Kritiker der *Kölnischen Rundschau* in Bezug auf die szenische Premiere von "*Operette auf dem Nullpunkt*" sprach. Er schreibt über seine Erwartungen und Enttäuschungen:

*"So durfte man also mit einiger Zuversicht zur Welturaufführung der Komödie in Dortmund fahren, eingedenk der höchsten künstlerischen Weißen, die alles, was mit Komödie und Musik zu tun hat, durch Richard Strauß und seinen 'Rosenkavalier' empfangen hat. Allenfalls meldeten sich leise Zweifel, da man weiß, daß Korngold seit mehr als fünfzehn Jahren zu den erfolgreichen Hollywooder Musikmachern gehört. Auch Honegger und Milhaud haben Filmmusiken geschrieben, und Schönberg hätte sich gern mit Hollywood eingelassen, wenn man seine Bedingungen erfüllt hätte, an der Partitur nichts zu ändern. Nach der Welturaufführung der Komödie, die sich als zähflüssige Operette entpuppte, weiß man's nun genau, so genau, wie man es besser nie erfahren hätte: daß Korngold in der Anonymität billiger Musikkonfektion untergegangen ist. Seine Musik [...] hat das gesichtslose Gesicht einer meist süßlich-klebrigen Amüsiermusik angenommen – Massenmusik wäre zu umfassend gesagt, Barmusik zu intim. Es ist eine Allerweltsmusik, wie sie jeder mittelmäßige Unterhaltungspianist aus dem Stehgreif improvisiert."*¹³³

Ähnlich vernichtend äußerten sich auch andere Kritiker, so dass das Werk sang und klanglos verschwand. Es entsprach nicht dem Zeitgeschmack, da die Musik weder folkloristische Italiensehnsüchte der Epoche bediente (in der ganzen Partitur schimmert nirgends eine italienische Note durch, weshalb man sich fragt, warum Korngold eigentlich eine in Neapel spielende Geschichte vertonen wollte), noch befriedigte eine

132 Emmerich Kálmán, Brief an Erich Wolfgang Korngold, New York, 4. April 1947, Kopie im Korngold-Archiv, Hamburg.

133 E., "Operette auf dem Nullpunkt", in: *Kölnische Rundschau*, 12. November 1954.

Operette um Todesurteile und Revolutionen das Harmoniebedürfnis des Publikums in jenem Jahrzehnt. So wurde aus einer angekündigten weiteren Produktion nichts, obwohl die *New York Times* im Sommer 1954 verkündet hatte:

*"[I]ncidentally, Mr. Clement has another production coming up. This one is 'Silent Serenade', a musical with a score by Erich Wolfgang Korngold, libretto by Mr. Clement and lyrics by William Okie. A satire dealing with a dictatorial prime minister and a spineless king in a Neapolitan locale, it will be performed 20 September in Berlin's Western sector."*¹³⁴

Erst 2007 erlebte die *Stumme Serenade* eine Wiederaufnahme, die sogar erfolgreich war – vermutlich auch deshalb, weil das moderne Publikum jede Ahnung von dem, was den authentischen Reiz des Genres ausmacht, verloren hat und Operette heute mit minimalen Erwartungen begegnet, so dass es nicht allzu schwer fällt, positiv beeindruckt zu sein. Der Trick der Neuproduktion im Münchner Haus der Kunst bestand darin, dass sie das Stück bewusst als Exil-Operette anging und die Korngold-Partitur mit Schlägern des in Nazi-Deutschland gebliebenen Franz Grothe (später musikalischer Leiter der TV-Sendung *Zum blauen Bock*) kombinierte. Damit bekam das Werk einigen zeitpolitischen Reiz, auch wenn es nicht in der Nazi-Zeit entstanden ist und direkt auch nichts mit der Politik in Nazi-Deutschland zu tun hat. Die *Abendzeitung* schrieb:

*"Durch Zufall stieß Philipp Vogler, der musikalische Leiter der Studienrichtung Musiktheater an der Hochschule für Musik und Theater im Vorjahr auf die Noten zur vergessenen Operette und vertraute erstmals Nicolas Trees die Inszenierung einer seiner Produktionen an. Eine gute Entscheidung. Denn Trees betont deutlich, aber unaufdringlich politische Bezüge der Liebesgeschichte und schafft eine stimmige Kombination aus Unterhaltung und Anregung. Das beginnt bereits bei der Wahl des Ortes, dem Theater im Haus der Kunst, diesem klotzigen Nazi-Bau, in dem ursprünglich nur obrigkeitsgefällige Kunst präsentiert werden sollte."*¹³⁵

134 *The New York Times*, 9. Juli 1954.

