



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Librettistisches Schreiben für Hans Werner Henze:  
Ingeborg Bachmanns *Der junge Lord* und  
W. H. Audens *Elegy for Young Lovers* im Vergleich

Verfasserin

Kathrin Zirbs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin: Univ. Ass. Mag. Dr. Barbara Agnese

## Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Frau Univ. Ass. Mag. Dr. Barbara Agnese für die kompetente und unterstützende Betreuung während der Erstellung meiner Diplomarbeit bedanken. Ebenso gilt ihr und den anderen Lehrenden am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft mein Dank für die Lehrveranstaltungen, die ich dort absolvieren und so mein Wissen erweitern durfte.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglichten.

## Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	2
Inhaltsverzeichnis.....	3
Anhangsverzeichnis.....	4
1. Einleitung .....	5
2. Anforderungen an das Libretto und seine Librettisten.....	9
2.1. Die Rolle des Librettos im Medienverbund Oper .....	9
2.2. Das Libretto als Grundlage der „Kontraststruktur Oper“ .....	13
2.2.1. Zur Dramaturgie des Librettos.....	13
2.2.2. Die Sprache zwischen Lauten und Informationen.....	26
3. Die Umsetzung der librettistischen Anforderungen, dargestellt anhand Ingeborg Bachmanns <i>Der junge Lord</i> und Wystan Hugh Audens <i>Elegy for Young Lovers</i> .....	35
3.1. Gattungsbestimmung, Stoff und Textpräsentation .....	35
3.2. Die Eröffnungsszenen: Erste Kontraste, Konflikte und Simultanszenen.....	36
3.3. Die Figuren und ihre Konflikte .....	48
3.4. Zwischen Komik und Tragik .....	72
3.5. Artikulationsformen und Sprache.....	83
3.6. Regieanweisungen und die visuelle Unterstützung der Handlung .....	92
3.7. Zum Aufbau der Ensembleszenen.....	113
4. Der Einfluss Henzes auf seine Librettisten .....	125
5. Zusammenfassung.....	134
Anhang.....	144

## Anhangsverzeichnis

Anhang 1: Notenbeispiele.....	144
Anhang 1.1. Notenbeispiel aus <i>Elegie für junge Liebende</i> .....	145
Anhang 1.2. Notenbeispiel aus <i>Der junge Lord</i> .....	168
Anhang 2: Abstract.....	205
Anhang 3: Lebenslauf .....	208

## 1. Einleitung

Obwohl Hans Werner Henze als einer der bedeutendsten deutschen Komponisten des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart gilt, wurden die seinen Kompositionen zugrunde liegenden Libretti noch kaum und schon gar nicht literaturwissenschaftlich untersucht, geschweige denn ihre Autoren in Zusammenhang gebracht. Gerade hinsichtlich Ingeborg Bachmann und W. H. Auden ist ein Vergleich allerdings naheliegend, fallen ihre Kooperationen mit Henze doch in die gleiche Schaffensperiode des Komponisten. Zudem kannten sich Auden und Bachmann durch Henze persönlich und alle drei verbrachten eine gemeinsame Zeit auf der Insel Ischia. Trotzdem scheint Christine Kanz' Aufsatz „Intertextualität in Ingeborg Bachmanns *Malina* und Wystan Hugh Audens *Zeitalter der Angst*“ der einzige Text zu sein, der eine Verbindung zwischen den beiden Autoren herstellt.

Für Auden und seinen künstlerischen Mitarbeiter Chester Kallman, der einen großen Anteil an der Textproduktion hatte, stellte *Elegy for Young Lovers* die erste Zusammenarbeit mit Henze dar. Erste dahinführende Absprachen fanden im Jahr 1958 statt, 1959/60 wurde das Werk fertiggestellt. Im Jahr 1963 begannen Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze ihre gemeinsamen Arbeit an der Oper *Der junge Lord*, nachdem sie bereits für die Bearbeitung des *Prinz von Homburg* von Heinrich von Kleist zusammengefunden hatten. Als eines der wenigen Werke des 20. Jahrhunderts sollte es die Bearbeitung von Wilhelm Hauffs Parabel „Der Affe als Mensch“ aus dem *Märchen-Almanach auf das Jahr 1827: Der Scheik von Alessandria* in das gängige Opernrepertoire schaffen.

Neben ihrer Bedeutung in Henzes musiktheatralischem Schaffen liegt die Auswahl von *Elegy for Young Lovers* und *Der junge Lord* als Gegenstände der vorliegenden Arbeit liegt darin begründet, dass ihnen, im Gegensatz zu den anderen Libretti für Henze dieser Librettisten (*Der Prinz von Homburg* und *The Bassarids*), keine dramatische Vorlage zugrunde liegt. So fanden sich die Autoren vor die Aufgabe gestellt, eine eigene Sprache und Dramaturgie für ihre Libretti zu finden, wodurch sich ihnen wiederum die Möglichkeit auftat, sich im Hinblick auf Sprache und Form ganz auf die Musik einzustellen.

Sowohl über die Libretti Bachmanns – Petra Grell: *Ingeborg Bachmanns Libretti* – als auch die Libretti Audens – Barbara Engelbert: *Wystan Hugh Auden (1907-1973). Seine opernästhetische Anschauung und seine Tätigkeit als Librettist* – gibt es eigenständige

Publikationen, deren Fokus allerdings darauf gerichtet ist, einen Überblick über deren librettistisches Schaffen zu vermitteln und zugleich den Ruf von Libretti zu rehabilitieren, die lange Zeit als Texte minderwertiger literarischer Qualität betrachtet wurden. Diese beiden beispielhaft genannten Werke beschäftigen sich zudem mit den theoretischen Ansichten Bachmanns und Audens bezüglich des Librettos.

Insbesondere das Verhältnis von Musik und Sprache bei Henze und Bachmann scheint bereit gut erforscht zu sein, wie es Schriften von Christian Bielefeldt aus dem Jahr 2003 (*Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*) und Antje Tumat aus dem Jahr 2004 (*Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“*) belegen. Eingehende Analysen hinsichtlich librettistischer Anforderungen und die Betrachtung des Einflusses von Henze speziell auf die librettistische Arbeit erfolgen darin jedoch kaum.

Obwohl von wissenschaftlicher Seite her kein Zweifel mehr besteht, dass an ein Libretto andere Maßstäbe als an ein Sprechrama angelegt werden müssen, entstanden noch keine praktischen Anleitungen für die Analyse eines Librettos wie sie für das Drama schon mehrfach vorhanden sind. Zudem beschäftigt sich ein großer Teil der vorhandenen Analysen mit musikhistorischen Aspekten der Gattung Oper, während literaturwissenschaftliche Arbeiten, die den Text in den Mittelpunkt rücken, sich zumeist auf einen Vergleich mit der Vorlage beschränken. Analysen, die auf die spezifischen Anforderungen an das Libretto abgestimmt sind, wurden hingegen noch kaum durchgeführt und auch die dafür anzuwendenden Kriterien finden sich nur verstreut in der einschlägigen Fachliteratur. Bevor eine Analyse der Libretti von Bachmann, Auden und Kallman erfolgt, bedarf es daher zunächst einer Klärung, wie diese Anforderungen – für Libretti des nicht-experimentellen Musiktheaters – aussehen. Zu diesem Zweck soll beispielsweise Thomas Becks Werk *Bedingungen librettistischen Schreibens* herangezogen werden. Der Autor beschäftigt sich darin mit den Wechselwirkungen zwischen Text, Musik und Szene, der Behandlung der Sprache im Libretto sowie der Dramaturgie des Librettos. In diesem Sinne fasste er darin die bislang vor allem in den achtziger Jahren getätigten Aussagen verschiedener Literatur- und Musikwissenschaftler über librettistische Bedingungen zusammen und bietet damit einen ersten Anhaltspunkt zur Analyse eines

Librettos. Des Weiteren werden unter anderem Texte von Klaus-Dieter Link und dem Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus herangezogen.

Doch Henze, Bachmann und Auden äußerten sich auch selbst zum Prozess des librettistischen Schreibens. Dies kann wiederum durch Becks Ausführungen über die Rolle des Librettos und seines Autors im medialen Verbund der Oper (Text, Musik, Szene) sowie durch Einbeziehung anderer librettotheoretischer Schriften – beispielsweise von Albert Gier oder Carl Dahlhaus – in einen größeren Zusammenhang gebracht werden. Zusätzlich können aus den Schriften HENZES, Bachmanns und Audens Erkenntnisse über die Rolle des Librettisten im Allgemeinen und über die Wahrnehmung ihrer selbst in dieser Funktion sowie über die Genese der Texte gezogen werden, was allerdings nur beiläufig zur Sprache kommen soll, da diesbezüglich bereits einiges in einschlägiger Literatur nachgezeichnet wurde, wie etwa in den bereits erwähnten Werken von Petra Grell oder Barbara Engelbert. Bei der textlichen Analyse der Libretti sollen deshalb entsprechend der Frage nach den Anforderungen an ein Libretto nicht die einzelnen Stationen und Arbeitsprozesse der Librettoerstellung im Mittelpunkt stehen. Vielmehr soll die Konzentration auf die Anpassung des Textes an opernspezifische Anforderungen erfolgen. Becks Forschung zur librettospezifischen formalen (Sprachgestaltung und Dramaturgie) und semantischen (Sprachverwendung und Stoffwahl) Gestaltung des Operntexts soll als erste Grundlage einer solchen Textanalyse dienen.

In ihren eigenen theoretischen Überlegungen räumen sowohl Bachmann als auch Auden und Kallman der Musik stets die gewichtigere Stellung ein und scheinen in diesem Sinne dem laut Beck wichtigsten Anspruch an einen Operntext, der „Musikalisierungsfähigkeit“, nachzukommen. Um diese Musikalisierungsfähigkeit zu erreichen, bedarf es vor allem sprachlicher „Leerstellen“, die den nötigen Raum schaffen, der von der Musik ausgefüllt werden soll. In auffälligster Weise kommen Bachmann und Auden dieser Anforderung in ihren Libretti *Der junge Lord* und *Elegy for Young Lovers* nach, indem sie Figuren schaffen, die sich zu einem großen Teil durch Musik anstatt durch Sprache ausdrücken.

Im Hinblick darauf, dass musiktheatralische Projekte wie etwa Bachmanns „Belinda“ auch schon am ihnen zugrunde liegenden Libretto scheiterten, soll schließlich vor allem über die Ergänzungen und Kommentare des Komponisten herausgefunden werden, welche Anpassungsleistungen der Libretti an die Musik für die tatsächliche Vertonung durch Henze ausschlaggebend waren. Denn neben der Frage, inwiefern sich Bachmann, Auden

und Kallman bei der Erstellung ihrer Texte an gängige Konventionen hielten, soll vor allem Henzes Einfluss auf seine Librettisten während des Schaffensprozesses nachgespürt beziehungsweise erforscht werden, inwieweit er dazu beigetragen hat, dass die Libretti die Anforderungen erfüllen, die er musikalisch an sie zu stellen gedachte.

Da sich die vorliegende Arbeit in das Gebiet der Vergleichenden Literaturwissenschaft eingliedert, die auch die Verhältnisse zwischen Literatur und anderen Künsten untersucht, werden sowohl literaturwissenschaftliche als auch in kleinerem Ausmaß musikwissenschaftliche Kriterien bei der Untersuchung herangezogen und, wo notwendig, die textliche Analyse beispielhaft mit einer musikalischen ergänzt.

Die Annahme, dass das Libretto durch eine ihm wesenseigene Diktion und Dramaturgie gekennzeichnet ist, dient dabei als Basis für jegliche weiteren Überlegungen. Vor allem sollen jedoch anhand der herangezogenen Libretti die Umsetzung der librettistischen Anforderungen durch die beiden Autoren herausgearbeitet und die Ergebnisse zueinander in Beziehung gesetzt werden. Dieser Vergleich soll in weiterer Folge zu Erkenntnissen darüber führen, was Henze dazu bewegte, diese beiden Autoren als Librettisten heranzuziehen.

## 2. Anforderungen an das Libretto und seine Librettisten

### 2.1. Die Rolle des Librettos im Medienverbund Oper

Ein Werk der Gattung Oper entsteht aus dem Zusammenwirken dreier Medien: Text, Musik und Szene, die gattungsspezifisch als Libretto, Komposition und Inszenierung bezeichnet werden.

Jedes dieser drei Elemente muss im Hinblick auf seine Interaktion mit den beiden anderen gestaltet werden. So muss das Libretto unter Rücksichtnahme auf die geplante Komposition und hinsichtlich der Regieanweisungen auch auf die Inszenierung entstehen, während der Komponist auf die Textverständlichkeit und der Regisseur auf die visuelle Unterstützung von Musik und Text durch die Szene im Rahmen ihrer Arbeit abzielen sollten.

Thomas Koebner beschreibt diese Formen des Zusammenwirkens als „Arbeitsverhältnis“. Geregelt wird es durch ästhetische „Vertragsformeln“, die die „Interessenskonflikte“ der drei Künste zugunsten der „Interessensidentität“ regulieren und zügeln: Jede der drei Künste muss zugunsten der gemeinsamen Wirkung ihre „absoluten Forderungen eindämmen und Verkürzungen der spezifischen Werkvorstellungen hinnehmen“,<sup>1</sup> anstatt nach „autonomer Entfaltung“<sup>2</sup> zu streben.

Dieses Phänomen des „Abstimmens“ der Medien aufeinander beschreibt Karen Achberger als „gegenseitiges Einwirken und Rücksichtnahme“. Die daraus resultierende Wechselwirkung bezeichnet sie als „bestimmenden Faktor für die Gestalt des Librettos“,<sup>3</sup> durch welchen es auch als literarische Gattung definiert wird.

Aufgrund des Umstands, dass das Libretto in der Regel vor Musik und Szene entsteht, wird seinem „Gestalter“, dem Librettisten, ein ausgeprägtes Einfühlungsvermögen abverlangt. Überspitzt beschreibt Peter Hacks in seinem Aufsatz „Versuch über das Libretto“ die Oper als Kunst, „die eine Handlung in musikalischen Formen erzählt“, und

---

<sup>1</sup> Thomas Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine „Opera impura“. In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), S. 69.

<sup>2</sup> Thomas Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze. Würzburg: Ergon 1997 (= Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte 3), S. 44.

<sup>3</sup> Karen Achberger: Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Heidelberg: Winter 1980 (= Reihe Siegen 21), S. 12.

erklärt es zur einzigen Aufgabe des Librettos „jene musikalischen Formen zu ermöglichen.“<sup>4</sup>

Erwartet man trotz dieser spezifischen Funktion und der dadurch bedingten notwendigen Rücksichtnahme auf die anderen beteiligten Medien vom Libretto eine ähnliche „poetische Qualität“ wie von einem Schauspiel- oder einem lyrischen Text, kann leicht der Eindruck literarischer „Minderwertigkeit“ entstehen, die dem Libretto lange Zeit nachgesagt wurde. Aufgrund der gattungseigentümlichen Techniken, die sich seit Entstehung der Gattung herausgebildet haben und folgend noch eingehend beschrieben werden sollen, kann jedoch selbst dem gelungensten Libretto nicht der gleiche Lesegenuss wie einem Drama oder einem Gedicht abverlangt werden. Zwar sollte das Drama durch Szene ergänzt werden, jedoch ist es in sprachlicher Hinsicht eigenständig und muss, wie auch das Gedicht, nicht erst durch das Hinzutreten eines weiteren Mediums komplettiert werden.

Diese Erkenntnis wird erst in der jüngeren Vergangenheit vermehrt diskutiert, inzwischen existieren jedoch mehrere wissenschaftliche Texte, deren Autoren für die Berücksichtigung der spezifischen Anforderungen des Librettos und deren Konsequenzen für den Textkörper eintreten.<sup>5</sup> Der Umstand, dass ein Libretto nicht „isoliert von [...] ihm immanenten Funktionen“ und „allein an seiner sprachlichen Qualität oder an der seiner literarischen Vorlage gemessen werden [kann], sondern [...] nach seiner eigentlichen – dramaturgisch-dramatischen – Qualität beurteilt werden“<sup>6</sup> muss, hat sich im Zuge dessen durchgesetzt.

Stattdessen sollte die Qualität eines Opernbuchs daran gemessen werden, ob es im „übergeordneten triadischen Medienverbund Oper [...] die formalen Bedingungen des Opernkonzepts“ nutzt, um seine „eigene spezifische Form von Poetizität zu konstruieren.“<sup>7</sup> Ein gelungenes Libretto zeichnet sich dementsprechend dadurch aus, dass es sich für Komponist und Regisseur möglichst problemlos in den Medienverbund Oper eingliedern lässt. Auf diese Weise wird die spezifische sprachliche und dramaturgische Ausdrucksform

<sup>4</sup> Peter Hacks: Versuch über das Libretto. In: Ders.: Oper. Düsseldorf: Claassen 1976, S. 238.

<sup>5</sup> Vgl. bspw. Carl Dahlhaus: Zur Methode der Opern-Analyse. In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 412-422; Dieter Borchmeyer u.a.: Libretto. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 5. Kas-Mein. 2., neubearb. Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter 1996; Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, Sp. 1116-1259.

