

# *Dramaturgie der Entgrenzung*

## *Erich Wolfgang Korngolds Operneinakter 'Violanta'*

von Wolfgang Krebs

Die Handlung, die Erich Wolfgang Korngolds und Hans Müllers *Violanta*-Oper vorführt, erscheint vordergründig unkompliziert. Es geht in ihr um eine Dreiecks-Konstellation mit tödlichem Ausgang, die durch eine Verführungstat motiviert wird. Alfonso, der illegitime Sohn des Königs von Neapel, hatte einst Violantas Schwester Nerina verführt und in den Tod getrieben. Violanta überwältigten daraufhin Haßgefühle gegen Alfonso, die sich schnell auf das männliche Geschlecht insgesamt ausdehnten. Alfonsos Anwesenheit in Venedig, dem Handlungsort – dort ist gerade der Karneval in vollem Gange –, nutzt Violanta, den Verführer der Schwester in ihr Haus zu locken, um ihn dort von Ehemann Simone, dem Hauptmann der venezianischen Republik, auf das verabredete Zeichen eines Karnevalsliedes hin töten zu lassen. Doch dazu kommt es nicht, denn Violantas Haß verwandelt sich unter dem Eindruck einer Selbstoffenbarung Alfonsos in Liebe. Violanta fängt den Alfonso zgedachten Dolchstoß des hereinstürzenden Simone mit ihrem eigenen Körper auf und stirbt an der Verletzung. Damit schließt die Oper.

Diese Mordgeschichte um Liebe und Eifersucht gab in der bisherigen Forschung Veranlassung, das Werk umstandslos der veristischen Operntradition zuzurechnen. Die Thematisierung leidenschaftlicher Gefühle wie Liebe, Rache und Eifersucht, die Faßlichkeit des Konfliktes einschließlich des 'krönenden' Abschlusses einer Bluttat auf offener Bühne als abruptes und brutales Handlungsende – dergleichen ähnelte den dramatischen Grundlinien des *Bajazzo* oder der *Cavalleria rusticana* zu sehr, als daß die Zurechnung des Korngoldschen Einakters zu veristischen Operntraditionen hätte ausbleiben können.<sup>1</sup> Dennoch ist dieses Urteil fragwürdig, nicht allein aufgrund des vagen Verismus-Begriffs im Bereich der Musikgeschichtsschreibung,<sup>2</sup> sondern auch aus Gründen, die mit der Tiefenstruktur der Oper Korngolds selbst zu tun haben. Denn das *Violanta*-Drama expandiert gedanklich in eine Ebene, die sich ohne die Strömungen der Psychologie und Lebensphilosophie der

---

1 Zum Beispiel Luzi Korngold: *Erich Wolfgang Korngold*, Wien 1967, S. 23.

2 Hierzu Egon Voss: *Verismo in der Oper*, in: *Die Musikforschung* 31 (1978) S. 303ff.

Jahrhundertwende – Weltanschauungsformen, die dem ‘Verismus’ diametral entgegengesetzt sind – kaum denken läßt.

Das Ambiente der Handlung, die venezianische Republik des 15. Jahrhunderts, und einzelne Aspekte der Figuren Simone und Alfonso gemahnen an den Renaissance- und Übermenschen-Kult des Fin de siècle, der geistesgeschichtlich vor allem auf Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsches Philosophie zurückging. Der Renaissance-Kult der Jahrhundertwende,<sup>3</sup> wie er durch eine zum Teil durchaus oberflächliche Rezeption des 15. und 16. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Lebensphilosophie inspiriert wurde, Tendenzen zur Vitalität und lebensvollen Immoralität – diese Elemente spiegeln sich in *Violanta* durchaus wider, so in Simonas Kondottiere-Brutalität oder Alfonsos (scheinbar) rücksichtslos-egoistischem Spielen mit menschlichen Gefühlen. Doch sollte dies nicht die gegenläufigen Handlungsmomente, die Renaissance-Brutalität wiederum negieren, vergessen machen: solche der psychologischen Durchdringung, zum Teil auch Entlarvung der dramatis personae. Simone, der soldatisch-sinnenfeindliche Sachwalter der Disziplin und Moral, wird durch Eifersucht zum Mörder, und seine uneingestanden Triebfedern des Handelns sind Angst und Schwäche. Alfonso, der vorgeblich souveräne Frauenheld, entpuppt sich als ruhelos Getriebener, dem das amouröse Abenteuer zur bloßen Ersatzfunktion gerät. Psychologischer Durchdringung aber unterliegt vor allem *Violanta*, die Protagonistin, selbst. Die augenscheinliche Trägerin des heiligen Zornes um die verletzte Weiblichkeit, die sich als Rächerin der Ehre von „*hunderttausend reine(n) Frauen*“ (Kl. A. S. 63) aufspielt, krankt an unbewältigter Erotik und betreibt gerade darum den Tod Alfonsos, den sie im Grunde schon immer liebte. *Violanta* verkörpert eben jene Krankhaftigkeit, der sie pathetisch den Kampf angesagt hat: Inbild der femme fatale, unnahbare Reine und gerade darum dämonisch Lebensferne – analog in vielerlei Hinsicht der Salome-Figur Oscar Wildes.<sup>4</sup>