135 Julia Bähr, "Brisante Operettenseligkeit", in: *Abendzeitung*, 14. Mai 2007.

Der *Münchener Merkur* fuhr fort:

*"Die Sockel und Bilderrahmen in diesem [...] geschickt ausgeleuchteten, kahlen Raum sind zunächst noch leer und lassen viel Platz für die Fantasie des Protagonisten Andrea Coclé [...], der sich hier in eine reichlich verwickelte Liebesgeschichte hineinräumt. Nicht genug damit, dass ihn seine Angebetete Silvia ignoriert, wird er später sogar als Bomben legenden Terrorist verdächtigt und zum Tode verurteilt. Was ihm aber ein romantisches Henkersmahl mit Kerzenschein verschafft, bei dem sich das Paar endlich näher kommt, während draußen schon die rettende Revolution tobt. Dieser düstere Hintergrund bleibt zwar stets spürbar, wird aber von der Regie zum Glück nicht überstrapaziert. Denn schließlich befinden wir uns immer noch in einer Komödie, wo es dank Anleihen aus Chaplins 'Großem Diktator' und der witzigen Choreographie [...] reichlich zum Schmunzeln gibt."*¹³⁶

Zu den Ergänzungen von Grothe bemerkte die *Bayerische Staatszeitung*: *"In stupid-makabren NS-Liedern von Franz Grothe trafen wiederum Opfer und Täter aufeinander. Eine sensible Rehabilitation von Korngold gelang."*¹³⁷

Die Münchner Neuinszenierung hatte für die *Stumme Serenade* weitreichende Folgen, denn sie zeigte, dass man das Genre Operette heute einem jungen Publikum auch im Fall eines schwachen Werkes wie der *Stummen Serenade* nahebringen kann: durch die Einbeziehung des (allgegenwärtigen, aber meist ignorierten) nationalsozialistischen Umfeldes der Kunstform. Das zeigte bereits 2005 die Tagung *Operette unterm Hakenkreuz* in Dresden, die überregional Aufmerksamkeit erregte, besonders in Kreisen von nicht an Operette interessierten Politik- und Kulturjournalisten. Die Neufassung der Ausstellung *Entartete Musik* von Albrecht Dümmling unter dem Titel *Das verdächtige Saxophon* widmete sich 2007 auch erstmals ausführlich der Operette in der NS-Zeit. Umfangreiche weitere Publikationen liegen vor. Darin spielt Korngold zwar selten eine zentrale Rolle, da seine Operettenbearbeitungen der 1920er Jahre nicht die zentralen Werke der Epoche sind. Aber seine Stücke werden immer wieder erwähnt: als Gegenentwurf zur authentischen

¹³⁶ Tobias Hell, "Letztes Liebesmahl", in: *Münchener Merkur*, 14. Mai 2007.

¹³⁷ Marco Frei, "Gelungene Rehabilitation", in: *Bayerische Staatszeitung*, 18. Mai 2007.

Jazz-Operette der 1920er Jahre,¹³⁸ womit das erstaunliche Spektrum der damaligen Operettenszene aufgezeigt wird und ihre beeindruckende Vielfalt, von der die gegenwärtige Operettenszene – so überhaupt vorhanden – weit entfernt ist.

Nach der Münchner Produktion von 2007 erlebte die *Stumme Serenade* weitere Revivals und wurde 2009 kurz hintereinander in St. Gallen sowie in Freiburg im Breisgau neuerlich zur Diskussion gestellt, in beiden Fällen von jungen Regisseuren inszeniert, die das Genre Operette insgesamt hinterfragen wollten – und dafür von der Presse jeweils viel positives Echo erhielten. Besonders Dorothea Schröder, die für St. Gallen die *Stumme Serenade* radikal bearbeitete, konnte einen überregionalen Erfolg erzielen („Das Regieteam [...] packt das selten gespielte Stück von Erich Wolfgang Korngold mit Hochgeschwindigkeit an, hält Publikum und Ensemble auf Dauertrab“¹³⁹). Regisseurin Schröder bemerkte rückblickend zu ihrer Inszenierung:

"Interessant an dem Stück finde ich die politische Dimension. Wie aktuell das heute ist. Willkürliche Macht, Gesetzesänderungen, wie es gerade passt und [...] ein unpolitisches Volk. Das Volk denkt nicht wirklich mit dem Kopf, sondern nur emotional. Da ist jemand, den finden sie geil, dann ist das doch auch ein guter Politiker und dann soll der uns mal regieren. [...] Interessant ist und war, dass ja jetzt in Italien eigentlich genau so etwas passiert, wie im Stück beschrieben, Gesetzesänderungen am laufenden Band, ein unpolitisches Volk, dass sich schnell zufrieden gibt und – ach – Berlusconi singt doch so schön neapolitanische Songs und sieht ja auch gut aus. Unsere Fassung war dementsprechend. Wir haben sehr viel geändert und dort, wo die Wendepunkte an den Haaren herbeigezogen waren, haben wir es vielleicht noch willkürlicher gemacht, um Willkür zum Prinzip der Politik zu erklären. [...] Die Sprache [des Originallibrettos] war grauenvoll, ich hab' da viel umgeschrieben. Einige Figuren sind ganz Operette geblieben (und auch noch verstärkt), einige haben mehr Profil bekommen. [...] Das Publikum hat's gemocht. Es war bestimmt kein triefiger Operettenabend und auch kein Schenkel-Klopf-Abend, es wurde nicht durchgegröhlt. Aber es war für jeden was dabei, wir hatten zudem Schauspieler und somit gab's ein paar Szenen, die schauspielerisch feiner waren, der Witz eher zwischen den

138 Vgl. *Wenn ich sonntags in mein Kino geh'. Ton – Film – Musik 1929–1933*, hrsg. von Rainer Roth und Peter Mänz, Bönnen 2007 (Ausstellungskatalog der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin), darin der Abschnitt "Walzerträume", S. 107 ff.

139 Peter Surber, „Gross in Fahrt“, in: *Tagblatt* [Schweiz], 22. Februar 2009.

*Zeilen lag und in den Pausen, subtiler, dann gab es die Schmalznummern, in denen man versinken konnte und dann noch ganz 'klassische' Operettenszenen mit einem etwas derberen Humor."*¹⁴⁰

Zur Freiburger Produktion von Regisseur Hendrik Müller, die Korngolds originale Kammerorchesterbesetzung benutzte (in St. Gallen wurde ein Neuarrangement gespielt), schrieben die *Badischen Neuesten Nachrichten*:

"Die szenische Uraufführung der 'Stummen Serenade' 1954 in Dortmund wurde zum demütigenden Durchfall für den Erfolgsverwöhnten. Mehr als 50 Jahre hat es gedauert, bis sich, nach zwei Hochschul- und Jugendproduktionen in München und der Schweiz, jetzt in Freiburg ein professionelles Ensemble zu einer Rettung entschloss. Die Produktion der Young Opera Company im Multifunktionssaal des E-Werks wird auch auf CD (cpo) erscheinen, um dann nochmals auf den sirenengleichen Verführungston von Korngolds Musik aufmerksam zu machen, der ebenso wie die glänzende Freiburger Produktion nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass die 'Stumme Serenade' kaum zum Singen gebracht werden kann. [...] Filmisch sprunghaft mutet [...] die in einem Fantasie-Neapel spielende Story an, wo der Mode-Schneider Andrea Coclé dem Ministerpräsidenten dessen Geliebte, die Schauspielerin Silvia Lombardi, abspenstig macht. Statt zu gestehen, mit einer stummen Serenade in deren Haus eingedrungen zu sein, bekennt er sich schuldig, zur gleichen Zeit ein Attentat auf den Präsidenten geplant zu haben. Ein Volksaufstand verhindert seine Hinrichtung. Das ist alles recht wirr und könnte eine Politsatire und ein freches Musiklustspiel ergeben, wird aber, auch wenn man gerne Anspielungen auf das Nazi-Deutschland darin erkennen möchte, nicht eingelöst. Hendrik Müller gelingt es geradezu bravourös, auf der aus wenigen Stufen bestehenden Bühne eine unterhaltsame, wirklich witzige, skurrile Komödie zu spielen, satirischen Pfeffer zu streuen, wo die Vorlage schlappmacht, mit nie nachlassendem Elan und perfekter Personenführung, mit knisternder Erotik und lustvollen Verführungen zu jonglieren, so dass man über Längen des Abends hinwegsehen kann. Mit einem Silbersopran von Strauss'schen Dimensionen ist Sarah Wegener eine Idealbesetzung für

¹⁴⁰ Dorothea Schröder, E-Mail an den Autor, 5. August 2009.