<sup>6</sup> Petra Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1995. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 1513), S. 51. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

<sup>7</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 16.

des Librettos zur Voraussetzung für eine „funktionierende Wechselwirkung zwischen Text, Musik und Szene in der Oper“,<sup>8</sup> auf Basis derer die theatrale Wirkung erzielt wird.

### *Die Uneigenständigkeit des Librettos*

Aus der Überlegung, dass Oper aus dem Zusammenspiel verschiedener Medien und ihrer wechselseitigen Ergänzung entsteht, lässt sich ableiten, dass keines dieser Medien isoliert als vollwertiges Kunstwerk betrachtet werden darf.

Beck beschreibt das Libretto als „literarisches Genre, dessen Textstruktur sich durch eine Zeichenorganisation auszeichnet, die darauf ausgerichtet ist, das Hinzutreten weiterer ästhetischer Bedeutungsebenen zu ermöglichen“ und das eine Textgestaltung bedingt, die „spezifisch musikalische bzw. theatralische Formbedürfnisse berücksichtigt.“<sup>9</sup>

Diese Textgestaltung wird häufig vom Komponisten vorgegeben, aber durch das Libretto erstmals festgehalten, wodurch der Text eine strukturstiftende Funktion erhält:

Es realisiert eine an opernspezifischen Vorstellungen – die freilich nach den historischen Epochen erheblich differieren – gebundene Spielidee, es bildet ein Gerüst für notwendige Handlungsabläufe und konstituiert jenes Informationssystem, das die weiteren medienspezifische Werkschichten, die tonlichen und die szenischen steuert.<sup>10</sup>

Diese von Klaus Kanzog und Hans Joachim Kreutzer angesprochene „Steuerfunktion“ des Librettos wird vor allem dadurch bedingt, dass es als „Gerüst“ in der Regel vor den übrigen Werkschichten entsteht.

In seiner Funktion als „Ermöglichungsstruktur“<sup>11</sup> und damit als „zweckgebundener“<sup>12</sup> Text hat das Libretto keinen Anspruch auf Autonomie und muss insbesondere der Musik und der musikalischen Form, die den Text erst zu einem „genießbaren“ Kunstwerk werden lassen, genügend Freiraum zur Entfaltung bereiten: Durch die erforderliche „Reduzierung

<sup>8</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 95.

<sup>9</sup> Ebda., S. 16f.

<sup>10</sup> Klaus Kanzog / Hans Joachim Kreutzer: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater. Berlin: Schmidt 1977. (= Jahrgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74), S. 9.

<sup>11</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: Musikpragmatik. Gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs. In: Gier, Albert (Hg.): Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Heidelberg: Winter 1986, S. 18.

<sup>12</sup> Vgl. Kanzog / Kreutzer: Vorwort, S. 9.

auf das Kernmotiv des Dramas [kann] der dadurch geschaffene Freiraum [...] mit musikalischen und optischen Elementen des Theaters angereichert“<sup>13</sup> werden.

Diese Reduzierung des Textes im Vergleich zum Schauspiel wird „durch die anderen beteiligten Kunstformen kompensiert, wie sich mithin auch aus der sprachlichen-redundanten Repräsentation der Oper ergibt“,<sup>14</sup> die noch näher erläutert werden wird.

Mit dem Begriff der „Musikalisierungsfähigkeit“<sup>15</sup> bezeichnet Erik Fischer das Vermögen, die für diesen Kompensationsvorgang geschaffenen „semantische[] Leerstellen“ und durch „spezifische Formgebung Interpretations- und Bedeutungsräume für Musik zu schaffen.“<sup>16</sup>

Die angestrebte Musikalisierungsfähigkeit betrifft hinsichtlich der Form des Librettos Sprachgestaltung und Dramaturgie, auf semantischer Ebene Sprachverwendung und Stoffwahl.<sup>17</sup> Beck spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem „Musikalisierungsbedarf“, worunter man „die im Text angelegte Notwendigkeit einer Ausdeutung durch musikalische Strukturen“ zu verstehen hätte, „die durch den semantisch fragmentarischen Charakter des Librettos erzeugt wird.“<sup>18</sup>

Die daraus resultierenden Anforderungen an das Libretto, sich auf die Musik einzustellen und statt eines bloßen Nebeneinanderstehens der Künste eine optimale Wechselwirkung der selbigen zu ermöglichen, hat formale und sprachliche Eigenheiten des Librettos zur Folge. Ohne ihm literarische Qualität absprechen zu wollen, muss dementsprechend ein gelungenes Libretto bis zu einem gewissen Grade „uneigenständig“ oder sogar „unvollkommen“ sein, so lange es für sich alleine steht.<sup>19</sup> Diese Annahme wird auch von Dietmar Holland unterstützt, laut welchem die Musik „notwendig hinzutreten“ muss, um die Situationen des Librettos „voll verständlich machen zu können.“<sup>20</sup>

---

<sup>13</sup> Klaus-Dieter Link: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920. Bonn: Bouvier 1975 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 173), S. 136. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

<sup>14</sup> Ebda., S. 92.

<sup>15</sup> Erik Fischer benutzte diesen Begriff im Rahmen seines Vortrags „Entdramatisierungstendenzen im Musiktheater nach 1945“ (Symposium der 4. Münchner Biennale am 11.05.1994). Zitiert nach: Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 17.

<sup>16</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 17.

<sup>17</sup> Vgl. ebda., S. 49.

<sup>18</sup> Ebda., S. 49.

<sup>19</sup> Vgl. bspw. Borchmeyer u.a.: Libretto, Sp. 1119.

<sup>20</sup> Dietmar Holland: Musikalische Bedingungen des Opernlibrettos. Zu Heimo Erbses opera semiseria *Julietta* nach Kleists *Marquise von O...* In: Kanzog, Klaus / Kreutzer, Hans Joachim (Hg.): Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater. Berlin: Schmidt 1977 (= Jahressgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74), S. 141.

Eine rein literaturwissenschaftliche Analyse wäre aufgrund dieser und der weiteren angeführten Umstände des librettistischen Schreibens nur zum Teil zielführend. Stattdessen würde sich für die Erforschung des „Formulieren[s] in Abhängigkeit von musikalischen und theatralischen Strukturen“ unter Rücksichtnahme auf besagte Wechselwirkung eine „interdisziplinäre Methodik der Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft“<sup>21</sup> anbieten, wie sie Thomas Beck empfiehlt.

Die Kriterien, anhand derer eine solche Untersuchung durchgeführt werden soll und die durch die spezifischen Anforderung an den Operntext bedingt werden, unterscheiden sich deutlich von jenen der ihm verwandten Textgattungen Drama und Lyrik und sollen deshalb folgend vorgestellt werden.

## 2.2. Das Libretto als Grundlage der „Kontraststruktur Oper“

### 2.2.1. Zur Dramaturgie des Librettos

#### *Stoff und Handlung*

Die Stoffe des Librettos zeichnen sich durch ihre Tendenz aus, sich der Wirklichkeit enthobener Geschichten zu bedienen. Bereits durch das „Außer-sich-Sein“ des Singens entferne sich, so Koebner, die Oper von der traditionellen Vernunft des Abendlandes und stelle den Versuch dar, die „soziale Prägung“ desselbigen „aufzubrechen und aus dem irdischen Geltungsbereich solcher dämpfender Regeln auszubrechen.“<sup>22</sup>

Mithilfe mythisch-märchenhafter oder legendärer Stoffe ließen sich leicht die für das Libretto erwünschten „zeitenthobenen Welten“ schaffen. Allerdings wurden auch immer wieder Sujets herangezogen, die der Natur (der „gesellschaftsfernen Zone“) oder der „geschichtlichen Erfahrung“ entstammen. Gemeinsam sei diesen Stoffen das „Wunderbare“, durch das, in welcher Form es auch immer dargestellt wird, stets der „überzeitliche und überpolitische (nicht unpolitische) Charakter dieser Stoffe“ betont werde, der zuweilen auch einen „Über-Realismus“ zur Folge haben kann.<sup>23</sup>

Welchen Stoff auch immer der Librettist wählt, so haben doch die als gelungen geltenden Libretti in der Regel den Verzicht auf Nebenhandlungen gemein. Stattdessen konzentriert

<sup>21</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 17.

<sup>22</sup> Thomas Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 71.

<sup>23</sup> Ebda., S. 72.

sich die Oper auf „charakteristische Situationen“<sup>24</sup> oder, anders ausgedrückt, „einen in sukzessive, kontrastierende Bilder zerlegten Hauptstrang von Handlungsabläufen.“<sup>25</sup> Die jeweiligen dargestellten Situationen müssen dabei

überzeugend in großräumige, kontrastreiche Schau-Bilder umgesetzt werden. Der Librettist muß also die Imagination eines Malers besitzen. Die Fähigkeit adäquater optischer Umsetzung der gewählten Stoffe für die Schau-Bühne entscheidet über den Erfolg seiner Werke.<sup>26</sup>

Dabei sind diese „Schau-Bilder“ – indem sie quasi als Einzelbilder aneinandergereiht werden, wie es die begrenzten Umbaumöglichkeiten des Bühnenbilds bedingen – durch einen statischen Charakter gekennzeichnet: Statt der verbal-dynamischen Darstellung eines Konfliktes, wird „das Prozessuale der Handlung ins visuelle Tableau“<sup>27</sup> übersetzt und die verminderte Verstehbarkeit der gesungenen Sprache durch eine solche Verbildlichung ausgeglichen.<sup>28</sup> Die „eher dynamische Konfliktstruktur des Dramas“ verwandelt sich so „zur eher statischen Kontrast-Struktur der Oper.“<sup>29</sup> Deshalb ist auch

eine Entwicklung, wie sie Figaro und Susanna in dem Duett durchlaufen [...], im Opernensemble eher eine Ausnahme als die Regel, auch in den von „Aktion“ erfüllten Ensembles: Als Norm erscheint das Verfahren, eine Situation, die durch ein überraschendes Ereignis herbeigeführt wurde, eine Zeitlang festzuhalten und somit der musikalischen Darstellung durch eine geschlossene Form zugänglich zu machen.<sup>30</sup>

Wenn diese Bilder auch zuweilen inhaltlich nur lose miteinander verknüpft sind, sind sie doch meist durch einen großen, überzeitlichen Spannungsbogen miteinander verbunden.

---

<sup>24</sup> Klaus Günther Just: Das Opernlibretto als literarisches Problem. In: Ders.: Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur. Bern: Francke 1976, S. 30.

<sup>25</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 98.

<sup>26</sup> Just: Das Opernlibretto als literarisches Problem, S. 30.

<sup>27</sup> Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 71.

<sup>28</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 96.

<sup>29</sup> Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 74.

<sup>30</sup> Dahlhaus: Zur Methode der Opern-Analyse, S. 422.

Denn die Oper besteht

aus weitgehend statischen Einzelbildern, die zwar *syntagmatisch* zu einer Geschichte mit Ausgangs- und Zielpunkt verknüpft sind; als distinktive Einheiten sind sie aber zugleich eingebunden in ein System von *paradigmatischen*, d.h. den linearen Zeitverlauf transzendierenden bzw. von ihm abstrahierenden Bezügen; sinntragend sind überwiegend oder ausschließlich die paradigmatischen Strukturen.<sup>31</sup>

Neben der bereits erwähnten notwendigen Deutlichkeit ihres Kontrastes im Verhältnis zueinander sollten diese „Schau-Bilder“ auch noch hinsichtlich des Inhaltes, den sie vermitteln sollen, möglichst eindeutig – im Sinne von „drastisch“ – sein, um im Hinblick auf die Nachvollziehbarkeit der Opernhandlung nicht vollständig von der zumeist schwer verständlichen, weil gesungenen Sprache abhängig zu sein:

Theatrale Drastik verbunden mit starker Kontrastwirkung innerhalb der Szenen, der Szenen untereinander sowie zwischen den Akten sorgt für eine visuelle Sinnfälligkeit, die des erklärenden und differenzierenden Wortes kaum mehr bedarf, um die grundlegende Fabel eines Stückes mitzuteilen.<sup>32</sup>

Auch Dahlhaus stimmt darin überein ein, dass Handlungsmomente, „um sinnfällig zu werden [...] in der Oper nicht nur sprachlich, sondern auch szenisch vergegenwärtigt werden“<sup>33</sup> müssen.

Weiter unterstützt wird die Deutlichkeit der Handlung durch einen klaren Handlungsverlauf, der sich zum Beispiel in einem direkten, eindeutigen Einstieg in die Szene äußert, der dem Zuseher die dargestellten Geschehnisse schnellstmöglich verständlich werden lässt.

---

<sup>31</sup> Gier: Vorbemerkung. In: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1998, S. 8.

<sup>32</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 98.

<sup>33</sup> Vgl. Dahlhaus: Dramaturgie der italienischen Oper. In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 498.

### *Exposition*

Im Gegensatz zum Schauspiel kann sich die Oper nicht auf eine in die Handlung einführende Exposition stützen. Denn anders als im Drama, wo im Rahmen der Exposition eine Vorgeschichte und Informationen zu Personenkonstellationen durch den Dialog leicht verständlich gemacht werden können, ist die Oper „ein Drama der absoluten Gegenwart“, dessen „Vorgeschichte als lästige Erläuterungen der szenischen Vorgänge erscheint, die rasch abgetan werden sollte“,<sup>34</sup> da sie, selbst wenn sie vorgestellt werden würde, immer blass und kaum im Gedächtnis des Zusehers bliebe, da im Musiktheater nur die „präsenze Zeit“<sup>35</sup> zählt. Stattdessen sollte man an Stelle der Exposition die handlungsbestimmende „dramatische Konfliktsituation anschaulich vor Augen [...] führen, die im Verlauf der Opernhandlung zugespitzt werden kann.“<sup>36</sup>

### *Die sprachlich-formale Struktur der Oper*

Die aufgrund der musikalischen Anforderungen in opernspezifische Artikulationsformen gefassten Texte, aus denen sich die Einzelbilder der Handlung zusammensetzen, stehen ebenfalls in einem Kontrastverhältnis zueinander.

Dabei hebt sich der Operntext vor allem durch die „Reduktion des diskursiven Moments“ und damit auch der „dialogischen Gestaltung“ deutlich von jenem des Schauspiels ab. Denn eine Diskussion, die aus widersprüchlichen Argumenten besteht und in der Regel zu einem Ergebnis führen soll, ist gesungen kaum verständlich zu machen. Deshalb scheint allen gesungenen Äußerungen einer Oper stattdessen ein „monologischer Charakter“<sup>37</sup> anzuhaften:

---

<sup>34</sup> Dahlhaus: Dramaturgie der italienischen Oper, S. 425.

<sup>35</sup> Vgl. Dahlhaus: Zeitstrukturen in der Oper In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 427.

<sup>36</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 113.

<sup>37</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 96.

Man könnte formulieren, das Schauspiel führe, als seine primäre Aufgabe, Diskussionen, deren Medium der Dialog ist, mit dem Ziel vor, die Handlung zu motivieren, die Oper dagegen lege in erster Linie den größten Wert darauf, die Reaktionen auf eine vorgegebene Situation mehrschichtig zu erhellen und derart eine musikalische Realisierung ihres (nicht szenisch evident darzustellenden) emotionalen Wesens zu leisten. Das Medium der Oper ist demzufolge nicht der Dialog, sondern der Monolog oder das Ensemble, eine Form, die dem Schauspiel verwehrt bleibt.<sup>38</sup>

In einem dramaturgisch gut gebauten Libretto ist ein solcher „Monolog“ beziehungsweise das „Singen“ – wobei hier insbesondere Arie und Ensemble gemeint sind, im Unterschied zum sprechähnlichen Rezitativ – dramaturgisch und handlungstechnisch gerechtfertigt.

An diesen Stellen präsentieren sich die „Figuren des Librettos [...] derart gesättigt mit Leiden und Leidenschaft“, dass die „hemmende Reflexion“, die den Monolog des Dramas beherrscht, der „drängenden „Kundgabe“ des Librettos weicht und sich die Rede der Figuren „leicht zu Gesang steigern“<sup>39</sup> lässt. So können die Figuren in ihren Emotionen aufgehen.

Derartige Kommunikationssituationen können in arioser, simultaner oder kollektiver Artikulation ausgeführt werden.<sup>40</sup> Zusammen mit dem Rezitativ verleihen diese Artikulationsformen der Oper ihre Struktur.

Einen besonders deutlichen Kontrast stellt jener zwischen Rezitativ und Arie in der Soloszene dar. Innerhalb der Arie können sich die Teile derselbigen, etwa in Form einer Da-capo-Arie, ebenfalls einander kontrastierend gegenüberstehen.

In inhaltlicher Sicht ist das primäre Merkmal der ariosen Artikulation ihr konstanter Affektgehalt: Da eine Vertonung keine Analyse der emotionalen Entwicklung einer Figur leisten kann, findet eine solche in der Arie auch nicht statt. Ebenso wenig zeigt die Arie argumentative oder dynamische Strukturen oder Gedankengänge, die zu einem Ergebnis führen, wie es der Monolog des Schauspiels tut.<sup>41</sup> Aus diesen Gründen tritt die inhaltsvermittelnde Aufgabe der Sprache in ariosen Passagen und damit die „semantische Funktion [...] hinter die musikalische Wirkung des Gesangs“<sup>42</sup> zurück und der lautbildenden Aufgabe der Sprache kommt eine verstärkte Wirkung zu.