Zeitverhaftet ist auch das Motiv der eingesperrten Frau. Die ‘Enge’, in der *Violanta* lebt, resultiert aus gesellschaftlichen Zwängen (symbolisch hierfür: das Bühnenbild, die Mauern des Hauses), aber auch aus deren Verinnerlichung durch die Protagonistin. *Violantas* Haß gegen Alfonso entspringt weniger dem Selbstmord der verführten Schwester, sondern eher dem eigenen inneren Widerstreit zwischen Glücksanspruch und asketischer Moral. Das

---

3 Gerd Uekermann: *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*, Berlin 1985.

4 Hierzu eine eigene Publikation: *Der Wille zum Rausch. Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss Salome*, München 1991.

Libretto entwirft mithin nicht einen gesellschaftlichen, sondern einen gesellschaftlich motivierten psychologischen Konflikt, und der äußere Widerstreit verlagert sich folglich von einem möglichen Antagonismus Violanta-Simone zum Gegenspiel Violanta-Alfonso. Dem Motiv der sozialen Enge entspricht andererseits komplementär der Versuch ihrer Überwindung: *Violanta* ist ein Bühnenwerk, in dem das typische Fin-de-siècle-Motiv der Entgrenzung eine zentrale Rolle spielt. ‘Entgrenzung’ als Phänomen der Literatur um 1900 läßt sich allgemein definieren als das Streben nach Erweiterung umschränkter Existenz und Individualität; Entgrenzung konnte eine ‘innere Erweiterung’ durch die Rezeption von Kunst ebenso bedeuten wie Gottsuche, Ichfindung ebenso wie Ichflucht, den Ausbruch aus sozialen Reglements, aber auch die Überschreitung der Individuation ins Metaphysische.<sup>5</sup> Im *Violanta*-Drama erhält ‘Entgrenzung’ ihre besondere Note dadurch, daß sie sich nach mythischen Vorbildern vollzieht. Violanta ist Ariadne, die einsame und verlassene Frau mit Erlösungssehnsüchten. Alfonso repräsentiert den Typus des Erlösers, er ist eine Dionysos-Figur par excellence: er gilt als der „*Frauen-gott der Apeninnen*“ (Kl. A. S. 40) – Dionysos ist der Gott der Frauen –, sein Schiff wird von Bacchantinnen (von „*vier jungen Liebespriesterinnen*“, Kl. A. S. 40) gezogen, er kommt aus dem ureigensten dionysischen Element, dem Meer, ins Karnevals-Bacchanale Venedigs, wird dort gar noch mit dem bacchischen Jubelruf „*Evoe!*“ (Kl. A. S. 22ff) als ‘Schirmherr’ des „*Fest(es) des Redentore*“ (des ‘Erlösers’) begrüßt.<sup>6</sup> Die Anspielungen auf den Dionysos-Mythos, mit denen *Violanta* in den vielstimmigen Chor lebensphilosophisch geprägter literarischer Werke um 1900 einstimmt, waren der Zeit des Fin de siècle geläufig; sie wollen darum bei einer Deutung der Oper beachtet sein.

Eine musikdramaturgische Analyse müßte demnach, wenn sie die tieferen Sinnschichten des Dramas bloßlegen will, nicht nur den Handlungsrahmen, sondern auch jene psychologischen und lebensphilosophischen Elemente akzentuieren, die den faßlichen Rahmen des Bühnengeschehens überschreiten. Hans Müllers Libretto verwirklicht ein Drama der Entgrenzung – und die Kernfrage, die zur Erörterung ansteht, lautet, inwieweit in *Violanta*, wie von einer textlichen, so auch von einer musikalischen Dramaturgie der Entgrenzung die Rede sein kann.

---

5 Helmut Koopmann: *Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900*, in: Roger Bauer (Hrsg.): *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst in der Jahrhundertwende*, Frankfurt 1977, S. 73-93.

6 Winfried Kirsch: *Ariadne - Theseus - Dionysos. Zur Rezeption eines antiken Mythos in der musikdramatischen Kunst*, in: *AINIGMA. Festschrift für Helmut Rahn*, hrsg. Freyr Roland Varwig, Heidelberg 1987, S. 77-94.