die schauspielerin Silvia: eine Diva spielt eine Diva. Mit seinem hohen, leichten und beweglichen Bariton und darstellerischen Talent ist Birger Radde als Coclé Lustobjekt sämtlicher Frauen. Das Buffopaar spielten die Koloratursopranistin Anna Lucia Leone und vor allem der charmierende Sebastian Reich mit Gusto. Klaus Simon und die Holst-Sinfonietta servierten Erich Wolfgang Korngolds Musik nüchtern, geschmeidig und überzeugend."¹⁴¹

Regisseur Müller meint zur *Stummen Serenade*, dem Libretto und dessen Screwball-Qualitäten, den Liedtexten und ihrer Biederkeit sowie zu den filmischen Elementen des Stückes abwägend:

"Das Tolle und gleichzeitig vielleicht Problematischste an Korngolds Stummer Serenade ist die Filmhaftigkeit des Ganzen. Zuerst ins Auge stechend natürlich die vielen melodramatisch gesprochenen Szenen, genau kalkuliert mit Musik unterlegt – das ist auch in der Umsetzung unglaublich schwierig für die Darsteller genauso wie für die Regie: Es bedarf des Impetus' der schauspielhaften Textdurchdringung bei genauer zeitlicher Fixierung der Opernmusik. Korngold erzielt damit aber sehr dichte atmosphärische Wirkungen, [...] vor allem in der Gefängniszene im I. Finale – das muss Korngold erstmal einer nachmachen, das Pausenfinale als gesprochenes Melodram! Sparsame Motivbehandlung bei großer dramatischer Wirkung. Filmisch ist aber auch die ganze Dramaturgie des Stückes mit ihren vielen Szenenwechseln, die bei einer szenischen Umsetzung, will man nicht das Tempo total verlieren, recht hohe Abstraktion erfordert. Aber gerade da liegt die aufregende Herausforderung, eine straffe satirische Komödie zu spielen und sich dabei auf Urelemente der Komödie zu besinnen – Körperlichkeit, Rhythmus, Doppelbödigkeit, Erotik. Und das eben ohne sich im Illusionismus landläufiger Traditionen der Operetteninszenierung zu verzetteln. Reduktion also als Zauberwort. Genau das tut auch dem Text gut.

Das Buch an sich ist sehr gut, wiewohl in seiner Screwball-Dramaturgie arg verstrickt. Aber die Pointen sitzen, die Szenen und Figurenkonstellationen sind originell und man verfolgt die zunehmende

¹⁴¹ Nikolaus Schmidt, „Mit satirischem Pfeffer“, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 20. April 2009.

Unübersichtlichkeit mit Spannung und Amüsement. Es bedarf der Reduktion hier, aber viel geht nicht, eben weil das Buch sehr gut gebaut ist. Die Schwäche liegt bei den Gesangstexten, die dann doch so bieder sind, dass man der Serenade den Willen zur politischen Satire nicht wirklich abnehmen mag, auch wenn alles andere sehr danach ruft. Hier muss sehr geschärft werden, um die Bedrohlichkeit der diktatorischen Grundsituation nicht aus den Augen zu verlieren. Die Bedrohung mit dem Tod, die politische Willkür und das bedenkenlose Spiel mit dem Leben anderer sind ganz real in dem Stück und kein seichtes Tändeln, und gerade deshalb muss darüber gelacht werden. Lachen ist niemals grundlos."¹⁴²

Die erwähnte CD-Produktion aus Freiburg ist die erste des Stückes und macht die *Stumme Serenade* somit im neuen Millennium auf Tonträger zugänglich. Vielleicht wird irgendwann auch der Mitschnitt der Radio-Uraufführung des Österreichischen Rundfunks auf CD veröffentlicht (die Bänder existieren, auf ihnen klingt die kammermusikalische Orchestrierung Korngolds wesentlich weniger 'kammermusikalisch' als in Freiburg)? Das würde hinsichtlich des Umgangs mit der Operette im allgemeinen – und der *Stummen Serenade* im speziellen – einen interessanten Vergleich ermöglichen zwischen den 1950er Jahren und der damals üblichen Operettenaufführungspraxis in Wien und der aktuellen Art, sich dem Genre zu nähern, bei der das Bewusstsein für die politische und frivole Dimension der Gattung und der Stücke ausgeprägter ist.