<sup>38</sup> Holland: Musikalische Bedingungen des Opernlibrettos. S. 141.

<sup>39</sup> Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 71.

<sup>40</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 85.

<sup>41</sup> Vgl. ebda., S. 85.

<sup>42</sup> Ebda., S. 85.

Während sich das Schauspiel, so seine Texte verständlich bleiben sollen, auf sukzessives Sprechen beschränken muss, bietet ein musikalischer Text die Möglichkeit, mehrere sprachliche Ebenen simultan ablaufen zu lassen. So können im Ensemble, das auch Duett und Terzett umfasst, „verschiedene Gesangslinien und damit unterschiedliche sprachliche Äußerungen gleichzeitig realisiert werden.“<sup>43</sup>

Um die Verständlichkeit der gleichzeitig ausgeführten Artikulationen zu gewährleisten oder zumindest anzustreben, können unterschiedliche Techniken eingesetzt werden. Auf musikalischer Ebene sind dies Stimmführungstechniken, eine bestimmte Instrumentation oder eine Differenzierung der Dynamik, auf textlicher Ebene dienen sogenannte „Reizwörter“ oder redundante Passagen, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch näher beschrieben werden, der Verständlichkeit.<sup>44</sup> Die „dramaturgisch unnötige Wiederholung wird damit zu einem Stilmittel der Sprache, das eine mehrschichtige Rezeption gewährleistet“<sup>45</sup> und darf nicht als textästhetischer Mangel abgeurteilt werden. Denn obwohl „diese Passagen auch dramaturgisch redundant sind, was an den hier notwendigen Textwiederholungen liegt, so intensivieren sie doch letztlich die Wirkungen außerordentlich“ durch die strukturelle Überlagerung von Text und Musik, wodurch die „simultane Wirkung“ erreicht wird, „die sonst bei keiner anderen Theaterform möglich“<sup>46</sup> ist.

Der Kontrast zeigt sich in dieser Form der Artikulation „durch seine gleichsam bildhaft gegeneinandergestellten Konturen“, die im Ensemble das verbale Reagieren der Figuren aufeinander, wie es im Schauspiel stattfindet, ersetzen.<sup>47</sup>

Traditionell wurde und wird das Ensemble, ohne welches eine simultane Artikulation nicht möglich ist, insbesondere zum Aktschluss eingesetzt, um möglichst viele Darsteller auf der Bühne zu vereinen:

Seit der opera buffa in Mozartscher Perfektion ist das Finale zur Tradition geworden; dramaturgisch wird hier eine Vereinigung von Chor und „zufällig“ aus dem vorhergehenden Auftritt vorhandenen Solisten zu einer Art „Abgesang“ vorgenommen. Allerdings kann das Finale auch von den Solisten alleine bestritten werden [...].<sup>48</sup>

<sup>43</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 87.

<sup>44</sup> Vgl. ebda., S. 89.

<sup>45</sup> Link: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos, S. 114.

<sup>46</sup> Ebda., S. 137.

<sup>47</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 87.

<sup>48</sup> Link: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos, S. 66.

Librettist und Komponist haben an dieser Stelle die Möglichkeit, die wesentlichen Konfliktpunkte der Opernhandlung nochmals auf den Punkt zu bringen und die kontrastierenden Figuren zur Veranschaulichung der Handlung einander gegenüberzustellen.

Die dritte Form des gesanglichen Ausdrucks in der Oper stellt die kollektive Artikulation dar. Dabei äußert sich im „Unisono der Chorstimmen [...] das Bewußtsein einer Gemeinschaft gleichsam personifiziert“, sodass der Chor wie ein einziges Individuum als „über-individuelle Instanz“<sup>49</sup> agiert. In Bezug auf die Handlung kann er, wie auch die Musik in ihrem Verhältnis zum Text, eine widersprüchliche, kommentierende oder paraphrasierende Haltung einnehmen.

Sind Chor und Solisten gemeinsam auf der Bühne, werden die Solisten in der Regel „musikalisch vom Chor abgehoben“. Dies gilt vor allem für die „erste Schicht“ der Hauptrollen, während die „zweite Schicht“ der Nebenrollen „bereits wesentlich stärker musikalisch im Chor integriert“ ist und dadurch aufgrund der musikalischen Voraussetzungen „eine Art Sprecher- und Chorführerfunktion“<sup>50</sup> erhält.

Obwohl sich die Oper in den beschriebenen, einander kontrastierenden Formen präsentiert, darf nicht vergessen werden, dass die Oper nicht nur als bloßer „Wechsel zwischen dramatischen, daher kaum musikalischen Rezitativen und musikalischen, aber in geringerem Maß dramatischen Arien“ verstanden werden darf, sondern in seiner Gesamtheit als ein „durch musikalische Formen konstituiertes Drama“<sup>51</sup> betrachtet werden muss.

---

<sup>49</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 89.

<sup>50</sup> Link: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos, S. 77.

<sup>51</sup> Dahlhaus: Dramaturgie der italienischen Oper, S. 516.

## Figuren

Klaus-Dieter Link spricht vom Gesetz der „Ökonomie der Rollen“, wenn er den Umstand beschreibt, dass der Librettist „die Physis, das Kräfte-reservoir der Sänger [...] einer exakteren Kalkulation des ‚Einsatzes‘ als [jene] des ‚nur‘ redenden Schauspielers“ unterziehen muss – „auch darin liegt ein Grund, warum die Oper insgesamt weniger dialogisch durchgeformt ist als die Werke der Sprechbühne.“ Er hält des Weiteren fest, dass „der Einsatz der Protagonisten im wesentlichen ‚ökonomisch‘ alternierend geschieht“ und dadurch „der Stil ihrer ‚Rede‘ zwangsläufig immer in die Nähe des Monologs gerückt“<sup>52</sup> wird. Als weitere Notwendigkeit resultiert aus den gleichen Gründen eine gewisse Kürze des Texts.

Die auf diese Weise eingeschränkten Möglichkeiten des Dialogs, aufgrund derer die Konflikte der Oper in „visuelle Tableaus“ übersetzt werden müssen, bleiben auch für die Figurenzeichnung nicht ohne Folgen. Um den Verzicht auf den erklärenden Dialog auszugleichen, ginge laut Beck die „individuelle Charakterzeichnung“ im „Kontrast der typisierten Figuren“ und „in ihren optisch sinnfälligen dargestellten Differenzen untereinander“<sup>53</sup> auf.

Diese Kontrastwirkung ist für die Figuren wie für die Handlung ausschlaggebend, denn

sowohl die Kürze des Operntextes als auch die von den musikalischen Bedürfnissen diktierte Tendenz zur Stilisierung und Objektivierung lassen eine individuelle Definition von Herkunft, sozialem Umfeld und Persönlichkeitsstruktur einer Figur bestenfalls schlaglichtartig zu.<sup>54</sup>

Beck empfindet den klar gezeichneten „Typus“ als den der Oper angemessenen „Charakter“, da er „sichtbar und unzweideutig eine Haltung“ symbolisiere, „deren Musikalisierungsfähigkeit in der eben dargestellten fehlenden Notwendigkeit zur Differenzierung und in der Stärke der von ihr evozierten Affekte begründet ist.“<sup>55</sup>

Im gleichen Sinne stellt Koebner eine „Verschiebung der Figuren [...] ins Arche- und Prototypische, Sinnbild- und Urbildhafte“<sup>56</sup> fest. Peter Hacks will ebenfalls eine Neigung zur drastischen Unterscheidung zwischen Gut und Böse im Libretto erkennen.<sup>57</sup>

<sup>52</sup> Link: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos, S. 113. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

<sup>53</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 101.

<sup>54</sup> Ebda., S. 99.

<sup>55</sup> Ebda., S. 100.

<sup>56</sup> Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 73.

Eine Opernfigur auf psychologischer Ebene zu analysieren und nach ihren Motiven zu suchen, ist daher selten erfolgversprechend. Stattdessen sollte sie als Typus angenommen werden: „Opera seems often absurd because its characters are poorly motivated. Character is defined succinctly and forthrightly and must be accepted at face value.“<sup>58</sup>

Trotz der Möglichkeit der Figurenzeichnung durch Kontraste, muss sich der Text notwendigerweise auf seine handlungstragende Funktion beschränken und die „Charakterisierung der Personen primär der Musik überlassen“, da ansonsten – überspitzt formuliert – „ein Theaterstück mit illustrierender Musik anstelle einer Oper entstünde.“<sup>59</sup> Zusätzlich können Kontraste im Rahmen der Figurenzeichnung durch Kostüme oder Verkleidungen im Rahmen der Handlung geschaffen werden.

Hinsichtlich der Rollenverteilung haben sich im Laufe der Operngeschichte Konventionen entwickelt, von denen nur selten abgewichen wird. Die musikalische Stimmlage dient dabei als Charakteristikum: Während die beiden Liebhaber, die sich im Zentrum des Geschehens befinden, in der Regel Vertreter der hohen Stimmtypen (Sopran und Tenor) sind, ist die „Störgröße“ – ein Widersacher oder Nebenbuhler, der häufig als Vormund einer der Hauptfiguren auftritt – zumeist ein dunkler Stimmtypus (Alt, Bariton oder Bass).<sup>60</sup> Durch diese Unterscheidung lassen sich, jedenfalls in der „traditionellen“ im Gegensatz zur experimentellen Oper, die Konfliktparteien leicht voneinander unterscheiden.

Eine weitere Möglichkeit der Sichtbarmachung von Konflikten zwischen Figuren sind bestimmte Ensemblekonstellationen oder -gruppierungen auf der Bühne. Ausgedeutet und verknüpft werden diese optischen Eindrücke durch die Musik.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. Hacks: Versuch über das Libretto, S. 219.

<sup>58</sup> Ulrich Weisstein: *The Libretto as Literature* (1961). In: Bernhart, Walter (Hg.): *Selected Essays on Opera* by Ulrich Weisstein. Amsterdam / New York: Rodopi 2006 (= *Words and Music Studies* 8), S. 10.

<sup>59</sup> Holland: *Musikalische Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 143.

<sup>60</sup> Link: *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos*, S. 135f.

<sup>61</sup> Vgl. Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 101.

### *Zeitstrukturen*

„Gesungene Worte werden ausgedehnt und intensiviert, daher benötigt das Libretto weniger Text und vor allem einen Text, der Erhöhung und Dehnung trägt“<sup>62</sup> und der Musik genug Raum für ihre Entfaltung lässt:

This drastic reduction in the quantity of text, in conjunction with the highly sensual nature of music, necessitates a simplification of both action and characters, the emotions expressed in the closed musical numbers occupying a large segment of the time normally reserved for the dramatic events.<sup>63</sup>

Das derart begründete offensichtliche Verlangen einer Oper nach einem kurzen Text ist eng verknüpft mit den Gesetzen ihrer Zeitstruktur.

Carl Dahlhaus beschreibt diese spezielle Zeitstruktur der Oper aufgrund ihres steten Wechsels zwischen „fließender“ und „stockender“ Handlung“, der die Oper anstatt eines gleichmäßigen Zeitflusses – wie er im Schauspiel zu finden ist – ausmacht, als „diskontinuierlich“.<sup>64</sup> Dies ermöglicht der Oper im Vergleich zum Schauspiel ein freieres Gestalten, denn so kann der Zeitfluss in der Oper den szenischen und musikalischen Bedürfnissen angepasst und dabei beschleunigt oder gar zum Stillstand gebracht werden.<sup>65</sup> Zwar nähert sich die Oper in ihren dynamischen Passagen dem „realistischeren“ Tempo des Schauspiels an, doch wenn sich danach die angestauten Emotionen entladen, scheinen die Gesetze ihre Gültigkeit zu verlieren. Denn sobald sich die szenische Aktion gleichsam statuarisch im „visuellen Tableau“ äußert und sich die Figuren ganz dem Ausdruck ihres inneren Erlebens hingeben, beträgt die Darstellungszeit um ein Vielfaches mehr als die dargestellte Zeit.<sup>66</sup>

Mit Hilfe der besonderen Behandlung der Zeit wird in der Oper eine inhaltliche und szenische Schwerpunktsetzung und damit die Verlagerung des Fokus von der äußeren auf die innere, emotionale Handlung ermöglicht. So kann in Arie und Ensemble das Innere vom „drängenden Vorantreiben der Handlung“ befreit werden und die sich derart artikulierenden Figuren werden „mit Hilfe der gebrochenen Zeitstruktur und der Musik

<sup>62</sup> Karen Achberger: *Literatur als Libretto*, S. 12.

<sup>63</sup> Weisstein: *Libretto as Literature*, S. 9.

<sup>64</sup> Vgl. Dahlhaus: *Zeitstrukturen in der Oper*, S. 423f.

<sup>65</sup> Vgl. Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 104.

<sup>66</sup> Vgl. Dahlhaus: *Zur Methode der Opern-Analyse*, S. 413; Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 104.

gleichsam aus der Handlung herausgelöst, isoliert“, wobei dieses Verfahren ihre Affektäußerung überhöht und der Arie im wahrsten Sinne des Wortes „Zeitlosigkeit“<sup>67</sup> verleiht.

Die theatrale Bedeutung des Innehaltens in ariosen Passagen zeigt sich in der „dramatischen Energie“, die „aus dem reflektierenden [und retardierenden] Moment der Kontemplation resultiert“ und wiederum „zur Zeitbeschleunigung und damit zum Handlungsfortschritt führt“.<sup>68</sup> „Der Affektkonflikt“, so Dahlhaus, „wird [...] minutenlang ausgebreitet, bevor er eine Bestürzung provoziert, die einen Situationswechsel herbeiführt.“<sup>69</sup> So ist es eine „Eigentümlichkeit der Oper, daß das Maß an dargestellter Zeit oft genug innerhalb der gleichen Szene zwischen Extremen wechselt.“<sup>70</sup>

### *Opernspezifische Stilmittel*

Während das Schauspiel seinen „Handlungskern mit Neben- und Rahmenmotiven“ umkleiden kann, „füllt die Oper“, wie inzwischen dargestellt, „den hier entstehenden Freiraum mit anderer Substanz aus.“<sup>71</sup> Diese kann neben musikalischer „auch im weitesten Sinne optischer Natur“<sup>72</sup> sein.

So gehört auch das Reservoir „an standardisierten dramaturgischen Ausdrucksmitteln im Libretto“, die Link unter dem Begriff der „stereotypen Formelhaftigkeit“<sup>73</sup> zusammenfasst, zu dieser Substanz. Dieses Reservoir muss „zum einen als Beitrag zur Erhöhung des visuellen Potentials der Oper und zum anderen als den musikalischen Konventionen analoge Form der Stilisierung verstanden werden.“<sup>74</sup>

Als Beispiele für derartige Reaktionen auf beziehungsweise Anpassungsleistung an den „intermedialen Charakter“ des Operntextes wären die Stilmittel Requisit, Intrige, Natursymbol, „lieto fine“ oder „deus ex machina“ zu nennen.<sup>75</sup>

Diese dramaturgischen Konventionen haben sich im Laufe der Operngeschichte herausgebildet und auf sie wird bis hin zur modernen Oper immer wieder zurückgegriffen.

---

<sup>67</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 105.

<sup>68</sup> Ebda., S. 105. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

<sup>69</sup> Dahlhaus: Zur Methode der Opern-Analyse, S. 415.

<sup>70</sup> Dahlhaus: Zeitstrukturen in der Oper, S. 423.

<sup>71</sup> Link: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos, S. 85.

<sup>72</sup> Ebda., S. 85.

<sup>73</sup> Ebda., S. 75.

<sup>74</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 102.

<sup>75</sup> Vgl. Ebda., S. 103.

Dabei bildet insbesondere das Theaterrequisit eine Möglichkeit zur visuellen Unterstützung der inneren und äußeren Handlung und dient damit der besseren Verständlichkeit:

Egal, ob man aus dem Opernrepertoire Oberons Horn, die Zauberflöte, Wotans Speer, Kaspars Freikugeln oder – wie in „Pique Dame“ – drei Verderben bringende Spielkarten als Beispiele heranzieht: die Requisiten, die entweder personen- oder themengebunden eingesetzt werden, erscheinen an zentralen Stellen der Handlung, um – als optisch rezipierbarer „roter Faden“ – entweder dramaturgische Zusammenhänge sichtbar zu machen oder aber innerhalb komplexer Handlungsabläufe die Identität von Personen auszuweisen.<sup>76</sup>

Auf diese Weise trägt die Requisite auch zur Figurengestaltung bei.

Im Zusammenhang mit Instrumenten, die auf der Bühne auftauchen, spielt häufig auch Bühnenmusik eine Rolle, die eine der ältesten Traditionen des Theaters darstellt:

Trompeten markieren den Einzug von Fürsten oder den Ausbruch einer Schlacht, gedämpfte Trommeln einen Kondukt, Hörner eine Jagd, Posaunen die Unterwelt, Harfe oder Laute den Epen- oder Liedvortrag.<sup>77</sup>

Während die Requisite und auch solch „interpolierte“ Musik als „roter Faden“ fungieren können, ist die Intrige – neben der psychologischen Operndramaturgie des 19. Jahrhunderts – seit der venezianischen Oper des 17. Jahrhundert der wichtigste Motor einer Opernhandlung.<sup>78</sup> Dahlhaus beschreibt sie als „Vehikel zur Herbeiführung von Situationen, in denen sich Affekte musikalisch entladen.“<sup>79</sup> Die Intrige muss dabei in der Oper nicht so sorgfältig konstruiert sein wie im Sprechdrama, sondern stellt sich als Abfolge von Krisensituationen dar.<sup>80</sup>

Es entwickelten sich hinsichtlich ihrer Nutzung dramaturgische Muster, wie etwa die Darstellung von Konflikten zwischen einem Mündel und seinem Vormund, die im Laufe der Operngeschichte immer wieder moduliert wurden und sich auf die Figurenkonstellation und damit auch auf die Stimmfächer konstituierend auswirkten.