Korngold gilt als frühreifer (*Violanta* schrieb er mit 17 Jahren, die Oper wurde nach ihrer Uraufführung 1916 ein Sensationserfolg), aber reproduktiver Eklektiker mit schwankender Stilhöhe. Die Stilmischung, die in *Violanta* zu beobachten ist, bezeichnet indes keineswegs per se schon ein Verfallsymptom, etwa im Vorfeld der Arbeit des Komponisten in der Kulturindustrie Hollywoods. Denn Eklektizismus war, bezogen auf die Kunst der Jahrhundertwende, überindividuell und außerdem von je für die Operngattung kennzeichnend. Korngolds *Violanta* ist in der Tat ein stilistisch und dramaturgisch eklektisches Bühnenwerk; unschwer wird man die einzelnen Stilelemente: tristanhafte Chromatismen, eine an Richard Strauss geschulte Orchestertechnik, ‘impressionistische’ Ganztonleitereffekte und Klangfarben, pucciniartige Melodiesüße, dazu die Anleihen bei Gustav Mahler, Johann Strauß oder Franz Lehar, herausfinden und voneinander isolieren können. *Violanta* beruht darüber hinaus auf einer Mischung aus Musikdrama und Oper, wobei letztere (vielleicht eine zeitbedingte Reaktion gegen Wagner) wesentlich stärker akzentuiert wird. Chromatische Harmonik, Leitmotivik und gelegentliche musikalische Prosa nebst deren Zusammenfassung zu ‘dichterisch-musikalischen Perioden’ Wagnerscher Provenienz repräsentieren den musikdramatischen Pol; Periodizität aber, Arien, Duette und Ensembles, ja klare Szene-Untergliederungen mit eigenen Motiven und Kadenzschlüssen gemahnen absichtsvoll an die Dramaturgie – nicht den Stil – einzelner durchkomponierter Opern vor 1850, etwa an Wagners *Tannhäuser* oder *Lohengrin*.

Die zahlreichen Melodien der Partitur sind nur zum geringeren Teil ständig wiederkehrende Leitmotive. Die Personen-Motive – es existieren nur drei, in Übereinstimmung mit dem Hauptakzent der Konfiguration Simone-Alfonso-Violanta – entwickeln charakterisierende Tendenz, so das herausfahrende Motiv Simones,

Nb. 1: Das Motiv Simones (Kl. A. S. 18):



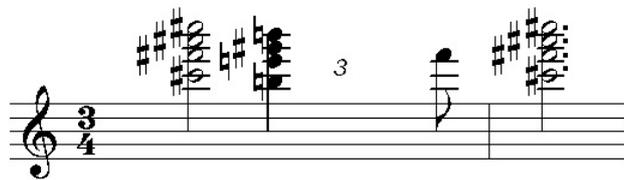
dem man das ‘Herrische’ und Brutale seines Trägers anmerken soll, oder das Alfonso-Thema, welches (ein romantischer Topos) Sehnsucht und Verlangen in der Hornfarbe und in ausschwingender Melodik symbolisiert:

Nb. 2: Das Motiv Alfonsos (Kl. A. S. 2):



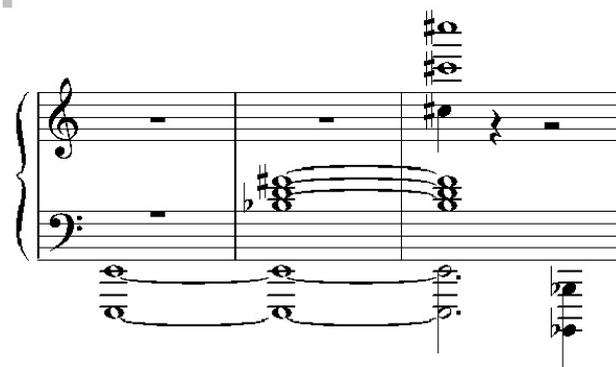
Auch Violanta erhält ein eigenes Motiv, welches – in Übereinstimmung mit ihrer Stellung als Protagonistin der Oper – schon frühzeitig erklingt und namentlich weite Teile des Vorspiels beherrscht (vor allem den Kulminationspunkt, dessen Herkunft aus der ganz analogen Formdisposition des *Tristan*-Vorspiels augenfällig ist):

Nb. 3: Das Motiv Violantas (Kl. A. S. 1):



Doch erscheint in ihrem Fall ein Detail wichtiger, dessen Funktion man – in Anlehnung an eine Formulierung Ernst Kurths – die ‘musikalische Dramaturgie des ersten Akkordes’ nennen könnte. Diese Bezeichnung möge den Sachverhalt umschreiben, daß des öfteren der erste Klang – oder doch einer der ersten Klänge – der Partitur von Opern oder Musikdramen zum fundamentalen Symbol avanciert, wie etwa in *Tristan und Isolde* oder in Richard Strauss’ *Elektra*. Im Falle der *Violanta* lautet der Akkord:

Nb. 4: Der Violanta-Akkord (Kl. A. S. 1):



Korngold bildet den ‘Violanta’-Akkord – so sei er im folgenden genannt – aus einem Baßton *e*, den hinzutretenden Tönen *b*, *d* und *f*is und dem Vorhalts-*cis* des Diskants. Das Verfahren beruht auf der Technik des Klangaufbaus, wie sie spätestens seit Beethoven in den Kreis der Möglichkeiten har-

monischer Wirkung eingeführt worden war.<sup>7</sup> Es handelt sich um einen Nonakkord mit tiefalterierter Quinte, als solcher auch kenntlich durch die Tonika A-Dur, in die der Klang sich nach einem intermittierenden G<sup>9</sup>-C-Dur-Feld (T. 15) auflöst. Der Violanta-Akkord bildet ein Klangspannungsfeld, wobei in einer Progression zwei Nonakkorde, alteriert und unalteriert, direkt aufeinanderfolgen:

