

aber auch verschiedentlich versucht, diese Veränderungen im Schaffen Kreneks zu relativieren – zumeist wohl mit der Absicht einer Rehabilitation. Verlockend wäre der Versuch, letzteres aus Argumentationen von Krenek selbst abzuleiten: Man könnte zum Beispiel an dem Punkt ansetzen, dass dieser nicht von „Stil“, sondern lieber vom abstrakteren „Handschrift“ sprechen wollte. Man könnte des weiteren ansetzen an Kreneks begeisterter Rezeption des Buches *Grundlagen der Geometrie* des Mathematikers David Hilbert: Dessen Charakteristik von Axiomen als freie Festsetzungen des menschlichen Geistes legt Krenek seinem kompositorischen Schaffen als generelles ideelles Konzept zu Grunde. Damit ließe sich, gewissermaßen in Kontraposition gegenüber Th. W. Adorno, ein ahistorischer Zugang ableiten. Taggatz kommt aber – zu Recht – zu dem Schluss, das diese Perspektive zu kurz greifen würde; vielmehr hätte Krenek damit bloß zu einem bestimmten Zeitpunkt versucht, seine später „selbst als Verirrung bezeichnete romantische Schaffensperiode“ (S. 342) zu rechtfertigen. Gerade im Kontext seiner Adaption der Serialität (ab 1957) habe Krenek immer wieder die historische Notwendigkeit und Folgerichtigkeit dieser kompositorischen Tendenz betont. Und so sei, so Taggatz, auch Kreneks kompositorischer Weg spätestens seit Aufgreifen der Dodekaphonie Anfang der 1930er-Jahre als kontinuierlich und folgerichtig zu verstehen. Die (seiner Meinung nach gar nicht so zahlreichen) Sprachwechsel davor würden sich aus dem „Suchen der ei-

genen Sprache eines noch jungen Komponisten erklären“ (S. 342) lassen. Auch wenn man dieser Darstellung nicht ganz zustimmen möchte, so hat Taggatz zweifellos recht, wenn er in den Raum stellt, dass die Bewertung der Person Kreneks zu einseitig auf dessen Kompositionen der 1920er- und 1930er-Jahre beruht, während die lange serielle Phase vergleichsweise wenig berücksichtigt würde. Insofern ist besonders zu begrüßen, dass mit dieser Arbeit dieses Manko beträchtlich verringert wird, zumal sich der Autor auch sehr umfassend auf analytischer Ebene mit einer Vielzahl von seriellen Werken auseinandersetzt – allerdings zu sehr an der präkompositorischen Arbeit ausgerichtet. Dadurch verringert sich der Adressatenkreis potentiell Interessierter auf Krenek-Spezialisten. Insgesamt kann dieses Buch aber als interessanter, wesentlicher Beitrag zur Krenek-Forschung angesehen werden.

ANDREAS HOLZER

GUY WAGNER: KORNGOLD. Musik ist Musik Berlin, Matthes & Seitz 2008. 535 S. 39,90 €

„Aber es ist, wie wenn ich ausgelöscht wäre“ – diese bittere Erkenntnis formulierte Erich Wolfgang Korngold am 15. Oktober 1956, etwas mehr als dreizehn Monate vor seinem Tod, in einem Brief an Joseph Marx. Die Äußerung gehört zu den ergreifendsten der zahlreichen Quelldokumente, die Guy Wagner in seiner Biographie über den Komponisten auswertet (S. 431), um damit ebenso kenntnisreich wie anrüh-



rend ein Leben zwischen den Welten zu schildern: zwischen Wien und Hollywood, zwischen Hofoper und Filmstudio, zwischen dem Ruhm des Wunderkindes und der verbitterten Existenz eines Künstlers, der sich

zu Lebzeiten bereits vergessen, ‚ausgelöscht‘ glaubte. Einfühlsam und mit einer Empathie, die nicht in blinde Apologetik umschlägt, zeichnet Wagner den Lebensweg Korngolds nach, wobei sein Buch besonders an jenen Stellen zu fesseln vermag, an denen sich die Perspektive weitet: Sei es, dass der Autor die spezifische ‚Treibhausatmosphäre‘ im Wien um 1900 aufscheinen lässt oder die Welt, in der Erich Wolfgang Korngold lebte, gleichsam mit individuellen Konturen versieht, nämlich durch Profilierung der Biographien aus dem persönlichen Umfeld des Komponisten. Allein das Kapitel über Hans Robert (alias „Hanns Robert“, „John Robert“ oder „Robert John“) Korngold, den unglücklichen älteren Bruder Erich Wolfgang, in den Memoiren seines Vaters nur ein einziges Mal knapp erwähnt, liest sich wie ein Roman. Viel Stoff zum Nachdenken gibt die Tatsache, dass dieses „schwarze Schaf der Familie“ mit einer eigenen Jazzband, „Korngold’s Six Rhythmicans“, in Wien auftrat, während Julius Korngold als Kritiker seine publizistischen Giftpfeile gegen den Jazz

abschoss und Erich Wolfgang Korngold im II. Akt der Oper *Die Kathrin* mit Elementen einer solch ‚trivialen‘ Unterhaltungsmusik zumindest liebäugelte. Man erahnt aus den von Wagner angenehm zurückhaltend, aber stets feinsinnig kommentierten Briefzitatens, welche Spannungen innerhalb der Familie geherrscht haben müssen – und wird die (ebenfalls zitierte) Erinnerung Paul Elbogens, Julius Korngold sei ein „widerwärtiger Kerl“ gewesen, für nicht ganz ungerechtfertigt halten (S. 462).

Was die erste deutschsprachige Biographie seit Rudolf Stefan Hoffmanns Buch von 1922 an Dokumenten versammelt und zu einer unterhaltsam gestalteten, reich mit Bildmaterial illustrierten Lebensbeschreibung zusammenfügt, lässt die Persönlichkeit und das gesellschaftliche wie familiäre Umfeld Erich Wolfgang Korngolds so plastisch hervortreten, dass hiervon auch für das Verständnis seiner Musik in Zukunft einiges zu erwarten ist. Den Nachholbedarf in dieser Hinsicht dokumentieren nicht zuletzt Wagners pauschale, wenig aussagekräftige Werkportraits im Stile eines Konzertführers, die – auch wegen der ungenauen, zuweilen falsch angewandten Terminologie (z.B. „Bitonalität“ und „Polytonalität“, vgl. S. 73, 145) – hinter dem Niveau der biographischen und kulturgeschichtlichen Passagen zurückbleiben. Die Musik Korngolds muss weiter erforscht werden; dem Menschen Korngold aber wird durch Guy Wagners verdienstvolles Buch neues Leben eingehaucht.

ARNE STOLLBERG