<sup>76</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 102.

<sup>77</sup> Dahlhaus: Dramaturgie der italienischen Oper, S. 501.

<sup>78</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 102.

<sup>79</sup> Carl Dahlhaus: Zur Dramaturgie der Literaturoper. In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), S. 240.

<sup>80</sup> Vgl. Albert Gier: Einleitung. In: Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Heidelberg: Winter 1986, S. 10.

Um das innere Gefühlsleben der in die Intrigen verstrickten Figuren darzustellen, nutzten die Librettisten des Barock für ihre Arien und die darin reflektierten Gefühle auch häufig Metaphern, die sich auf Natur bezogen. Die Komponisten der Romantik und auch noch späterer Epochen gingen einen Schritt weiter und vertonten zu diesem Zweck Natursymbole lautmalerisch. Besonders das Gewitter scheint für diesen Zweck geeignet zu sein, da es starke Emotionalität überträgt und sich, nicht zuletzt aus diesem Grund, besonders zur Musikalisierung eignet. Beispiele für die Vertonung eines Gewitters zum Transport inneren Gefühlslebens finden sich in Giuseppe Verdis *Rigoletto*, Pjotr Iljitsch Tschaikowskis *Pique Dame* oder Aribert Reimanns *Lear*, wo das Gewitter als „schicksalhafter Symbol der Ausgeliefertheit“ dient und, wie auch der Sonnenaufgang in Carl Maria von Webers *Oberon*, „als mit Hilfe des bühnentechnischen Apparates gut visualisierbare Projektionsfläche von Emotionen genutzt“ wird.<sup>81</sup>

Weitere Mittel, auf die sowohl Oper als auch Schauspiel zurückgreifen, sind die visuellen Möglichkeiten von Maske, Bühnenbild und Kostüm,<sup>82</sup> wobei erstere Gattung aufgrund der mangelnden Verständlichkeit der gesungenen Sprache geradezu auf deren Unterstützung angewiesen ist. Analog stellt Link in seiner Arbeit dar,

wie stark in den Regieanweisungen der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts ‚sozialräumliche Kontraste‘ (z.B. ‚Palast‘ oder ‚öder Stadtteil) entworfen werden, die den jeweiligen Konflikt inhaltlich determinieren und ins Sichtbare übersetzen.<sup>83</sup>

Auch für die Vertiefung der Figurengestaltung ist der Raum als „Stil- und Suggestionmittel“<sup>84</sup> relevant, da allein sprachlich keine psychologisch ausgedeutete Darstellung derselbigen möglich ist, wie im Abschnitt über die Figurenkonzeption bereits erläutert wurde.

---

<sup>81</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 103.

<sup>82</sup> Vgl. ebda., S. 99.

<sup>83</sup> Ebda., S. 99.

<sup>84</sup> Link: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos, 68f.

### 2.2.2. Die Sprache zwischen Lauten und Informationen

#### *Einfachheit und Situation*

Gesungene Sprache ist schwerer verständlich als gesprochene. Aufgrund dieses Umstands und der speziellen klanglich-musikalischen Bedürfnisse des Operntextes kann dieser nicht dasselbe leisten wie der Schauspieltext, wie es bereits eingangs dieses Kapitels festgehalten wurde. In diesem Sinne stellt Thomas Koebner eine Neigung des Librettos zur Einfachheit fest, die sich im Vergleich zum Drama in einer „Konzentration auf wenige Personen“, der „Verlangsamung und Begradigung unruhiger Dialogführung“, der „Streichung komplizierter Verknüpfungen und Erklärungen“ und der „Entlastung von Erörterungen und Gedanklichem“ (beispielsweise in Form redundanter Passagen) zeigt. Zusätzlich scheine die „Formorganisation der Komposition [...] die Einschränkung der Beziehungs- und Ereignisfülle auf Hauptlinien, auf unverwickeltes Neben- und Nacheinander, auf Skizzenhaftigkeit“<sup>85</sup> zu fordern.

Eine solche Einfachheit und sprachliche Entlastung verlange auch nach dem Verzicht auf theoretische Diskurse, die sich nur schwerlich in musikalische Strukturen übertragen lassen und selbst im Falle einer Übertragung gesungen immer noch schwer verständlich wären.<sup>86</sup>

Aus diesem Grund komme auch der „Situation“ im Libretto ein besonderes Gewicht zu, die ebenfalls stets einfach und verständlich bleiben sollte.<sup>87</sup> In ihr werde laut Thomas Koebner die Stellung der Personen, ihre Konfiguration, zueinander erhellt und „innere“ wie „äußere“ Handlung in einer Art „Kräftefeld“ sichtbar.<sup>88</sup>

Um ihrer Verständlichkeit und kommunikativen Funktion willen bleibt auch die Sprache eng mit der Situation beziehungsweise sichtbaren Ereignissen verknüpft.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 70.

<sup>86</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 96.

<sup>87</sup> Vgl. ebda., S. 96.

<sup>88</sup> Vgl. Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 71.

<sup>89</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 96.

Die Kunst des Librettos also besteht darin, daß es wenig Worte macht, oder, genauer zu sein, daß es die Worte, die es macht, so macht, als mache es sie nicht. Sein Eigentliches nämlich, seine Aussage und sein Sinn, darf niemals in den Worten stecken. Alles muß in der Fabel und deren Situation enthalten sein. Und die Situationen müssen von solcher Einfachheit und Klarheit der Anlage sein, daß sie sich, mit Hilfe des Gestus der Musik, vom szenischen Arrangement her erzählen und unmißverständlich begreifen lassen.<sup>90</sup>

Dennoch muss der sprachlichen Stilistik genügend Aufmerksamkeit seitens des Librettisten gewidmet werden, da, welcher Stoff auch immer für ein Libretto herangezogen wird, jedenfalls Sprache benötigt wird, um den Text des Librettos auszuformulieren und durch die Aneinanderreihung von Lauten das phonetische Material des Textes zu bilden, welches dann dem „Vertonungsprozeß als Lautstruktur“<sup>91</sup> zugrunde liegt. Die Sprache eines Librettos erfüllt damit sowohl eine informationstragende oder inhaltsvermittelnde als auch eine lautbildende Funktion.

Zusätzlich kommt der Sprache eine strukturstiftende Rolle zu, indem sie Haupttexte wie Arien oder Ensembles und Nebentexte wie Regieanweisungen oder Szenenbeschreibungen entstehen lässt und damit dem Libretto seine Form gibt. Dabei unterliegt der Librettist den musikalischen Bedingungen des Opernlibrettos und den „Konventionen und Normen der Operndramaturgie“, die sich im „Szenarium und der Disposition des Handlungsablaufs nach musikalischen ‚Nummern‘ oder geschlossenen musikalischen Szenen“<sup>92</sup> äußern.

Im 20. Jahrhundert gestaltet sich eine derartige Trennung schwieriger, ob der zunehmend unklarerer Grenzen zwischen musikalischer Nummer und dialogischen Abschnitten und der „wachsenden Zahl von Kompositionsmethoden, die die phonetische Sprachstruktur als vollkommen autonome Ebene innerhalb der Komposition verstehen (Nono, Rihm, Killmayer, Udo Zimmermann u.v.a.)“<sup>93</sup> Aber auch für diese Komposition gilt, dass sich die inhaltsvermittelnde und die lautbildende Funktion der Sprache im Rahmen der Oper stets gleichzeitig präsentieren, jedoch an verschiedenen Stellen unterschiedlich dominant sind. Dieser Umstand zeigt sich am deutlichsten in der Nummernoper: Während im Rezitativ der informationstragende Charakter der Sprache dominiert, rückt in der Arie seine lautbildende Funktion in den Vordergrund.<sup>94</sup>

<sup>90</sup> Hacks: Versuch über das Libretto, S. 263.

<sup>91</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 76.

<sup>92</sup> Holland: Musikalische Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 140.

<sup>93</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 76.

<sup>94</sup> Vgl. ebda., S. 76.

An jenen Stellen, wo der Rezipient den Inhalt „sachlich“ verstehen soll, kann der Text „den ‚unbestimmten‘ musikalischen Ausdruck“ semantisieren und konkretisiert damit den freien Assoziationsspielraum des Rezipienten.<sup>95</sup> Diese Aufgabe übernimmt der Text zusammen mit der Szene:

Diese Funktion übernimmt einmal der dem Ton-Text synchronisierte Wort-Text, zum anderen die Bühne mittels mimischen und gestischen Ausdrucks, mittels Raumgestaltung und „Choreographie“. Dem Regisseur wächst die Aufgabe zu, das dem Musikalischen zugeordnete Assoziationsfeld durch optische Informationen zu verengen und so den Ausdruck der Musik im Sinne ihrer Wirkungsabsichten zu „präzisieren“.<sup>96</sup>

Voraussetzung für eine derartige Funktionalisierung der Sprache, die durch Dramaturgie und Musik – und dabei vor allem durch den von ihr benötigten Entfaltungsfreiraum – bedingt wird, ist eine stilistische Anpassung des librettistischen Schreibens. Daher scheinen Beck vor allem die „stilistischen Konsequenzen ihrer lautbildenden Aufgabe diskussionswürdig“, da diese „die Librettosprache in spezifischer Weise“ – etwa hinsichtlich des erforderlichen vokalen Klangs oder des „Sprachtempos“ – prägen und „von derjenigen des Sprechdramas“<sup>97</sup> abgrenzen.

Um sich für eine Musikalisierung zu eignen, sollte ein Text sowohl hinsichtlich der lautbildenden als auch der inhaltsvermittelnden Aufgabe der Sprache keine „schwierigen Wörter“ enthalten: sie sollten sich weder schwer artikulieren lassen, noch sollte ihre Bedeutung schwer fassbar sein – daher vermögen nur „konventionelles Vokabular und eine einfache Syntax“<sup>98</sup> ihren Zweck zu erfüllen. Die in dieser Form dargestellten Leidenschaften können „besser über die Rampe“ gebracht werden, „als ein wie auch immer gearteter gedanklicher Gehalt, der folglich auf ein Minimum zu reduzieren ist.“<sup>99</sup> Der Vorwurf, „die Sprache der Opernlibretti sei mangelhaft“ ziele deshalb, so Dietmar

---

<sup>95</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 48.

<sup>96</sup> Dietrich Steinbeck: Die Oper als theatralische Form. Notizen und Anmerkungen zu einer Theorie. In: Die Musikforschung 20/2, 1967, S. 256.

<sup>97</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 77.

<sup>98</sup> Gier: Einleitung, S. 10.

<sup>99</sup> Ebda., S. 10.

Holland, am „Wesentlichen der Oper vorbei, denn ihre Eigenart verbietet geradezu differenzierte sprachliche Gestaltung.“<sup>100</sup>

Hinsichtlich seines Vokabulars muss das Libretto jedenfalls auf das „Repertoire der praktischen Verständigungssprache“ zurückgreifen, aber seine „Begrifflichkeit“ ist eine andere: es „stellt eine bestimmte Art von Sprachlichkeit dar, die nicht aus sich heraus, kraft autonomen Anspruchs, sondern im gemeinsamen Wirken mit der Musik zur Aussage wird.“<sup>101</sup> Beck schlägt im Zusammenhang mit dieser sprachlichen „Uneigenständigkeit“ des Librettos den Begriff der „semantischen Unterdetermination“ vor: „Diese läßt dem Ausdrucksträger Musik innerhalb der sprachlichen Artikulation Raum für eigene ästhetische Verfahrens- und Gestaltungstechniken.“<sup>102</sup> Diesen Effekt der gesteigerten Wirkung durch Verzicht, beschrieben von Karl Dietrich Gräwe in seinem Text „Halbgestaltete dichterische Materie“, bringt Beck folgendermaßen auf den Punkt:

Je mehr Raum das „poröse Gefüge“ des Librettos den übrigen an der Oper beteiligten Medien überlassen will, desto größer müssen dabei die „semantischen Lücken“ des Textes sein. Nur so läßt sich das Paradoxon der librettistischen Sprache erklären [...].<sup>103</sup>

Die Eigenschaften, die von einer an das Libretto angepassten und als solcher „unterdeterminierten“ Sprache gefordert werden, beschreibt Klaus Zerschinek in seinem Text „Literatur und Musik“ als „nicht deskriptiv, nicht rhetorisch kompliziert, nicht diskursiv, nicht wortreich, nicht metaphorisch“ und „nicht abstrakt.“<sup>104</sup> Diese Beschreibung führt zu der Erkenntnis, dass das „poröse semantische Gefüge des Librettos durch einen weitgehenden Verzicht auf sprachliche Architektonik und Mehrdeutigkeit“<sup>105</sup> erreicht werden kann.

Ob ein Libretto im Gegenteil auch zu „dicht“ sein kann, ist nur schwer zu beantworten: „The question as to whether a libretto can be too strong for music is not clear-cut, although

---

<sup>100</sup> Holland: Musikalische Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 141.

<sup>101</sup> Karl Dietrich Gräwe: „Halbgestaltete dichterische Materie“. In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), S. 240.

<sup>102</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 17f.

<sup>103</sup> Ebda., S. 91.

<sup>104</sup> Klaus Zerschinek: Literatur und Musik. In: Wischer, Erika (Hg.): Propyläen. Geschichte der Literatur. Bd. 5. Das bürgerliche Zeitalter. Berlin: Propyläen-Verl. 1988, S. 504.

<sup>105</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 18.

many believe it to be possible. It depends, in each case, on the librettist and upon the composer.<sup>106</sup> Überzeugt von dieser Möglichkeit ist beispielsweise Peter Hacks:

Umgekehrt gilt auch, daß ein Übermaß an poetischer Vorgabe durch den Text der Komponibilität eher schadet als nützt. [...] So wie das Libretto Lücken vorsieht, in denen die absolute Musik Gelegenheit findet, sich fabeltragend zu verwirklichen, muß auch das Gefüge des komponiblen Textes gleichsam porös sein, fähig, ja gierig, Musik in sich hereinzusaugen.<sup>107</sup>

Somit ist es nicht ein „poetisch ausgestalteter“<sup>108</sup> Text, der angestrebt werden sollte, sondern vielmehr ein „Textskelett“, das mit Hilfe der Musik vervollständigt werden muss. Unbedingt notwendige sprachliche Informationen können im Rahmen dieser Konstruktion nur durch bestimmte opernspezifische Techniken, wie etwa der Wiederholung bestimmter Schlüsselwörter, ermöglicht werden. Diese Techniken können formaler und/oder klanglicher Natur sein und sollen folgend erläutert werden.

### *Redundanz*

Unter den angesprochenen Techniken befindet sich unter anderen jene der „verbale[n] Redundanz durch ‚ausfüllende‘ Wiederholung oder Paraphrasierung von bereits Gesagtem“:<sup>109</sup>

Die beste [Lösung, um die Verständlichkeit zu fördern] ist das Verfahren der Wiederholung von gesungenen Sätzen. Jeder Text, selbst ein gesungener, wird endlich kapiert, wenn man ihn lange genug wiederholt. Da aber Wiederholung ein der Musik ohnehin eigentümliches Kunstmittel ist, ist von den Weisen, die unentbehrlichen Sätze beim Hörer anzubringen, diese die wahrhaft redliche und gattungsgemäße.<sup>110</sup>

Dieses scheinbare Zeichen literarischer Minderwertigkeit wird häufig explizit vom Komponisten gewünscht, da sich Wiederholungen ob der „engen Wechselwirkung zwischen redundantem Textmaterial und musikalischer Wirkung“<sup>111</sup> gut für die

<sup>106</sup> Patrick J. Smith: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. London: Victor Gollancz 1971, S. 92.

<sup>107</sup> Hacks: *Versuch über das Libretto*, S. 245.

<sup>108</sup> Gier: *Einleitung*, S. 10.

<sup>109</sup> Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 79.

<sup>110</sup> Hacks: *Versuch über das Libretto*, S. 264. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

<sup>111</sup> Vgl. Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 80.