Nb. 5: Erste Klangprogression (Kl. A. S. 1; T. 1-16, harmonischer Auszug):



Die musikdramaturgisch zentrale Bedeutung der ersten 16 Takte ermißt sich an ihrer Wiederkehr an der Peripetie des Dramas – Alfonsos „*Ihr liebt mich, Mona Violanta!*“ (Kl. A. S. 114) – und zuvor schon bei der nur scheinbar entgegengesetzten Aussage Violantas „*So unaussprechlich [...] haß ich ihn!*“ (Kl. A. S. 67). Den Violanta-Akkord symbolisch auf die psychologische Widersprüchlichkeit der Protagonistin zu beziehen, liegt nahe: Violantas Haß analog, der nur die Verzerrung ihres Begehrens ist, folgt auch in der Musik auf den durch Tiefalteration der Quinte ‘verzerrten’ Haß-Nonakkord der seinem Terzenbau nach identische, aber unalterierte G<sup>9</sup>-Klang („*Ihr liebt mich!*“). „*Haß und Liebe sind Brüder*“, sagt Violanta an einer Stelle (Kl. A. S. 69) – sie sind sogar wesentlich identisch (eine durch die Psychoanalyse um 1900 aktualisierte Erkenntnis), wie es die musikalische Dramaturgie der Verzerrung, die Korngold bei Wagner gelernt haben dürfte,<sup>8</sup> kommentiert. An die erste Akkordverbindung ließe sich sogar eine weitere, esoterische Interpretation knüpfen. Im Klangspannungsfeld der Takte 1-14 stellen sich die chromatische Variante *b* und das unalterierte *h* zueinander quer und verleihen dem Feld eine ambivalente Innendynamik, die abermals als Symbol für Violantas psychischen Selbstwiderspruch deutbar ist. Tiefalterierten Tönen wie *b* wohnt eine Abwärtstendenz inne; sie erwiesen sich in der Musikgeschichte oft als Leidens- und Depressions-Symbole. In der Tat wird der Abwärtsstreben in der Version „*So unaussprechlich [...] haß ich ihn*“ brei-

7 Manfred Hermann Schmid: *Klangaufbau als Themenvorbereitung im Spätwerk Beethovens*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, hrsg. Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München 1987, S. 283-295

8 Vergleiche mit dem Schicksal des vormals strahlend-erhabenen Walhall-Motivs in der *Götterdämmerung* (Wagner, Kl. A. S. 119) oder dem Wehe-Ruf der Rheintöchter im gleichen Musikdrama (Kl. A. S. 281), der den ursprünglichen Jubelruf „*Rheingold, Rheingold!*“ verzerrt, sind möglich.

tester Raum gegeben, wohingegen aufwärtsstrebende melodische Wendungen, die auch allgemein meist für den entgegengesetzten Affekt: Aggression oder Befreiung, Energie-Gewinn in irgendeiner Form stehen, den Durchbruch von Violantas Liebe bezeichnen. Mit dem Eintritt des G<sup>9</sup>-Klanges („*Ihr liebt mich*“) fällt auch die Entscheidung über *b* oder *h*, Depression oder Entgrenzung: sie fällt zugunsten des *h* (g-h-d-f-a), der Aufwärtsstrebung, und gegen die verdüsternde Abwärtstendenz (Kl. A. S. 114). Der Übergang – die ‘Erlösung’, wenn man will – in den G<sup>9</sup>-Klang, die schon im Vorspiel vorausgedeutet ist, entspräche der Idee der Verwandlung und Entgrenzung. Folgerichtig tritt der Violanta-Akkord nach Alfonsos „*Ihr liebt mich*“ in der eingangs exponierten Form nicht mehr auf.

Das Moment der Verzerrung prägt auch das zu Simones Worten „*Sie haßt ihn*“ (gemeint sind Violanta und Alfonso) exponierte Leitmotiv, welchem die bisherige Forschung den Namen ‘Motiv des Hasses’ verlieh.

Nb. 6: ‘Haß-Motiv’ (Kl. A. S. 41f):



Dieses Etikett ist sicher nicht falsch, aber doch wenig glücklich gewählt, da es eher nur den Vordergrund der Symbolik umschreibt. Denn das ‘Motiv des Hasses’ leitet sich aus einer Verzerrung der Alfonso-Thematik her (Nb. 2). Dem Einwand, daß zwischen beiden Motiven nur eine sehr entfernte und darum wenig besagende Ähnlichkeit bestehe, kann mit dem Hinweis auf den formalen Zusammenhang begegnet werden, in dem das eine fast bruchlos aus dem anderen herauswächst (ab Kl. A. S. 41). Eine Deutung des Zusammenhangs fällt leicht: Violanta sieht, befangen im Widerstreit zwischen verdrängter Erotik und verinnerlichtem Moralgesetz, Alfonso nicht so, wie er wirklich ist, sondern ‘verzerrt’. Letztlich liegt auch hier die Tragik begründet, an der Violanta zugrundegehen wird; das Zitat des Motivs ganz am Schluß der Oper verweist in diese Richtung.<sup>9</sup> Die Fortsetzung dieses Leitmotivs besteht aus einem Sextaufschwung und chromatischem Abwärtsgleiten – etwas manierierte, da dem *Tristan* entlehnte Topoi für Emphase und Leiden. Die musikalisch-dramaturgisch zu vermittelnde Idee der Entgren-