Korngolds Operettenbearbeitungen heute

Heute werden Korngolds umfangreiche Operettenbearbeitungen – mit Ausnahme der 1923er *Nacht in Venedig* – fast nie gespielt, und wenn doch, dann meist nicht als bewusste Entscheidung für Korngold, sondern weil das Korngold-Material zufällig am leichtesten (oder am billigsten) zu beziehen ist. Ein solches Ignorieren der Korngold-Fassungen durch die Operettenszene und -forschung ist merkwürdig, da Korngold zumindest in Fällen wie *Die Fledermaus/Rosalinda* und *Die schöne Helena/Helen Goes*

¹⁴² Hendrik Müller, E-Mail an den Autor, 25. August 2009.

to Troy faszinierende Alternativversionen von regelmäßig gespielten Meisterwerken geschaffen hat, die moderne Aufführungen verdienen – nicht (nur) wegen Korngold, sondern wegen der genialen, von Reinhardt engagierten Textdichter (Egon Friedell, Marcellus Schiffer usw.) und ihren Neuinterpretationen, die eigenen Werkcharakter beanspruchen können.

Im Theaterbetrieb des neuen Millenniums suchen Regisseure und Dramaturgen oft (verzweifelt) nach neuen Interpretationsansätzen für viel gespielte, *überbekannte* Werke und entstellen diese gern bis zur Unkenntlichkeit – oft ohne nennenswerten künstlerischen Erfolg. Die Liste der katastrophal geflopten modernen Operetteninszenierungen ist endlos. Auf die Idee, von vornherein eine historisch wichtige (und darum interessante) Zweit- oder Drittfassung einer Operette zu spielen, wie beispielsweise die *Fledermaus* von Reinhardt/Korngold, kommt niemand, nicht einmal in Berlin, wo zeitweise drei *Fledermaus*-Inszenierungen parallel an drei Theatern liefen. Gerade in solch einer Situation wäre es naheliegend, verschiedene Fassungen zur Diskussion zu stellen und damit auch die Vielseitigkeit des Genres aufzuzeigen – zumal es sich bei diesen historischen Alternativfassungen um Bearbeitungen aus einer Zeit handelt, in der Operette noch eine lebendige Kunstform war. Im Fall der *Geschiedenen Frau* wurde die Korngold-Neufassung sogar vom Schöpfer des originalen Textbuches, Viktor Léon, erstellt, so dass man wirklich von einer autorisierten Alternativversion sprechen muss, vergleichbar mit Wagners Dresdner und Pariser *Tannhäuser*.

Eine solche Öffnung des Operettenspielpfades, die auch wichtige Neufassungen von Werken berücksichtigt (zu denen unter anderem die erwähnten Jazz-Versionen der *Lustigen Witwe*, *Csárdásfürstin* und *Mikado* aus den 1920er Jahren zählen), hat bislang nicht stattgefunden, auch deshalb, weil eine entsprechende Rekonstruktion mit Mühen und Kosten verbunden wäre, die Theater besonders im Fall von Operetten scheuen. Eine Ausnahme war die Staatsoperette Dresden, die 2005 versuchte, *Ábraháms Viktoria und ihr Husar* die originale (verlorene) Klanggestalt über eine Neuinstrumentation zurückzugeben, mit mäßigem Erfolg, was allerdings nicht an der Neuorchestrierung, sondern an der stilistisch völlig missglückten Umsetzung der Partitur lag. Somit widerfährt Korngolds Operettenœuvre das Schicksal vieler anderer wichtiger Operettenbearbeitungen: Sie werden von heutigen Theatermachern ignoriert oder abgelehnt, meist aus Unwissenheit und völliger Unkenntnis der Gattung und ihrer Besonderheiten, derweil Neufassungen aus den 1950er und 60er Jahren – aus einer Zeit, als Operette bereits eine tote Kunstform war – bedenkenlos weiter gespielt werden,

beispielsweise diejenige vom *Weißer Rössl* (wobei, genau wie bei Korngold, Tantiemen an die späteren Bearbeiter gezahlt werden müssen).

Eine Grundvoraussetzung, um an diesem Zustand etwas zu ändern, wäre, die Alternativfassungen ins allgemeine Bewusstsein zurückzuholen, das entsprechende Aufführungsmaterial zugänglich zu machen und die Versionen als Aufnahmen zu veröffentlichen. Denn ansonsten beschränkt sich jede Diskussion (und auch jede Verdammung der Korngold-Bearbeitungen) auf bloßes Hörensagen. Wie die umfangreich zitierten Uraufführungskritiken beweisen, beurteilten viele Rezensenten Korngolds Operettenadaptionen (oder zumindest einzelne Aspekte dieser Adaptionen) positiv, basierend auf einer wirklichen Kenntnis der Gattung und ihrer authentischen Möglichkeiten. Das sollte modernen Kritikern und Theatermachern zu denken geben.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.