Musikalisierung eignen. Auch ein möglicherweise „zu dichter“ Text lässt sich eventuell durch den Einsatz von Redundanzen „retten“: „Repetitions are frequently called for if the librettist has failed to leave sufficient space for music.“<sup>112</sup> Zusätzlich diene dieses Stilmittel der „Ausdeutung und Vertiefung des Inhaltes durch Wiederholung in musikalischer Variation.“<sup>113</sup>

Da die Musik in der Regel „eine größere Ausdehnung auf der Zeitachse als Sprache“ benötigt, „um ihre Wirkung entfalten zu können“, stellt diese Anpassungsleistung sogar die Voraussetzung „für einen funktionierenden Abstraktions- und Stilisierungsprozeß zwischen zwei durch unterschiedliche Zeitmaße definierten Medien“<sup>114</sup> dar:

Dort, wo Sprache sich dem musikalischen Zeitmaß unterordnet – und dies geschieht besonders deutlich in denjenigen Passagen, in denen sie primär *lautbildende* Funktion übernimmt –, hat sie Strukturen auszubilden, die sie der Zeitlichkeit musikalischen Ausdrucks so weit wie möglich annähert. Redundanz durch Wiederholung und Paraphrase, sowie durch eine ausgeprägte Vokalstruktur, die sich kompositorisch durch Vokalisieren dehnen läßt, gehören in diesem Zusammenhang zu den wichtigsten sprachlichen Anpassungsleistungen an die Musik.<sup>115</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Libretto der Komposition durch ein „Kontingent an redundanten Formulierungen“ einen „von Bedeutung befreiten Raum für musikalische Entwicklung“ zur Verfügung stellt, die damit diesen scheinbaren Überfluss an Worten „im übergeordneten Werkzusammenhang“ aufhebt, wobei diese Funktionalität keineswegs der Poetizität des Librettos widersprechen muss.<sup>116</sup> Schließlich schafft „in redundanten Passagen“ das „zusätzliche[] Wortmaterial zum einen klangliche Grundlagen für die Vertonung“, zum anderen gewährt die Wiederholung und Neuphrasierung von bereits Gesagtem „eine bessere inhaltliche Verstehbarkeit des Gesungenen.“<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Weisstein: *Libretto as Literature*, S. 9.

<sup>113</sup> Link: *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos*, S. 92.

<sup>114</sup> Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 79.

<sup>115</sup> Ebda., S. 80.

<sup>116</sup> Ebda., S. 80.

<sup>117</sup> Ebda., S. 91f.

### *Inhaltliche Verdichtung*

Zur inhaltlichen Verdichtung des Textes und damit auch zur besseren Verständlichkeit dient „das zum Reizwort bzw. zur kurzen Phrase verdichtete Wortmaterial“, das „den Inhalt auf prägnanteste und kürzeste Weise“<sup>118</sup> konzentriert. Wolfgang Rihm definierte dieses „Reizwort“ als Wort, „das keine semantische Umgebung braucht“, das also „aus dem Zusammenhang genommen für sich allein stehen und genügend Inhalt vermitteln kann, um die musikalische Bedeutungsebene zu stimulieren.“<sup>119</sup>

Ihm kommen drei wesentliche Funktionen innerhalb des Medienverbundes zu: gesteigerte „Verstehbarkeit durch [...] knappe, präzise Wortgestalt“, „Evozierung einer ‚Interpretation‘ durch die anderen medialen Schichten“ sowie „schnelle Stimmungswechsel innerhalb der Textebene.“<sup>120</sup> Just hält fest, dass der Librettist wie der Lyriker in der Lage sein müsse, „die gesamte Skala der Emotionen in knappsten Wortgefügen auszudrücken.“<sup>121</sup>

Auch einzelne (Reiz-)Wörter können „die abrupten emotionalen Übergänge der musikalischen Ebene“ nachvollziehen oder stimulieren. Werner Egk will darin gar die „intermediale Leitfunktion der Sprache innerhalb der Oper“<sup>122</sup> erkennen.

Neben jenem des „Reizwortes“ existieren noch andere Begriffe, die von Komponisten und Librettisten verwendet wurden, „um auf der Textebene des Phänomen der semantischen Verdichtung zu kennzeichnen“, darunter Werner Egks „Kommandowort“, Audens „*key word*“ oder Verdis „*parola scenica*“.<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 92.

<sup>119</sup> Wolfgang Rihm in der Podiumsdiskussion zur 4. Münchener Biennale am 10.05.1994. Zitiert nach Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 92.

<sup>120</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 92.

<sup>121</sup> Just: Das Opernlibretto als literarisches Problem, S. 30.

<sup>122</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 93.

<sup>123</sup> Ebda., S. 93.

### *Fragmentierung*

Durch sprachliche Fragmentierung, etwa in Form unzusammenhängender Worte oder durch das Stottern einer Figur, kann ein einzelnes Wort des Operntextes besonders hervorgehoben werden. In ihrer extremsten Ausformung ist die Verbindung von Wort und Musik so eng und komplex, dass „in der Fusion beider Struktur- und Ausdrucksbereiche der Text schließlich verschwindet, der Sänger verstummt.“<sup>124</sup> Eine Fragmentierung der Sprache kann demnach „bis zu ihrem vollkommenen Aussetzen vorangetrieben werden: „oft entstehen gerade hier Passagen von besonderer Expressivität“, da durch „das musikalisch und szenisch interpretierte Verstummen der Theaterfigur doch die Grenze sprachlicher Artikulation schlechthin erfahrbar werden.“<sup>125</sup>

Diese Möglichkeit bietet allein die Oper:

Was in einem gesprochenen Drama kaum denkbar wäre – ein Innehalten und beredtes Verstummen über lange Minuten hinweg –, ist in der Oper, unter dem Formgesetz der Musik, ästhetisch möglich und sinnvoll.<sup>126</sup>

Auf diese Weise können sogar Gefühle ausgedrückt werden, die unartikulierbar scheinen.<sup>127</sup>

Anstatt lediglich die Situation und damit auch die Handlung verständlich zu machen und „dem möglichen Auseinanderfallen der Formorganisation Libretto und Komposition“<sup>128</sup> vorzubeugen, kann die Musik, wenn es das Libretto durch „Leerstellen“ zulässt, zumindest stellenweise auch allein die Handlung tragen und dabei eventuell durch Pantomime, Licht oder Bühnenbild unterstützt werden.

Der Musik kommt dabei eine einheitsstiftende Rolle zu: „Musik scheint in diesem Arbeitsverhältnis der Künste dazu disponiert zu sein, alle Eindrücke

---

<sup>124</sup> Wilfried Gruhn: Musikalische Sprachartikulation seit Schönbergs Melodramen *Pierrot Lunaire*. In: Schnitzler, Günter (Hg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 148.

<sup>125</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 93f.

<sup>126</sup> Dahlhaus: Über das „kontemplative Ensemble“. In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 405.

<sup>127</sup> Vgl. Dahlhaus: Dramaturgie der italienischen Oper, S. 490.

<sup>128</sup> Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 74.

zusammenzuschließen, die Skizze des Librettos unter Vorwegnahme der Inszenierungsform zu komplettieren.“<sup>129</sup>

Für eine Vertonung bieten sich deshalb solche Texte an, „die sich durch einen stilistischen Lakonismus auszeichnen, mit dessen Hilfe die für die Bedürfnisse eines Operntextes nötige poröse semantische Struktur erzeugt wird“,<sup>130</sup> die wiederum mit Musik ausgefüllt werden kann.

Der Kontrast, der sich durch die einerseits informationstragende und andererseits lautbildende Funktion der Sprache ergibt, wirkt zusammen mit den anderen Kontrasten in Form von Bildern, Situationen, Emotionen und Erlebnisperspektiven, die durch „Versinnlichung“ der Informationen (Musik und Szene) auch ohne Worte verständlich gemacht werden können.<sup>131</sup> Im Idealfall prägen sie gemeinsam mit dem Text die Oper in ihrer Gesamtheit und bilden in Kombinationen mit den weiteren dargestellten Elementen eines Operntexts, die sich aus den spezifischen Anforderungen an denselben ergeben, die Voraussetzung für das sprachliche Gerüst, das dem Komponisten zugleich Stütze und Inspiration sein soll.

Auf welche Weise Ingeborg Bachmann, W. H. Auden und Chester Kallman diese Konventionen umgesetzt haben, soll im folgenden Kapitel dargestellt werden.

---

<sup>129</sup> Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 74.

<sup>130</sup> Beck : Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 94.

<sup>131</sup> Vgl. Koebner: Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 74.

### 3. Die Umsetzung der librettistischen Anforderungen, dargestellt anhand Ingeborg Bachmanns *Der junge Lord* und Wystan Hugh Audens *Elegy for Young Lovers*

#### 3.1. Gattungsbestimmung, Stoff und Textpräsentation

Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze wollten ihr Werk bewusst in die Tradition der Opera buffa stellen und versahen ihr Werk aus diesem Grund mit der Bezeichnung „Komische Oper“. Allein aufgrund des Titels wäre eine Zuordnung der Oper zu einer bestimmten Gattung nur im Wissen um den Umstand, dass es sich bei Berufs- und Standbezeichnungen im Titel um eine Eigenart der Opera buffa handelt, möglich. Nur aufgrund der Benennung nach einem zentralen Charakter der Handlung, jedoch ohne Hinweis auf das Verkleidungsspiel, das im Zentrum der Handlung steht und mit dem eine komische Handlung assoziiert werden könnte, ist der Titel in dieser Hinsicht nicht aussagekräftig.

*Elegy for Young Lovers* trägt die schlichte Bezeichnung „Opera“ und lässt damit ebenfalls nicht auf die zu erwartende Darbietungsart schließen. Hier deutet allerdings der Begriff „Elegy“ („Klagegedicht“) darauf hin, dass das Stück zumindest teilweise ernste oder gar tragische Momente beinhaltet. In der Regel wird das Werk dem tragikomischen Genre zugeordnet, wie es etwa der Musikwissenschaftler Peter Petersen tut.<sup>132</sup>

Beide Titel sagen nicht sehr viel über die Handlung aus. Erst wenn man diese Werke kennt, werden auch die Handlungselemente erkennbar, auf die die Titel anspielen. Während die soziale Rollenbezeichnung („Lord“) verknüpft mit einer Wesenseigenschaft („jung“) zunächst auf ebenjene Person als Hauptfigur schließen lässt, ist diese weniger das handlungstragende Subjekt, denn das Objekt, das von Sir Edgar zur Durchführung seiner Intrige benutzt wird.

*Elegy for Young Lovers* gibt keinerlei Hinweise auf die mögliche Hauptfigur, im Nachhinein erklärt sich jedoch, dass der Titel jenem des Werks entspricht, das die Hauptfigur Gregor Mittenhofer, ein „Künstlergenie“, im Laufe des Stückes schreibt sowie

---

<sup>132</sup> Vgl. Peter Petersen: „Der junge Lord“ und das Opernschaffen Hans Werner Henzes. In: The Henze Collection. Hans Werner Henze: Der junge Lord. Komische Oper in zwei Akten von Ingeborg Bachmann nach der Parabel „Der Affe als Mensch“ von Wilhelm Hauff. CD Suppl. Hamburg: Deutsche Grammophon 1996 (1968), S. 15.

dass die Kunst und die Opfer, die für sie gebracht werden müssen, die zentralen Themen der Oper sind.

Bachmanns Libretto gliedert sich in zwei Akte, beide umfassen je drei Bilder. Auden und Kallmans Werk unterteilt sich in drei Akte, wovon der erste elf Szenen enthält, der zweite dreizehn und der dritte neun Szenen. Sowohl die Akte als auch die Szenen sind mit programmatischen Titeln versehen.

Dadurch, dass Bachmann den Stoff ihres Librettos einer Märchensammlung entlehnt, haftet dem *Jungen Lord* von Anfang an das „Wunderbare“ und der Realität Enthobene an, das sich für die Oper im Laufe der Geschichte als typisch herausgestellt hat. Die scheinbare Abgeschlossenheit des Städtchens Hülldorf-Gotha trägt zu diesem Eindruck zusätzlich bei.

Im Falle von *Elegy for Young Lovers* muss der Spielort der Handlung näher betrachtet werden, damit sich das „wunderbare“ Moment herauskristallisieren kann: Das Geschehen spielt sich in einem in den österreichischen Alpen gelegenen Gasthof ab. Isoliert von der Außenwelt bewegen sich die handelnden Figuren auf sehr engem Raum, der durch seine Abgeschlossenheit einen irrealen Zug annimmt. Lediglich drei kurze Szenen spielen sich außerhalb des Gasthofs ab, wobei die erste Szene mit dem bedeutungsvollen Titel „Change of Scene“ versehen ist. Die „reale Welt“ dringt erst in der letzten Szene der Oper ein, die sich in einem Wiener Theater abspielt.

### 3.2. Die Eröffnungsszenen: Erste Kontraste, Konflikte und Simultanszenen

Bachmann wählte für ihr Libretto einen möglichst direkten Einstieg und stellt daher bereits in ihrer Eröffnungsszene den Konflikt zwischen der engstirnigen Welt des Provinzstädtchens Hülldorf-Gotha und dem grundverschiedenen Fremden in den Mittelpunkt. Dabei wechselt sie in ihrer Szenenkonzeption stetig zwischen nacheinander und gleichzeitig ablaufenden Aktionen.

Die Handlung beginnt am Tag der Ankunft des Engländers Sir Edgar und seiner Gefolgschaft, die von den Bewohnern der kleinen Stadt Hülldorf-Gotha mit großer

Neugier erwartet werden. Aus dieser Situation heraus entwickelt Bachmann die weiteren Handlungsmomente der ersten Szene.

Die von Bachmann übersteigert dargestellte voreingenommene Erwartungshaltung der spießbürgerlichen Einwohner und die daraus resultierende „geheimnisvolle Aura“, die den von letzteren als exotisch empfundenen Fremden zu umgeben scheint, bilden dabei bereits den grundlegenden Kontrast der Oper, der dem Zuschauer aus dieser Eröffnungssituation heraus sofort verständlich wird.<sup>133</sup>

In dieser ersten Szene des *Jungen Lord* teilt sich das Ensemble in mehrere Gruppen, die jeweils aus ihrer eigenen Perspektive ihre Erwartungen hinsichtlich der bevorstehenden Ankunft des Engländers Sir Edgar ausdrücken. Beck beschreibt das Ensemble an dieser Stelle als „atmosphärisches Kollektiv“, woraus sich „aus der Vielzahl der auftretenden Figuren nacheinander einzelne Gruppen als Träger der sozialen Konstellation des Städtchens“ herausbilden. Bachmann erhelle hier „mit einem Schlag den Charakter der hierarchisch und geschlechterspezifisch ‚wohlgeordneten‘, nach außen hin aber mißtrauisch abgeschotteten Provinzgemeinschaft.“<sup>134</sup>

Dadurch, dass die Szene bereits von Beginn an stark emotional aufgeladen ist, ist sie der ideale Ausgangspunkt für eine groß angelegte Ensemblenummer. Die Autorin beschreibt darin mehrere Aktionen, die parallel ablaufen und sich im Zuge der Szene zunehmend ineinander verweben: Im Vordergrund befinden sich zunächst die „Dorfältesten“ Oberjustizrat Hasentreffer, Professor von Mucker, Ökonomierat Scharf und der Bürgermeister. Die zweite Gruppe, die sich in die Handlung einbringt, wird von den zwei älteren Damen Frau von Hufnagel und Frau Oberjustizrat Hasentreffer und den ihnen ein wenig vorausgehenden jungen Mädchen Luise und Ida gebildet.

Innerhalb dieser Konstellationen findet eine weitere Spaltung des Ensembles statt, wodurch sich die Anzahl der Ebenen rasch verdoppelt: Während sich der Bürgermeister auf die Rede vorbereitet, die er zu Ehren des ausländischen Besuchers zu halten gedenkt, verlieren sich die anderen Herren in Spekulationen über Sir Edgar. Bachmann nutzt dabei die Einübung der Rede, die in kurze Phrasen aufgeteilt ist, „als eine Art ‚ostinater‘ Ebene, auf deren Hintergrund sich das Gespräch der übrigen Bürger entfaltet.“<sup>135</sup> Sie lässt dieses sehr bewusst konstruierte Ensemble mit einem akzentuierten und abschließenden Unisono

<sup>133</sup> Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 113.

<sup>134</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 233.

<sup>135</sup> Ebd., S. 233.

der Herren enden, dass sich ebenfalls auf Sir Edgar bezieht: „Ob er uns gefällt oder nicht.“<sup>136</sup>

Daraufhin gerät als zweites Ensemble „wie mit dem Schwenk einer imaginären Kamera und der Veränderung der ‚Brennweite‘ [...] die Gruppe der Hülisdorf-Gothaer Damen ins Bild“.<sup>137</sup> Die beiden älteren Damen beschäftigen sich mit scheinbar aktuellem Klatsch, unterdessen sich die jungen Damen Luise und Ida – im Unterschied zu den Herren unvoreingenommene – Gedanken hinsichtlich des erwarteten Fremden machen. Nachdem sie zunächst hintereinander promenierten, absentieren sich die Mädchen von ihren älteren Begleiterinnen. Der Grund dafür wird pantomimisch dargestellt, indem sich Luise zweimalig nach einem jungen Mann, dem Studenten Wilhelm, umdreht. Erst danach wird diese Geste auch sprachlich erläutert.

Nachdem sich Ida und Luise nun räumlich von den anderen beiden Damen getrennt haben und auf diese Weise eine exponierte Stellung erhalten, wird die Trennung zusätzlich visuell unterstrichen: „Ein Laubkehrer trennt die beiden Mädchen von den beiden Damen.“<sup>138</sup>

Ihr Gespräch, um dessen Verständlichkeit willen Bachmann ihnen nun eine kurze solistische Passage zuschreibt, erhält dadurch einen vertraulichen Charakter. Gesprächsthema desselbigen ist der junge Wilhelm, in den sich Luise verliebt hat, der jedoch als Student nicht den Ansprüchen ihres Vormunds, der Baronin Grünwiesel, entspricht. Damit wird an dieser Stelle zum ersten Mal der Liebeskonflikt thematisiert, der in deutlichem Kontrast zu den Inhalten der übrigen Unterhaltungen steht und unter anderem dieser Opernhandlung als Motor dient.