9 Das Motiv erklingt in den letzten Takten der Oper, wird indes vom Klavierauszug nicht wiedergegeben.

zung und Verwandlung aus lebensfeindlicher Verzerrung bringt es im übrigen mit sich, daß dieses Motiv, abgesehen von dem erwähnten kommentierenden Schlußzitat, schon nach Alfonsos Arie „*Sterben wollt ich oft*“ nicht mehr in Erscheinung tritt.

\*

Hans Müller und Erich Wolfgang Korngold gestalteten *Violanta* zu einem Einakter, einer – wie wir heute wissen – dramatischen Form mit spezifischen Möglichkeiten.<sup>10</sup> Die psychologische Ebene des Dramas, deren Inhalt nicht die dramatische Entwicklung zu etwas Neuem, sondern die Neubelichtung des Gegebenen (Haß als verzerrte Liebe) und somit im Kern eigentlich ‘handlungslos’ ist, führte zur Konzentration zu einem einzigen Akt. Doch auch das äußerlich sichtbare Handlungskontinuum richtet sich nach dem Prinzip der Konzentration: Nebenhandlungen sind ausgeschieden, einzelne ‘Abschweifungen’ besitzen dramaturgische Funktionen im Hinblick auf Violantas Psyche, so die Situation des Karneval-Bacchanale oder das sinnenfeindliche Moralisieren der Amme Barbara (Kl. A. S. 19 bzw. 79/80ff). Der Grundgedanke des Librettos, die entgrenzende Berichtigung vormals verzerrter Perspektiven (statt des herkömmlichen Handlungsprozesses) legte darüber hinaus einen – in Einaktern häufig zu beobachtenden – zweistufigen Aufbau nahe.

I. Großteil	II. Großteil
[1] Gesang der Schiffer [Kl. A. S. 5-6,10-11]	[1'] textloser Gesang: Bässe [Kl. A. S. 88-89, 90]
[2] Matteos Kantilenen [Kl. A. (S. 12), S. 16-17]	[2'] Alfonsos Werbung [Kl. A. S. 98+99]
[3] Violantas Erzählung [Kl. A. S. 53]	[3'] Alfonsos Arie [Kl. A. S. 108]
dichterisch-musikalische Periode <i>Er kommt</i> [Kl. A. S. 51-53] <i>(Ich ging, ihn aufzuspüren wie den) Luchs</i>	dichterisch-musikalische Perioden <i>(Wie?) Blickt um! Der Tod</i> [Kl. A. S. 103] <i>Sterben wollt ich oft</i>

10 Winfried Kirsch, Sieghart Döhring (Hrsg.): *Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors. Bericht über ein Symposium vom 17. bis 20. Februar 1988 in Thurnau*, Laaber 1991.

[4] Violanta-Akkord, ohne G <sup>9</sup> -Klang [Kl. A. S. 67] <i>So unaussprechlich, so, ja so hass ich ihn</i>	[4'] Violanta-Akkord, mit G <sup>9</sup> -Klang [Kl. A. S. 114-115] <i>Ihr liebt mich, Mona Violanta!</i>
[5] Spitzenton c <sup>3</sup> [Kl. A. S. 70-71] <i>JA, du wirst ihn töten</i>	[5'] Spitzenton c <sup>3</sup> [Kl. A. S. 137] <i>Hab ihn geliebt, seit ich ihn SAH</i>
[6] Duett Simone-Violanta [Kl. A. S. 73]	[6'] Duett Alfonso-Violanta [Kl. A. S. 128]