Petra Grell hält hinsichtlich dieser Stelle fest, dass es Bachmann wohl darauf ankam, „dem Zuschauer diese für die dramatische Entwicklung wichtigen Informationen auch verbal mitzuteilen, was in einer Weiterführung der Stimmen im Ensemble nicht unbedingt der Fall gewesen wäre.“<sup>139</sup>

<sup>136</sup> Ingeborg Bachmann: Der junge Lord. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von / Münster, Clemens (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. 2. Auflage, München: / Zürich Piper 2010 (zuerst 1993), S. 380.

<sup>137</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 233.

<sup>138</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 381.

<sup>139</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 114f.

Luise deutet die bevorstehende (Liebes-)Konstellation auch optisch an, indem sie Wilhelm ein „schüchternes Zeichen“<sup>140</sup> gibt und visualisiert damit gleichzeitig das Gesprächsthema,<sup>141</sup> bevor im letzten Teil ihrer Unterhaltung das Duett der beiden jungen Frauen durch das Hinzustoßen von Wilhelm zum Terzett transformiert wird: „Ohne daß es zu einem Gespräch zwischen den Liebenden kommt, begegnen sich zunächst nur die Stimmen, und der Zuschauer erkennt die Figurenkonstellation.“<sup>142</sup>

Abrupt werden daraufhin wieder das Ensemble und die ungeduldig erwartete Ankunft des Fremden in den Fokus gerückt. Dabei wird „die Simultaneität verschiedener Handlungsabläufe [...] im folgenden konsequent dazu verwendet, das ungewollt Chaotische der mißglückten Empfangszeremonie darzustellen.“<sup>143</sup>

Das Terzett der jungen Leute wird von einer Gruppe Kinder beendet, die ein Lehrer zu einem Chor zu formieren versucht. Danach folgt das Einsetzen der Garnisonkapelle, das nun seinerseits den Kinderchor unterbricht.

Vor dem Eintreffen der ersten Kutsche werden die verschiedenen Aktionen und damit ihre Parallelität nochmals im Rahmen einer Regieanweisung zusammengefasst. Darunter befinden sich der Kinderchor, die Garnisonmusik, das „Erregung“ und eine neugierige Erwartungshaltung ausdrückende Verhalten der Bürger, das akustisch vorbereitete Eintreffen der ersten Kutsche („Man hört Pferdegetrappel, Räderrollen...“<sup>144</sup>) sowie eine pantomimische Liebesszene zwischen Luise und Wilhelm:

Nur Luise und Wilhelm benutzen die Gelegenheit, da niemand auf den anderen achtet, einen Augenblick einander nahezukommen. Er gibt ihr ein Billet, sie ihm eine Blume von ihrem Kleid, und es scheint, daß sie hastig ein paar Worte wechseln, jedenfalls Blicke, die Worte ersetzen könnten.<sup>145</sup>

Nach dem Eintreffen der ersten Kutsche tritt zunächst Stille ein. Alle Aktionen, die bis zu diesem Moment stattgefunden haben, scheinen so in einer szenischen „Generalpause“ zu erstarren,<sup>146</sup> die für die nötige Spannung vor der folgenden komischen Überraschung sorgt: Statt des erwarteten Engländers steigen Tiere aus der Kutsche, woraufhin die Kinder

<sup>140</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 381.

<sup>141</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 234.

<sup>142</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 115.

<sup>143</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 234.

<sup>144</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 383.

<sup>145</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 383.

<sup>146</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 235.

vor allen anderen die Stille durchbrechen. Die komische Wirkung wird zusätzlich durch das verfrühte Hissen der Union Jack und der Flagge von Hülldorf-Gotha visuell verstärkt.<sup>147</sup>

Die verfrühten „Vivat“-Rufe der Kinder vermischen sich daraufhin mit den ungläubigen Fragen und Ausrufen der umstehenden Gruppen, wodurch das Ensemble wieder komplettiert wird. Gleich einem musikalischen Decrescendo nimmt die Erregung wieder ab um sich beim Eintreffen der zweiten Kutsche erneut und auch im Vergleich zum Eintreffen der ersten Kutsche zu steigern: „Wieder steigert sich die Erwartung, diesmal nervös, unruhig, nach dem seltsamen Anfang, den die Ankunft Sir Edgars genommen hat.“<sup>148</sup>

Diesmal kommt es gar nicht zum Einsetzen des Chores und der Kapelle, noch beginnt der Bürgermeister seine Rede erneut, denn die exotischen Insassen der zweiten Kutsche erstaunen die Dorfbewohner, die sich nun zunächst nicht äußern, nicht weniger als die Tiere zuvor.

Die Reaktion der Bürger auf den Mohren Jeremy, den Butler Meadows und die schwarze Köchin Begonia, „eine Negerin aus Jamaica, die sofort die Szene beherrscht“<sup>149</sup> und in ihren Sätzen Deutsch und Englisch miteinander vermischt, wird durch einen Monolog der Letzteren verzögert. Beck beschreibt diesen als komisches „Zwischenspiel“ mit retardierender Funktion.<sup>150</sup> Erst nach dem Monolog setzen die Erstaunungsbekundungen der Bürger ein, die Begonia damit sogar ins Wort fallen. Das restliche Gefolge Sir Edgars bleibt zunächst stumm.

Als endlich die dritte Kutsche eintrifft, sind die Hülldorf-Gothaer Bürger bereits „kopflös“<sup>151</sup> und der „Effekt der variierenden Wiederholung“<sup>152</sup> erreicht seinen Höhepunkt. Der zu erwartende Gefühlsausbruch der Bürger wird allerdings – wie auch beim Eintreffen der zweiten Kutsche – verzögert, diesmal durch die ignorante Haltung des Sekretärs, der zunächst mit seinem Herren verwechselt wird. Darauf folgt der bereits erwartete „Tutti-Einsatz im szenischen ‚Fortissimo‘, der simultan vom Bürgermeister, dem

<sup>147</sup> Vgl. Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 383.

<sup>148</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 383f.

<sup>149</sup> Ebda., S. 384.

<sup>150</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 235.

<sup>151</sup> Vgl. Bachmann: Der junge Lord, S. 385.

<sup>152</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 235.

Kinderchor, der Garnisonmusik und den ‚überzeugten‘ Vivat-Rufen der Bürger getragen wird.“<sup>153</sup>

Der Bürgermeister gebietet der Musik daraufhin Einhalt und wird selbst wiederum vom Sekretär „nicht unhöflich, aber entschieden“<sup>154</sup> unterbrochen. Dieser „dramaturgische Kunstgriff“ dient Bachmann dazu, die „Eskalation des Konflikts voranzutreiben, seinen offenen Ausbruch aber gleichzeitig noch weiter zu verzögern.“<sup>155</sup> Zwischen die höflichen Erläuterungen des Sekretärs stellt Bachmann das einfache und daher zur Musikalisierung gut geeignete Wortspiel „Wir verstehen. Wir stehen.“<sup>156</sup> wodurch die Ratlosigkeit der versammelten Bürger ausgedrückt und in variiert Form geradezu – im musikalischen Sinne – „durchgeführt“ wird.<sup>157</sup> Mit einem Akzent in Form einer Verneinung dieser Phrase durch den Bürgermeister („Ich verstehe nicht.“<sup>158</sup>) lässt Bachmann diese Passage schließlich ausklingen „und leitet damit die offene Konfrontation zwischen Sir Edgar und den Bürgern ein.“<sup>159</sup>

Nach diesem „leiseren“ Zwischenspiel und der daraufhin entstandenen Bestürzung der Leute, die die Ablehnung ihrer an Sir Edgar gerichteten Einladung als „Affront“ auffassen („C’est impossible! C’est incroyable!“<sup>160</sup>) folgt eine Verdüsterung des Himmels. Die Situation wird durch „plötzlich herabfallenden Regen“<sup>161</sup> unterbrochen und somit für ein weiteres Mal „die Eskalation effektiv verzögert.“<sup>162</sup>

Während sich Sir Edgar mit seinem Sekretär in sein Haus zurückzieht, stellen sich die Dorfbewohner paarweise zusammen, sodass auch Luise und Wilhelm noch einmal zueinander finden. Dabei

eröffnet dieser dramaturgische Einschnitt die Möglichkeit, zum Szenenende die Figuren auf der Bühne neu zu gruppieren: bedeutsam erscheint dabei vor allem die Betonung der Konstellation Luise-Wilhelm, die gemeinsam unter einen Schirm flüchten und damit bildhaft ihre Zusammengehörigkeit demonstrieren.<sup>163</sup>

<sup>153</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 235f.

<sup>154</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 386.

<sup>155</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 236.

<sup>156</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 387.

<sup>157</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 236.

<sup>158</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 387.

<sup>159</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 236.

<sup>160</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 387.

<sup>161</sup> Ebda., S. 388.

<sup>162</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 120.

<sup>163</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 236.

Gemäß der Tradition der Opera Buffa werden an dieser Stelle „Empfindungen des Unverständnisses und Erstaunens mit jenen des Liebespaares, die durch oben liegende Stimmführung hervorgehoben sind, in einem Finalensemble vereint.“<sup>164</sup>

Da Sir Edgar die Dorfbewohner ratlos „im Regen stehen“ lässt, endet das erste Bild mit einem Hinweis auf den ungelösten Konflikt und einem komischen pantomimischen Einfall:

OBERJUSTIZRAT      HASENTREFFER *ärgerlich, während sein Schirm zusammenklappt und er vom Regen übergossen wird* Ich nehme kein Blatt vor den Mund: aber dieses ist ein Affront!<sup>165</sup>

Auden und Kallman legten die Gestaltung der Eröffnungsszene auf gänzlich andere Weise an.

Die erste Szene, betitelt mit „Forty Years Past“, wird von Hilda Mack bestritten. In sehr bildhafter Sprache, die nicht operntauglich scheint, da sie von einem Sänger schwer verständlich zu machen ist, erzählt sie von ihrem Mann, der in den Bergen verschollen ist, und bekräftigt ihr Vorhaben, auch weiterhin auf ihn zu warten.

Die „schwierige“ Sprache ist in diesem Fall kein librettistischer Fehlschlag, sondern demonstriert, wie es der weitere Verlauf der Handlung offenbart, den verwirrten Zustand, in dem sich die gealterte Frau befindet. Der Zuschauer wird somit nicht direkt in die Handlung eingeführt. Stattdessen schien es Auden und Kallman darauf anzukommen, durch die erschwerte Verständlichkeit und die wenigen Hinweise auf die Handlungssituation eine gespannte Erwartungshaltung beim Zuseher zu schaffen, die sich über die nächsten, in die Figurenkonstellation einführenden Szenen bis hin zum ersten Handlungshöhepunkt erstreckt, der aus Hildas Reflektion über ihren verschollenen Mann und dem Liebesgeständnis Tonis besteht.

Zur Exposition können auch noch die zweite („The Order of the Day“), dritte („A Scheduled Arrival“) und vierte Szene („Appearances and Visions“) gezählt werden, da das Auftreten Tonis einen Einschnitt in den als üblich geschilderten Alltag bedeutet und die weiteren Handlungsmomente durch den Einfluss seiner Person bedingt werden.

<sup>164</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 120.

<sup>165</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 388.

Mit den Worten „Each to her knitting on mountain and plain./ Again to-day begins again.“<sup>166</sup> leitet Hilda die zweite Szene ein und beschreibt damit gleichzeitig die Rahmensituation der Handlung: ein gewöhnlicher Tag im Gasthaus „Schwarzen Adler“.

Am Ende der ersten Szene wird Carolina, Sekretärin des Dichters, hinter einem Vorhang offenbar. Erst danach wird die Handlung von Auden und Kallman datiert: „It’s a spring morning in 1910.“<sup>167</sup> Hildas Szene scheint dadurch, zumindest in den Augen des Lesers, der Zeit enthoben zu sein. Zusätzlich steht die „Verträumtheit“ von Hildas Auftritt in offensichtlichem Kontrast zur Geschäftigkeit der nächsten Szene.

Während Carolina in ihrer scheinbar gewohnten Tätigkeit gezeigt wird („Carolina [...] is seated at the desk sorting papers.“<sup>168</sup>), ist es Dr. Wilhelm Reischmann, der mit einer Randbemerkung erste Informationen zur Figurenkonstellation gibt und sich dabei insbesondere zum Verhältnis zwischen der jungen Elizabeth und dem Dichter Gregor Mittenhofer äußert: „We have our fair Elizabeth to thank, in part, for that:/ I shouldn’t wonder if my pills had also done their share.“<sup>169</sup> Carolina und Dr. Reischmann werden in dieser Szene als Sekretärin und Leibarzt und damit als Bedienstete Mittenhofers ausgewiesen, Elizabeth als seine Muse, wenn nicht gar eine Rolle als Mätresse vermutet werden kann.

Die Rezensionen zu den letzten Werken Mittenhofers, die Dr. Reischmann in den Sätzen zuvor vorgetragen hat, sind die ersten Andeutungen dahingehend, dass es sich bei dem Dichter um die Hauptfigur der Oper handelt: „Again we recognize in him the Master of us all.“<sup>170</sup>

Die weiteren Aktionen dieser Szene deuten ebenfalls auf diesen Umstand hin, da sich das weitere Gespräch ausschließlich um den Dichter dreht und sowohl Carolina („He’s ready for his second egg.“<sup>171</sup>) als auch Reischmann („Injection time.“<sup>172</sup>) kurz hintereinander per Glockenklingeln gerufen werden, um Mittenhofer zu Diensten zu sein.

Eine Liste mit Anweisungen, die Carolina vom Dichter erhalten hat, gibt einen ersten Hinweis auf dessen Charakter:

---

<sup>166</sup> W. H. Auden: *Elegy for Young Lovers*. In: Mendelson, Edward (Hg.): *The Complete Works of W. H. Auden. Libretti and Other Dramatic Writings 1939-1973 by W. H. Auden and Chester Kallman*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1993, S. 192.

<sup>167</sup> Ebda., Regieanweisung, S. 192.

<sup>168</sup> Ebda., S. 192.

<sup>169</sup> Ebda., S. 192.

<sup>170</sup> Ebda., S. 193.

<sup>171</sup> Ebda., S. 192.

<sup>172</sup> Ebda., S. 193.

One. Who was Pelops' father? Two.  
 Check spelling of ‚reveille.‘ Three. Important. Don't forget.  
 I'm running out of edelweiss; Mauer must pick me more  
 The next day he goes climbing. Four. That Monstrous Hag, Frau M.  
 How long am I supposed to wait? We've been here for a week  
 And she's not had one vision yet. In all the years we've come  
 She never has behaved like this. Do something! Make her tight!  
 Give her a laxative. Insult dead hubby. Anything.  
 But get her in the proper mood! She must perform *to-day!*<sup>173</sup>

Der herrische Ton und die Anführung der Möglichkeiten, mit denen Hildas Visionen, die Mittenhofer als Inspirationsquelle gebraucht – oder missbraucht –, stimuliert werden sollen, weisen auf die Skrupellosigkeit hin, mit der Mittenhofer seine Mitmenschen ausbeutet.

Im weiteren Verlauf der Szene wird die Hörigkeit Carolinas noch in weiter gesteigerter Form dargestellt: Sie ignoriert nicht nur ihr Unwohlsein, da der Dichter keine kranken Menschen um sich erträgt, sondern versteckt als Mäzenin des Dichters auch Geld, das er später finden soll. So stellt sich heraus, dass sie nicht nur für seine Unterhaltung, sondern auch seinen „Unterhalt“ zuständig ist.

Im folgenden Gespräch enthüllen Carolina und Dr. Reischmann Mittenhofers Vergangenheit als „postman“ und stellen die Vermutung an, dass er ohne ihre Hilfe nicht so weit gekommen beziehungsweise gar nicht mehr am Leben wäre, bevor sie in Form einer in Reimen verfassten „Aria parlante“ ihre Aufgaben im Dienste des Meisters besingen und ihr einen zynischen Schluss verleihen: „But no one thanks, in Essays or Reviews,/ the Servants of the Servant of the Muse.“<sup>174</sup>

Das Pfeifen eines Zuges und die verbale Ankündigung desselbigen durch Reischmann läuten daraufhin die dritte Szene ein.

Zusammen mit dem Zug trifft Dr. Reischmanns Sohn Toni ein, der, so sein Vater, gerade durch eine „Phase“ ginge. Dr. Reischmann hofft darauf, dass Toni sich mit Elizabeth anfreunden und diese ihn aufheitern wird. Hier wird erstmals der sich entwickelnde Liebeskonflikt angedeutet.

Die Reaktion von Carolina auf diese Aussage zeigt den ersten offenen Konflikt der Oper, während sich jener zwischen Mittenhofer und seiner Umwelt und die tragischen Situation Hildas bislang nur angedeutet wurden.

<sup>173</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 193.

<sup>174</sup> *Ebda.*, S. 196.