Dieser dramatische Aufbau ist das Korrelat eines 'handlungslosen' Geschehens (Violantas Erotik als Konstante, nur in zwei verschiedenen Erscheinungen), und überformt die Freytagsche Pyramide Exposition-Peripetie-Katastrophe. Der dionysische Chorgesang der Schiffer (Stufe 1) entspricht dem textlosen Gesang der Bässe im zweiten Opernteil. Sehnsucht und Begehren gegenüber Violanta artikulieren sich hierauf jeweils in Kontemplationen (Stufe 2): Matteo – der Narraboth des *Violanta*-Einakters – verschmachtet nach der unerreichbaren Frau, später nimmt Alfonso (mit größerem Erfolg) diese Stelle ein. Und es dürfte kaum ein Zufall sein, daß sich sogar die Melodien der beiden Akteure ähneln. Ferner beziehen sich dramaturgisch und musikalisch Violantas Erzählung und Alfonsos Arie aufeinander (Stufe 3), und selbst die vorausgehenden dichterisch-musikalischen Perioden, modernisierte Varianten des Rezitativs, ordnen sich in die übergeordnete Zweiteiligkeit ein. Wechselseitig entsprechen sich auch die schon dargestellten Einsatzfolgen des Violanta-Akkordes bei „*So unaussprechlich [...] haß ich ihn*“ und „*Ihr liebt mich, Mona Violanta*“ (Stufe 4). Schließlich korrelieren das Simone-Violanta- und das Violanta-Alfonso-Duett, auch der nur zweimal erreichte Spitzenton c<sup>3</sup> Violantas bei „*Ja, du wirst ihn töten*“ und „*Hab ihn geliebt, seit ich ihn sah*“ unterliegt, obschon die Reihenfolge in der großformalen Disposition nicht genau eingehalten wird, dem zweistufigen Bau (Stufen 5 und 6).

Natürlich finden längst nicht alle Details der ersten Opernhälfte ihre Pendants in der zweiten, und erhebliche Teile des musikalischen Materials, Leitmotive zumeist, stellen sich zum zweistufigen Bau quer. Neubelichtung des Gegebenen besagt nur, daß sich einzelne dramaturgische Einheiten entsprechen, und daß dennoch die Stationen des zweiten Großteiles die Aussagen ihrer Entsprechungen meist ins völlige Gegenteil verkehren, woraus auch musikalische Variationen und Neuorganisationen hervorgehen. Die abrupt unterbrochenen Matteo-Kantilenen und die daraus abgeleiteten, aber frei ausströmenden Melodien Alfonsos bezeichnen gleichsam den Unterschied zwischen einem erotischen Amateur, dem das Verlangen nach Vio-

lanta eigentlich nicht zukommt, und dem Genius der Liebe – musikalisch aber auch das Verhältnis von Vorahnung und Epiphanie des Gottes Dionysos, Ankunft des Maßlosen und schlechthin Grenzüberschreitenden (auch in seinem entfesselten Melos). Eine Neubelichtung ist sodann Alfonsos Arie im Vergleich zu Violantas Erzählung, wobei es jeweils um Alfonso selbst geht (darum die Anspielung auf seine Melodie, Kl. A. S. 53): dominieren bei Violanta nach der Einleitung tänzerische Motive, die Alfonso vornehmlich als Frauenliebhaber zeichnen, so wird dieses einseitige Bild in der Alfonso-Arie durch einen düsteren b-Moll-Einsatz („*Sterben wollt ich*“, Alfonsos Selbstmordgedanken) und durch formale Neuorganisation mit der unverfälschten Alfonso-Thematik, die aus dem Vorspiel stammt und gleichsam Violantas Haß-Motiv aus der Partitur verdrängt, zurechtgerückt: Alfonso ist keineswegs nur ein Frauenheld, sondern ein ruhelos Suchender, Wagners Holländer ähnlicher als Mozarts Don Giovanni. Der Unterschied zwischen „*So unaussprechlich [...] haß ich ihn*“ und „*Ihr liebt mich*“ besteht in der Fortführung des alterierten mit dem unalterierten Nonakkord, und zwar nur in letzterem Falle – Näheres wurde schon ausgeführt. Die Stellen „*Ja, du wirst ihn töten*“ – „*Hab ihn geliebt, seit ich ihn sah*“ sind musikalisch nahezu identisch, nur daß es sich beim ersten Male um einen brutalen Jubelschrei handelt, beim zweiten Male, der neuen Lage angepaßt, um einen verhaltenen Ton  $c^3$ . Das martialische Duett Simone-Violanta schließlich, rhythmisch scharf konturiert und in diesem Sinne Ausdruck dessen, was Violanta zunächst für ihre heilige Pflicht hält – Alfonsos Tod –, transfiguriert sich in die Tonart des Liebestodes, nach H-Dur, in rhythmische Glätte und metrische Vielgestaltigkeit.

Nb. 7: Duett Simone-Violanta (a) – Duett Alfonso-Violanta (b):



Der erste Höreindruck gibt kaum zu erkennen, daß es sich in der Tat um keimhaft identisches musikalisches Material handelt. Rhythmische Profilierung und frei ausschwingende Melodik beziehen sich jedoch noch unter dem Vorzeichen der Material-Identität im Sinne einer dramaturgischen Aussage aufeinander. Das Simone-Violanta-Duett ist eine (rhythmisch und metrisch) ‘eingezwängte’ Form der im Alfonso-Violanta-Duett frei fließenden Melodik – ein dramatisch-musikalisches Moment der Entgrenzung par excellence.

Das Schlußduett Violanta-Alfonso unterliegt, abgesehen von besagtem Entgrenzungs-Motiv, jedoch auch einer weiteren geistesgeschichtlichen

Analogie zur Kultur der Jahrhundertwende. Der *Violanta*-Einakter wird von einem Rückgrat geschlossener Formen getragen, das sich von den dionysischen Dithyramben der Eingangsszene (Kl. A. S. 5ff und 19ff) bis hin zum verklärenden Schlußduett zieht, welches darum als Endpunkt und dramatisch-musikalische Quintessenz erscheint. In diesem kontemplativen Ensemble<sup>11</sup> findet Alfonso die ‘reine Liebe’, die er immer suchte, und Violanta, die „*nie [...] im Augenblick*“ gelebt, nie ein „*reuloses Glück*“ (Kl. A. S. 122ff), sondern immer nur kalte Pflicht gekannt hat, schwingt sich zu einem – einzigen – Augenblick entgrenzender Seins-Erfülltheit auf. Die vollständige Restitution der geschlossenen Form hängt zusammen mit der musikalischen Dramaturgie des ‘großen Augenblicks’, eines (Nietzscheschen) Topos, der auch in die Kunst der Jahrhundertwende hineinwirkte. Es erscheint unmöglich, in der Zeit um und nach 1900 die ‘Glorifizierung des Augenblicks’ nicht auch in einem Sinn oder zumindest Nebensinn aufzufassen, den ihr Nietzsches Philosophie gegeben hat – auch wenn Nietzsche die Formel des ‘großen Augenblicks’ auf spezifische Weise mit dem Gedanken der Ewigen Wiederkunft des Gleichen (was Korngold und Hans Müller sicher nicht in erster Linie meinten) verband. In diesem Sinne besteht zwischen Nietzsches ‘großem Mittag’ und der Augenblicks-Verklärung in *Violanta* das Verhältnis eines ideengeschichtlichen Analogons, und Korngold realisierte dies auf seine Weise. Expressionistische Einakter wie *Salome* oder *Elektra* verwirklichten entgrenzende Lebensgipfel in einer Steigerung bis hin zu einem Augenblicks-Rausch, zum Teil von nur wenigen Takten am Schluß. Korngold aber, der außerhalb der expressionistischen Bewegung stand, wählte für Violantas ‘großen Augenblick’ die traditionelle geschlossene Form, in der nach den überkommenen dramaturgischen Gesetzen von je die gespielte Zeit anhielt (das heißt: zu einem Augenblick schrumpfte) und die Kontemplation den Fortgang der Handlung unterbrach.

\*

Die Erlöser-Figur Alfonso personifiziert das dionysische Karnevalsfest. Man könnte sagen, daß in *Violanta* die Stadt Venedig selbst agiert. Erst im Zusammenhang mit dem fessellosen Taumel entschlüsselt sich auch das Wesen der Entgrenzung.

Die Dominanz des Chores in Szene 1 folgt nicht nur aus einschlägigen Operntraditionen, sondern vor allem auch aus dem Bestreben, eine ‘Situation’ zu exponieren, die durch Grenzüberschreitung und Auflösung aller Gesetze

---

11 Nach Richard Strauss’ bekannter Formulierung an Hugo von Hofmannsthal: Hierzu Carl Dahlhaus: *Über das ‘kontemplative Ensemble’*, in: ders. *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, Überarbeitete Neuausgabe München 1989, S. 41-49.

gekennzeichnet ist. Hier kommt das Zusammenwirken von Musik und Raumdramaturgie ins Spiel. Nachdem Trompetensignale auf der Bühne die Epiphanie des Gottes Alfonso-Dionysos beschworen haben (Kl. A. S. 5), die dann auch prompt eintritt, entwerfen der nachmalig ständig wiederkehrende Dionysos-Dithyrambus „*Aus den Gräbern selbst die Toten / tanzen heute Brust an Brust*“ (Kl. A. S. 8) und ein weiterer Chorsatz, der die erste Szene beschließt, das Panorama des Tanzes – Kulthandlung zu Ehren des ekstatischen Gottes. Diese Musik drängt ‘von außen’ in das Haus Simones (zu dessen Mißvergnügen) ein, in Vorausdeutung auf Kommendes. Antagonisten sind nicht nur Simone und Alfonso, sondern auch der Gefängnischarakter der Hausmauern und der hereindringende Karnevalsärm. Eine Stelle in der Violanta-Simone-Szene (Kl. A. S. 56) ist aufschlußreich. Violanta stimmt das Karnevalslied (Dionysos-Dithyrambus) an, der unsichtbare Chor der Karnevalisten setzt fort – das heißt, bereits bei der geringsten Konzession an die dionysische Unterströmung der herrschenden Situation drohen sofort alle Dämme zu brechen. Die Mauern des Hauses, Symbole der Pflicht und Moral, bedeuten in der Situation des dionysischen Zustandes im Sinne Nietzsches nur noch eine sehr dünne Schicht gegen das anbrandende Leben. Und Korngold macht den Erfolg, den Alfonso in der Überwindung der Mauern hat, glaubhaft, indem musikalische Raumdramaturgie eine dionysische Bremsche in Violantas Gefängnis schlägt und den Weg nach innen öffnet.