Der Verdacht liegt nahe, dass Carolina eifersüchtig ist, da ihre unbegründet scharfe Reaktion auf eine Bemerkung Dr. Reischmanns über Elizabeths jugendliches Alter folgte: Die Sekretärin traut Elizabeth nicht und begründet dies damit, dass Elizabeth Hofmannsthal lese. Es weist auf ein persönliches Problem zwischen den beiden Frauen hin, dass sie Dr. Reischmanns Konsum von Werken des gleichen Autors anders beurteilt.

Der nun eintreffende Toni wird als ernster, junger Mann geschildert, der sein wahres Gemüt unterdrückt. Aufgrund der extremen Kürze seiner Antworten wird Toni augenblicklich zum Gegenpart des vermutlich wortgewandten Dichters stilisiert. Seine vielen knappen Wortwiederholungen bieten gleichzeitig dabei einen tragfähigen Ansatzpunkt für den Komponisten.

In der nächsten Szene treten mit Mittenhofer und Elizabeth auch die letzten Hauptfiguren auf und durch das Wiederauftreten Hildas wird das Ensemble schließlich komplettiert.

Die im zweiten Akt im Mittelpunkt der Handlung stehende Beziehung zwischen Toni und Elizabeth wird am Ende dieser Szene – wie jene zwischen Wilhelm und Luise – zunächst pantomimisch angedeutet: „TONI has remained near the table, but when ELIZABETH holds out her hand to him, he walks over the stairs. ELIZABETH comes down a step or two.“<sup>175</sup> Durch die Berührung der beiden jungen Leute wird bei Hilda eine Vision ausgelöst, die ab diesem Zeitpunkt den weiteren Verlauf der Szene inhaltlich dominiert.

Während Bachmann alle Protagonisten zu Beginn der Oper zusammen in einer Szene vorstellt, bringen Auden und Kallman ihre Figuren nacheinander auf die Bühne und zögern den Auftritt zweier Hauptprotagonisten (Mittenhofer und Elizabeth) gar bis zur vierten Szene hinaus. Dies ist für die Spannung in *Elegy for Young Lovers* verantwortlich, welche Bachmann vor allem durch die geschickte Verzögerung des Eintreffens von Sir Edgars Kutsche erzielt.

Sowohl Bachmann als auch Auden und Kallman nutzen dabei bereits zu Beginn ihrer Werke wohl sehr bewusst einige opernspezifische Techniken, darunter Ensemblegruppierungen auf der Bühne, erste Arien oder ariose Formen, kleinere oder größere Ensembles, kontrastierende Figuren, kollektive und simultane Artikulationsformen oder sprachliche Wiederholungen.

---

<sup>175</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 199.

Der Einstieg bei Auden und Kallman ist zwar nicht so direkt wie bei Bachmann, jedoch gelingt es den Autoren gleichermaßen, die wesentlichen Figurenkonstellationen, Kontraste und Konfliktherde vorzustellen. Angedeutet oder direkt angesprochen werden die sich entwickelnden Beziehungen zwischen den jungen Leuten Wilhelm und Luise sowie Toni und Elizabeth, die Außenseiterpositionen der beiden jungen Männer, die sprachlichen Unterschiede zwischen Begonia und den Hülisdorf-Gothaern, der sich anbahnende Konflikt zwischen Sir Edgar und den Bürgern, die fehlende Akzeptanz der Baronin für Wilhelm und Carolinas für Elizabeth, die unbewältigten Probleme der Vergangenheit von Dr. Reischmann und seinem Sohn, die schwelenden Konflikte zwischen Mittenhofer und seinen Mitmenschen, die er schlecht behandelt, auf die er aber angewiesen ist, sowie jene zwischen Sir Edgar, der sich persönliche Kommunikation vorbehält, und den erwartungsvollen Bürgern der Stadt.

Ebenso finden sich in der Eröffnungsszene, verankert in den Szenenanweisungen, visuelle Kontraste und damit eine „Versinnlichung“ von Informationen durch Musik und Szene sowie Kontraste der Erlebnisperspektiven und der Emotionen: gespannte Erwartung (die Dorfältesten) wechselt mit Desinteresse (Damen), was wiederum durch die gespannte Erwartung Luises und Ida kontrastiert wird. Darauf folgt die erste Darstellung von Wilhelms und Luises Emotionen und (gespielte) freudige Erwartung durch den Kinderchor, darauf wieder gespannte Erwartung. Als die Kutschen eintreffen, zeigen sich nacheinander Überraschung, Ungläubigkeit und Verwirrung, die in gespieltes Verständnis und darauffolgend in Empörung im Regen umschlagen. Techniken der Verzögerung und der damit produzierten emotionalen Aufladung sowie der parallelen Handlungsführung werden rund um die Ankunft der drei Kutschen ebenfalls bereits im ersten Bild eingesetzt. Bachmann gelang es damit, „szenische und musikalische Bedürfnisse gleichzeitig zu erfüllen.“<sup>176</sup> Derart gehäufte Widersprüchlichkeit und Komplexität und die zahlreichen einander „widerstrebenden Aktionen“ in einer so groß angelegten Szene seien, so Beck, überhaupt „nur in einer musiktheatralischen Realisation denkbar, die diese Widersprüchlichkeit in eine übergeordnete Struktur einzubinden vermag.“<sup>177</sup>

Bachmann wiederholt diese Verzögerungstechnik im fünften Bild, wo sich Sir Edgar wiederum durch seinen Sekretär entschuldigen lässt: „Sir Edgar bittet um Geduld. Er

---

<sup>176</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 234.

<sup>177</sup> Ebda., S. 234.

zögert immer noch, Ihnen Lord Barrat vorzustellen.“<sup>178</sup> Dadurch wird die Spannung bis hin zum ersten „Kulminationspunkt“, dem Auftreten Lord Barrats, noch weiter gesteigert. Ab diesem Zeitpunkt wird das sämtliche weitere Geschehen durch die Handlungen des dressierten und verkleideten Affen und die Reaktionen der Gesellschaft darauf dominiert. Auden und Kallman erreichen einen derartigen Spannungsaufbau durch ihre behutsame Einführung in die Lebensumstände in den Alpen und die eingestreuten Informationen über den Dichter, die die gespannte Erwartung des Publikums über mehrere Szenen hinweg aufrechterhalten.

In Auden und Kallmans Oper sind es die Verwirrung Hildas, Carolinas und Dr. Reischmanns Geschäftigkeit, die Zurückhaltung Tonis und Elizabeths sowie die Selbstherrlichkeit Mittenhofers, die einander ablösen.

Mit ähnlichen Techniken haben somit beide Autoren in ihren ersten Szenen die Basis für die weiteren Entwicklungen der Handlung geschaffen.

Für ihre weiteren Szenen entschieden sich sowohl Bachmann als auch Auden und Kallman ebenfalls für direkte Einstiege.

Im *Jungen Lord* geht dabei in jeder weiteren Szene einer sprachlichen Äußerung ein pantomimisches „Vorspiel“ voraus: In der zweiten Szene spielt Luise am Klavier, in der dritten geht eine Zirkusszene dem weiteren, sprachlich begleiteten Geschehen voraus. Der Beginn dieser Szene ist in besonderem Maße aktionsreich: Wenn sich der Vorhang für das dritte Bild öffnet, geht die Zirkusvorstellung gerade ihrem Ende zu und „wir sehen noch rasch einige Einzeldarbietungen, die dann ins Ensemble übergehen.“<sup>179</sup> Henze bereitet dieses Geschehen im Zuge seiner Vertonung zusätzlich durch ein Orchesterzwischenstück vor, in das er auch Anklänge an Zirkusmusik einarbeitete.<sup>180</sup>

Ähnlich wie in der Eröffnungs- und der Finalszene der Oper „arbeitet Bachmann auch hier mit einem ausgefeilten Spannungsplan, der dem musikalischen Gestaltungsprinzip der variierenden Wiederholung gehorcht.“<sup>181</sup> Dieser „Plan“ umfasst dabei unter anderem das Da Capo der Zirkusvorstellung, die Schimpftiraden der Bürger und die erneute Abweisungen derselbigen durch Sir Edgar.

<sup>178</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 413.

<sup>179</sup> Ebda., S. 396.

<sup>180</sup> Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 131.

<sup>181</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 235.

Im vierten Bild wird der schwarze Diener Jeremy von Kindern mit Schneebällen traktiert, das fünfte beginnt mit den Vorbereitungen der Dienerschaft Sir Edgars für einen Empfang und zu Anfang des sechsten Bildes sieht man Luise, die sich vor einem Spiegel zurechtmacht.

Die einzelnen Szenen von *Elegy for Young Lovers* fließen ineinander über, die erste Unterbrechung findet zwischen dem ersten und dem zweiten Akt statt: Während Toni am Ende des ersten Aktes seine Gefühle für Elizabeth ausdrückt, aber noch nicht weiß, ob diese erwidert werden, spielt sich zu Beginn des zweiten Aktes, zunächst pantomimisch, dann auch sprachlich eine innige Begrüßungsszene zwischen Elizabeth und Toni ab.

Zu Beginn des dritten Aktes brechen Elizabeth und Toni gerade zur Besteigung des Hammerhorns auf. Allein in diesem Akt gibt es Unterbrechungen zwischen den Szenen, die mit Schauplatzwechseln zusammenfallen: Während die fünfte Szene noch im Gasthaus ihren Lauf nimmt, ereignet sich die sechste Szene, die den sprechenden Titel „Change of Scene“ trägt, auf dem Hammerhorn, wo Elizabeth und Toni nach und nach von ihren Kräften verlassen werden. Die nächsten beiden Szenen, „Man and Wife“ und „Toni und Elizabeth“ hängen mit dieser zusammen, bevor für die neunte und letzte Szene wieder ein Ortswechsel stattfindet. Sie zeigt Mittenhofer, der sich zunächst in einer Garderobe befindet, wo ihn auch Carolina aufsucht. Darauf folgt der einzige Ortswechsel innerhalb einer Szene und die Oper endet auf der Bühne eines Wiener Theaters, wo Mittenhofer alleine seine Elegie vorliest.

### 3.3. Die Figuren und ihre Konflikte

Als Kammeroper umfasst *Elegy for Young Lovers* nur sechs singende Charaktere, eine Sprechrolle und mehrere stumme Dienerfiguren, *Der junge Lord* sieht sechzehn singende und sieben stumme Figuren sowie vier Zirkusleute, eine Garnisonkapelle und einen Chor, bestehend aus Damen und Herren, jungen Mädchen und jungen Herren der guten Gesellschaft von Hülisdorf-Gotha, einigem Volk und Kindern, vor.

Hinsichtlich des Figurenpersonals richteten sich Henze und Bachmann ob ihrer Berufung auf die Tradition der Opera buffa des beginnenden 19. Jahrhunderts nach den überlieferten und typisierten Figurenkonstellationen dieser Gattung.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 216.

Aus diesem Grund führte Bachmann das Liebespaar Wilhelm und Luise ein, das es bei Hauff noch nicht gab. Sie wahrt mit diesen beiden Figuren die „buffoneske Konstellation des Liebespaares (von Henze ganz im Sinne der italienischen Tradition mit den Stimmfächern lyrischer Tenor und Sopran besetzt)“ und greift auf das „genregerechte“ Motiv der „nichtstandesgemäßen Verbindung“<sup>183</sup> zurück.

Zwar ist es für die Opera buffa üblich, ein seriöses Paar in die Handlung aufzunehmen, allerdings scheinen Wilhelm und Luise die „Seriösität“ zu überschreiten und sich bereits der Tragik anzunähern. Ein ebenfalls tragisches Liebespaar stellen Toni und Elizabeth dar, die, ungleich dem offenen Ausgang des *Jungen Lords*, am Ende ihrer Geschichte ein fatales Ende finden.

Um die Personenzahl zu erreichen, die einem Buffa-Ensemble entspricht, teilte Bachmann das „Lager“ der Bürger, also jene Figuren, die ab einem gewissen Punkt Sir Edgar „feindlich“ gegenüberstehen, in acht einzelne Stimmen, „deren Charaktere im Verlauf der Handlung unterschiedlich genau gezeichnet werden.“<sup>184</sup> Unter diesen finden sich der Bürgermeister, Oberjustizrat Hasentreffer, Ökonomierat Scharf, Professor von Mucker, Baronin Grünwiesel, Frau von Hufnagel, Frau Oberjustizrat Hasentreffer sowie Ida, die Freundin Luises.

Bachmann entlehnte einige der Namen Wilhelm Hauffs zeitsatirischem Text „Memoiren des Satans“, denen sie auch, teils wörtlich, zeitgenössische Sprachformeln und Redewendungen für ihren Text entnahm.<sup>185</sup> Deshalb lassen bereits die Namen auf das biedermeierliche Milieu schließen, das die Handlung umrahmt, und vermitteln dem Zuschauer erste Informationen über die Hülisdorf-Gothaer Bürger:

Bachmann schafft somit [...] komische Elemente, deren Wirkung sich entweder aus der Divergenz von Titel und provinziellen Namen (Baronin Grünwiesel, Oberjustizrat Hasentreffer, Frau von Hufnagel), aus dem Widerspruch von Namen und dessen Träger (Professor von Mucker muckt durchaus nicht auf, sondern weiß seine stets affirmative Wahrheiten ausschließlich mit Permiß zu formulieren) oder durch vielsagende Übereinstimmungen von Titel und Namen (Ökonomierat Scharf) ergibt.<sup>186</sup>

<sup>183</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 216.

<sup>184</sup> Ebda., S. 217.

<sup>185</sup> Vgl. ebda., S. 217.

<sup>186</sup> Ebda., S. 256.

Mit dem differenzierten Arsenal an Dienerfiguren, der Szenerie und dem Figurenpersonal des Wanderzirkus spielt Bachmann bewusst auf die *Commedia dell'arte* an.<sup>187</sup> Detaillierter als die anderen Dienerfiguren sind die Charaktere der schwarzen Köchin Begonia und des Sekretärs Sir Edgars gezeichnet, während der Mohr Jeremy, das Kammermädchen der Baronin und der Butler Meadows „kaum mehr als Statistenfunktionen erhalten.“<sup>188</sup> Thomas Beck spricht Begonia dabei „gleichzeitig komische und reflektierende Funktionen“<sup>189</sup> zu:

Sie bestehen einerseits in ihrer exotischen Erscheinung und den durch sie provozierten neugierigen Reaktionen der Bürger und andererseits in den innerhalb ihres deutsch-englischen Kauderwelsch zu knappsten, aber deshalb umso treffenderen Wortgefügen zusammengedrängten, kritischen Kommentaren, die sich in ihren dichten und eindringlichen Fügungen hervorragend zur Musikalisierung eignen.<sup>190</sup>

Mit der Figur des stummen Butlers Meadows bringt Bachmann einen Prototypen des *servo muto* in die Handlung ein, während sie mit der Figur Sir Edgars dieses Buffo-Motiv variiert, indem sie die (gewollte) Sprachlosigkeit vom Diener auf den Herren überträgt und „mit der Figur Sir Edgars das traditionell komische Motiv des Stummseins ins Didaktische überhöht.“<sup>191</sup> Gleichzeitig gehen die „Figuren Sir Edgars und seines Sekretärs durch den Kunstgriff der vertauschten Sprachlosigkeit eine enge Symbiose“ ein, „die an andere unzertrennliche Diener-Herr-Verhältnisse der Opernliteratur“<sup>192</sup> erinnert. Als Beispiel nennt Beck jenes zwischen Figaro und Almaviva in Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*.<sup>193</sup> Auch Auden und Kallman schreiben stumme Diener in ihr Libretto ein, bei denen es sich aber lediglich um Randfiguren handelt. Allerdings spielen die beiden Schriftsteller im Zusammenhang mit der Figur Gregor Mittenhofer ebenso wie Bachmann mit einer gewissen „Sprachlosigkeit“, auf die noch näher eingegangen werden wird.

Neben dem Poeten Mittenhofer und den erwähnten Dienerfiguren, bilden der Arzt Dr. Wilhelm Reischmann, sein Sohn Toni, Elizabeth Zimmer, Gregors Muse und Mätresse,

---

<sup>187</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 218.

<sup>188</sup> Ebda., S. 218.

<sup>189</sup> Ebda., S. 218.

<sup>190</sup> Ebda., S. 218.

<sup>191</sup> Ebda., S. 219.

<sup>192</sup> Ebda., S. 219.

<sup>193</sup> Vgl. ebda., S. 219.

Carolina von Kirchstetten, seine Sekretärin, die Witwe Hilda Mack sowie der Alpinführer Josef Mauer als Sprechrolle das Figurenpersonal der Oper *Elegy for Young Lovers*.