Nach dem Ausklingen des Schlußduetts Violanta-Alfonso entsteht seltsamerweise der Eindruck, die Oper sei bereits zu Ende (Kl. A. S. 132). Der Bruch resultiert aus dem Übergang von der musikalisch vorgeführten Innenwelt der dramatis personae Violanta und Alfonso zum äußeren Bühnengeschehen (Simones Rufen, Hereinstürzen, Violantas Tod). Paradoxerweise tritt Violanta in ihrem Bekenntnis zu Alfonso musikalisch wieder in ein Stadium der Verzerrung ein: der „*ekstatisch hingerissen(e)*“ Gesang (Kl. A. S. 135), den der Komponist für diese Situation vorsah, beruht auf einer Verfremdung des Karnevalsliedes, als solche musikalisches Symbol der Identität von Lebensgipfel und Todesverfinsterung. Nach Simones fehlgegangenem Dolchstoß erklingen Karnevalsmotive und der Dionysos-Dithyrambus „*Aus den Gräbern*“. Beide musikalischen Elemente mischen sich mit der Situation Violantas, die im Tod ihr „*Höchstes Heil!*“ erblickt (Kl. A. S. 143), zu einem bacchischen Opferritual. Nichts anderes meint Korngold: die Konsequenz der Epiphanie des Dionysos, der sich schließlich auch in seiner Ambivalenz als Gott des Rausches und des Todes offenbart. Beim Eintritt des Todes – der Ankunft des Todesgottes – ‘senken’ die Hereinströmenden ‘die Fackeln’, ‘hymnisch’ erklingt der Dionysos-Dithyrambus, dessen Aussage „*(Aus den Gräbern) selbst die Toten tanzen [...]*“ im gedanklichen Kontra-

punkt mit der sterbenden Protagonistin einen ganz neuen, wiewohl schon von Beginn des Geschehens an in ihm angelegten Sinn erhält. Die dionysische Tragödie erfüllt sich nach Nietzsche in der Feier des „*Wille(ns) zum Leben, im Opfer seiner höchsten Typen der eigenen Unerschöpflichkeit frohwerdend*“, in jener ewigen „*Lust des Werdens [...] die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst*“.<sup>12</sup>

Der Schluß ist also ambivalent, einerseits Befreiung, ja Verklärung, andererseits Selbstzerstörung. Erich Wolfgang Korngold und Hans Müller konzipierten für *Violanta* einen offenen Schluß, der seinerseits das Werk ganze fragmentarisiert – ein durchaus moderner Zug der Dramaturgie.

\*

Der dramatische Kern der *Violanta*-Oper dürfte mit der Bewertung als veristischer Opernstoff demnach so gut wie nicht, mit der Qualifizierung als ‘Renaissance-Drama von Liebe und Rache’ höchstens auf eine vordergründige Art und Weise beschrieben sein. Die Ebene des Psychologischen und Mythisch-Lebensphilosophischen dominiert das Geschehen, auch wenn sich einige ‘realistische’ Momente (das Eifersuchtsmotiv, Alfonsos soziale Probleme) darin finden. In *Violanta* geht es um einen dionysischen Geschlechterkampf, letztlich aber um Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung in ihrer höchsten Form, um deretwillen nicht einmal die Grenzen von Leben und Tod mehr beachtet werden. *Violanta* steht damit einigen Dramen Hofmannsthal nahe – in denen derlei Kämpfe und Ausbruchsversuche auch des öfteren mit dem Leben bezahlt werden: der Renaissance-Einakter *Die Frau im Fenster* befindet sich hierbei zu *Violanta* in besonders enger Nachbarschaft. Und Erich Wolfgang Korngold machte in seiner musikalischen Dramaturgie, abseits aller Kondeszendenz zum tonschwelgerischen Zeitgeschmack – die mitnichten geleugnet werden soll –, Ideen der Entgrenzung, des zeitgemäß Psychologischen, ja Mythischen und Philosophischen in einer Weise zu den seinen, daß nicht nur eine Revision bisheriger *Violanta*-Deutungen anstünde, sondern allgemein auch eine Überprüfung an der Zeit wäre, ob Korngold wirklich ausschließlich jener unreflektiert draufloskomponierende Nur-Musikant war, als der er bis zur Stunde gemeinhin gilt.

---

12 Friedrich Nietzsche: *Götzendämmerung*, in: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd.6,3, Berlin 1972, S. 154.

Benutztes Notenmaterial:

Korngold, Erich Wolfgang *Violanta. Oper in einem Akt von Hans Müller.*  
*Musik von Erich Wolfgang Korngold. Vollständiger Klavierauszug mit*  
*Text von Ferd. Rebay, B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig o.J.*

Korngold, Erich Wolfgang *Violanta. Oper in einem Akt von Hans Müller.*  
*Musik von Erich Wolfgang Korngold, Orchesterpartitur, B. Schotts*  
*Söhne, Mainz-Leipzig, o.J.*

Wagner, Richard *Götterdämmerung; Klavierauszug mit Text von Felix*  
*Mottl, Frankfurt-London-New York: Peters.*