### *Der zentrale Konflikt*

Das Geschehen der Oper *Der junge Lord* basiert wie auch jenes der Vorlage auf der Opposition des Fremden und seinem Affen auf der einen zu den Hülisdorf-Gothaer Bürgern auf der anderen Seite. Es handelt sich dabei um „eine simple Konfliktkonstellation, die eine weitergehende Differenzierung der Figuren nicht benötigt, zumal auch die Komik des Textes keiner spezifizierten Charaktere bedarf“<sup>194</sup> und sich vielmehr im Kontrast der dargestellten Provinzialität mit der durch den Fremden und seiner Gefolgschaft verkörperten Exotik ergeht. Dieser Effekt wird „mit Hilfe situationskomischer Details ausgeschmückt und verstärkt.“<sup>195</sup>

So basiert Sir Edgars Exotismus nicht nur durch den Umstand begründet, dass er ein Ausländer ist, sondern wird auch durch seine Wagenladung („Unter dem Gepäck sind diesmal verhangene Kassetten, große Koffer, einige griechische Plastiken, ein Fernrohr.“<sup>196</sup>) symbolisiert. Indem ihn Bachman mit diesen Utensilien ausstattet, wird er von der Autorin als „Griechenlandliebhaber“ und „Gelehrter“ ausgewiesen, wodurch seine Andersartigkeit und damit der Kontrast zu den Bürgern optisch unterstützt werden.<sup>197</sup>

Seine äußerliche Erscheinung wirkt hingegen gewöhnlich und lässt darauf schließen, dass er ohne bestimmte Absichten im provinziellen Städtchen Hülisdorf-Gotha eintrifft:

Er ist etwa 60 Jahre alt, sehr gelassen, etwas ermüdet, selbstverständlich in der Bewegung, vornehm ohne Hochmut. [...] Sir Edgar hört einerseits höflich zu, gibt andererseits dem Sekretär, kaum merklich, etwas zu verstehen. Er steht nicht gerade gottergeben da, aber ruhig, wie jemand, der weiß, daß alles einmal vorübergeht.<sup>198</sup>

Der Umstand, dass er selbst nicht spricht, sondern die Kommunikation mit seiner Umwelt seinem Sekretär überlässt, verleiht ihm eine einzelgängerische und zugleich geheimnisvolle Ausstrahlung. Zusätzlich lehnt er sämtliche Annäherungsversuche der

<sup>194</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 217.

<sup>195</sup> Ebda., S. 217.

<sup>196</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 384.

<sup>197</sup> Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 118.

<sup>198</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 385f.

Bürger ab, bleibt dabei jedoch stets höflich und zuvorkommend, zumindest soweit es ihm seine Umgebung erlaubt. Denn bereits in der ersten Szene fühlen sich die Bürger durch seine Zurückweisung angegriffen und fassen das Verhalten Sir Edgars als „Affront“<sup>199</sup> auf. Der auf diese Weise aufkeimende Konflikt wird durch den einsetzenden Regen hinausgezögert, das Fundament für eine feindliche Grundstimmung wurde damit jedoch gelegt, sodass spätere Freundlichkeiten Sir Edgars nicht mehr angenommen werden wollen:

Ehe Sir Edgar sich setzt, um den Zirkusleuten zuzuschauen, ist er freundlich zu den Kindern, die ihn offenbar gerne mögen. Er streicht einem Kind übers Haar, gibt ihm eine Süßigkeit. Das Kind wird von seinem Vater zurückgerissen, weggezerrt und geohrfeigt. Andere Eltern holen ebenfalls aufgebracht ihre Kinder fort. Die Kinder sind erschreckt und verstört.<sup>200</sup>

Der hinausgezögerte Konflikt bricht aus, als Sir Edgar das Zirkusvolk zuvorkommender behandelt als die „Feinen Leute“ der Stadt, indem er, nachdem er das Platzgeld für sie entrichtet, der Tänzerin die Hand küsst und die ganze Zirkusgesellschaft in sein Haus bittet.<sup>201</sup> Die Hülisdorf-Gothaer sind „wie vor den Kopf geschlagen“<sup>202</sup> und äußern sich daraufhin offen feindselig:

Wir sind ihm nicht genug. [...] Er ist blasiert, hochnäsig, arrogant. [...] Er stößt uns täglich vor den Kopf. Unerhört! Mit einer Zirkusdirne, mit diesem Diebesvolk und mit einem Affen ist er ins Haus. Unerhört. [...] Er hat uns alle beleidigt. [...] Wir sind beleidigt.<sup>203</sup>

Den Höhepunkt erreichen die Feindseligkeiten kurz darauf, als von Unbekannten auf Sir Edgars Haus das Wort „Schande“ geschmiert wird.<sup>204</sup>

All diese Ereignisse scheinen der Auslöser für Sir Edgars „Affen-Intrige“ zu sein, die der englische Adelige im Verlaufe der nächsten Szenen umsetzt. Ob er damit die feine Gesellschaft Hülisdorf-Gothas belehren will oder sich lediglich einen Scherz mit ihnen

<sup>199</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 388.

<sup>200</sup> Ebda., S. 397.

<sup>201</sup> Vgl. ebda., S. 400f.

<sup>202</sup> Ebda., S. 402.

<sup>203</sup> Ebda., S. 403.

<sup>204</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 403.

erlaubt, kann bis zum Ende nicht endgültig geklärt werden. Auch Thomas Beck will für Sir Edgars Handeln verschiedene Motive erkennen:

So gefällt sich Sir Edgar offenbar ebenso darin, den Spießern eine Lehre zu erteilen, wie sich mit britischer Arroganz über die Beschränktheit der vermeintlichen Kleingeister zu erheben, die von Bachmann „nicht ohne Liebe“<sup>205</sup> gezeichnet wurden, wie die Librettistin ausdrücklich betont hat.<sup>206</sup>

Das ausgelassene Verhalten des Sekretärs im fünften Bild („lockerer, spielerischer als sonst, während er alles inspiziert und Jeremy und Meadows Anweisungen gibt“<sup>207</sup>) spricht dafür, dass ein komisches Ergebnis der Intrige durchaus erwartet wird und die Dienerschaft die ihnen zugedachten Rollen mit Vergnügen spielt:

Der Sekretär scheucht sie [Begonia] lachend aus dem Raum, und sie rennt lachend davon. Jeremy nascht einmal rasch von einer Süßigkeit, ebenso der Butler Meadows, mit großer Würde, während der Sekretär ihnen belustigt zusieht. Dann werden alle drei ernst, auf ein Zeichen des Sekretärs. Sie beziehen ihre Plätze.<sup>208</sup>

Die erste Phase von Sir Edgars Plan geht bereits im Bild zuvor vonstatten, als der Bürgermeister und seine Gefolgschaft Schreie hören und deshalb an Sir Edgars Tür klopfen. Aus dem Haus tritt nach dem Sekretär Sir Edgar „mit einer Peitsche in der Hand.“<sup>209</sup> Ersterer überrascht die Herren mit einer Einladung zu einem Empfang im Namen des Engländers und der Ankündigung von dessen „Neffen“, Lord Barrat, wonach sich die Herren verabschieden und man Sir Edgar ein wenig lächeln sehen kann.<sup>210</sup> Das „leise Amusement des Fremden läßt die Komik des Librettos wenig später vollends doppelbödig erscheinen: zu ahnungslos gehen die seinem ‚diabolischen Experiment‘ ausgelieferten Bürger in die Falle des Engländers.“<sup>211</sup> Doch indem er den Bürgern die Anerkennung zu geben scheint, die sie von ihm erwarten, gelingt es ihm, sie zu manipulieren und einen Stimmungsumschwung zu erzeugen. Dieser wird durch die

---

<sup>205</sup> Bachmann: Notizen zum Libretto. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von / Münster, Clemens (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. 2. Auflage, München / Zürich: Piper 2010 (zuerst 1993), S. 436.

<sup>206</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 258.

<sup>207</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 412.

<sup>208</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 412. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

<sup>209</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 409.

<sup>210</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 411.

<sup>211</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 257.

„Redeführerin“ der Bürger, Baronin Grünwiesel, im folgenden Bild deutlich gemacht: „Ich bin beschämt. Ja, und ich stehe nicht an zu gestehen, daß ich meine Meinung geändert habe.“<sup>212</sup>

Indem er die Gesellschaft wieder auf seine Seite gezogen hat, hat er die Voraussetzung für seine Intrige geschaffen hat. So bekommt die Handlung, die ihren ersten Höhepunkt mit den Schmierereien an Sir Edgars Hauswand erreichte, mit dem Auftreten Lord Barrats neuen Antrieb und der durch die scheinbare Versöhnung Sir Edgars mit der Bevölkerung besänftigte Konflikt strebt seiner größten Eskalation am Ende der Oper entgegen, wo der Gesellschaft schließlich das andere Gesicht Sir Edgars offenbar wird, das im vierten Bild mit der Dressur des Affen bereits angedeutet wurde. Denn obwohl sich Sir Edgar gegenüber den Kindern, den Zirkusleuten und in der fünften Szene auch gegenüber Wilhelm freundlich zeigt und so ein positives Bild von ihm gezeichnet wird, haftet ihm aufgrund der Dressur des Affen mit der Peitsche auch ein grausamer Zug an:

Die zuvor noch als eindeutig empfundene Rollenverteilung von Opfer und Täter erscheint plötzlich ambivalent, mit dem Auftritt Barrats beginnt die Grenze zwischen Komik und Grauen endgültig zu verschwimmen.<sup>213</sup>

Das „angespannte Gesicht“<sup>214</sup> Sir Edgars in der letzten Szene und der Umstand, dass er erst eingreift, als Luise verletzt wird, lässt eher darauf schließen, dass er auf eine Belehrung denn eine Belustigung abzielte. Er bleibt jedoch bis zum Ende der Oper stumm und lässt die Gesellschaft sowohl „in stärkstem Entsetzen“<sup>215</sup> als auch unbelehrt zurück. Sir Edgar hat den Leuten ihr eigenes Verhalten vor Augen geführt, doch sie sind zu verblendet, um es zu erkennen und selbstständig eine Lehre aus den Ereignissen zu ziehen.

Wie Sir Edgar zeichnet sich auch die zentrale Figur der *Elegy for Young Lovers*, Gregor Mittenhofer, durch sein manipulatives Verhalten aus. Während jedoch der Engländer mithilfe seines Sekretärs, der „Formung“ des Affen nach den Erwartungen der Gesellschaft und seiner unerwartete Einladung eine ganze Gesellschaft manipuliert, beeinflusst Mittenhofer das Verhalten der einzelnen Personen in seinem Umfeld. Er rechtfertigt sein

---

<sup>212</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 413.

<sup>213</sup> Ebda., S. 258.

<sup>214</sup> Vgl. Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 430.

<sup>215</sup> Ebda., S. 432.

Handeln mit seinem Genie und der Kunst, die er hervorbringt, welchen sich alles unterzuordnen hat.

Der Dichter wird, wie bereits geschildert, zu Beginn der Oper zunächst indirekt charakterisiert. Carolina und Dr. Reischmann beschreiben ihn als egoistisch („...he cannot bear/ Sick people near him: He believes they do it out of spite.“<sup>216</sup>) und unselbstständig („Great poets are like children.“<sup>217</sup>). Auch seine herrische Art wird erkennbar.

Von seiner Sekretärin und seinem Arzt wird der Dichter ausschließlich mit „master“ angesprochen, seine Mitmenschen verhalten sich ihm gegenüber respektvoll bis unterwürfig – „[*in tears.*] Forgive me, Master./ [...] / Oh please don't scold me!“<sup>218</sup> – und passen ihren Lebensstil den Bedürfnissen des Dichters an. So hat auch die junge Elizabeth gelernt, sich „richtig“ zu benehmen.<sup>219</sup>

Das Verhalten des Dichters ist geprägt von starken Stimmungsschwankungen. So schlägt seine Begeisterung über die Visionen Hildas rasch in eine aggressive Haltung um, als Carolina auf die Kritiken seiner letzten Werke zu sprechen kommt, woraufhin er in eine Schimpftirade verfällt. Auch Carolina, die ihm selbst mit angeschlagener Gesundheit stets zu Diensten ist, wird ein Opfer seines Anfalls, als sie Fehler bei der Transkription eines seiner Gedichte macht:

[*Screaming.*] POET? „And the gulls wave at the Poet...“  
 How dare you think I would write such rot!  
 PORT, PORT, you COW! rhyming with FORT.  
 Didn't that cross your tiny mind?  
 If you weren't deaf as well as blind,  
 I suppose you'd have thought the first too short  
 And altered it to „coastguard FOET“.  
 Why not? It wouldn't be worse than the drivel  
 You used to write as a girl. Don't snivel! –  
 By all means scribble on your own,  
 But leave my poetry alone.

Lina von K  
 Types away:  
 SHE'S NO GOOD!<sup>220</sup>

<sup>216</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 194.

<sup>217</sup> Ebda., S. 194.

<sup>218</sup> Ebda., S. 203.

<sup>219</sup> Vgl. ebda., S. 200.

<sup>220</sup> Ebda., S. 202f.

Als Carolina daraufhin in Ohnmacht fällt, gibt er ihr die Schuld für den misslungenen Beginn des Tages: „A nice way to start the morning!“<sup>221</sup>

Da er die Gefühle und Erlebnisse seiner Mitmenschen für seine Zwecke benutzen will und sie deshalb genau beobachtet, ist Mittenhofer ein guter Menschenkenner. Deshalb entgehen ihm die Gefühle nicht, die sich zwischen Elizabeth und Toni entwickeln. Als Carolina ihn darauf anspricht, gibt er jedoch zu erkennen, dass er die Beziehung der beiden nicht ernst nimmt: „Let the children play, of course.“<sup>222</sup> In sein Weltbild passt die Vorstellung nicht, dass sich seine Gefährtin ernsthaft von ihm abwenden könnte. Deshalb bestellt er Elizabeth trotz ihrer neuen Beziehung mit Toni zu sich. Er täuscht Verständnis vor, zeigt sich verletztlich, legt dem Mädchen Worte in den Mund und bringt Elizabeth schließlich mit einer Entschuldigung dazu, ihre Entscheidung, mit Toni fortzugehen, zu überdenken.<sup>223</sup>

Er manipuliert Elizabeth weiter, indem er sie dazu drängt, sich vor allen anderen zu Toni zu bekennen. Großzügig behauptet er, den Verlust Elizabeths zu verkraften, bevor Carolina durch ihre Ausrufe die emotionale Spannung, mit der sich die Szene aufgeladen hat, zum Ausdruck bringt: „It’s a madhouse here! Mere idiocy!“<sup>224</sup>

Die emotionale Eskalation wird durch das Auftreten Hildas, ihren in Babysprache gehaltenen Kommentar und ihren sachlichen Wunsch nach einem Getränk verhindert. Als die Emotionen erneut hochkochen, läutet sie mit ihrer Glocke, macht erneut auf ihre Bestellung aufmerksam und nimmt schließlich Elizabeth zur Seite.

Nachdem die gealterte Dame dem verwirrten Mädchen bestätigt, dass sie keine Hure sei, macht diese Toni einen Heiratsantrag. Dr. Reischmann und Carolina wollen das Liebespaar von dieser Idee abbringen, doch Mittenhofer, der eine künstlerische Eingebung hat, die er von den anderen ungehört artikuliert, unterbricht die Einwände und gibt dem Paar, das sein neuestes Gedicht inspiriert zu haben scheint, seinen Segen: „Bless them. You will, hearing that prophecy/ Their love fulfils for us. I’ll tell you of/ The poem I’m working on, called „*The Young Lovers*“.“<sup>225</sup> Die Beziehung zwischen Elizabeth und Toni stellt einen Wendepunkt im Geschehen dar: Von der selbstverständlichen Ausbeutung seiner Umwelt

<sup>221</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 203.

<sup>222</sup> Ebda., S. 215.

<sup>223</sup> Vgl. ebda., S. 217f.

<sup>224</sup> Ebda., S. 223.

<sup>225</sup> Ebda., S. 226.

geht Mittenhofer zu geplanter Manipulation über und wirkt direkt auf das Schicksal des jungen Paares ein.

Aufgrund seiner scheinbaren Großzügigkeit ist Elizabeth beschämt und der Dichter nutzt diesen Moment, um das Paar um einen letzten Gefallen zu bitten: Da er nicht mehr auf Hildas Visionen hoffen kann, die durch den Fund der Leiche ihres Ehemannes von ihrer Verwirrung geheilt worden ist, sollen ihm die jungen Leute ein Edelweiß vom Hammerhorn pflücken, um seine Inspiration noch einmal zu beflügeln.

Erst als sich Mittenhofer nach dieser Szene alleine wiederfindet, entladen sich seine wahren Emotionen und er offenbart, was er wirklich über seine Mitmenschen und deren Rollen in seinem Leben denkt:

BAH! What a bunch! What a scrubby bouquet!  
 The heart sinks. Look!  
     *[Holding up a hand, he counts off on his fingers those he mentions.]*  
     A lunatic witch  
 Who refuses to be mad; an aristocratic bore  
 Who wants to play Nanny to her private Emperor;  
 A doctor who needs a rhyming guinea-pig  
 To make him famous, and make newly-rich  
 His motherless whelp, that rutting little prig  
 Who imagines it's rebellion to disobey  
 His father once; *AND* a fatherless bitch  
 Who found a papa-dog from whom to run away!  
 Why don't they just blow up and disappear!  
 Why don't they all *DIE?*<sup>226</sup>

Nach diesen Vorfällen ist Mittenhofer uninspiriert: kann er seine Mitmenschen nicht kontrollieren, kann er scheinbar keine Kunst erschaffen.<sup>227</sup>

Er gibt zu, dass er Elizabeth nur aus Eigennutz zur Verlobung getrieben hat, da er die durch ihre Liebe verursachte „emotional untidiness“<sup>228</sup> ohnehin nicht ertragen hätte. Verbittert prophezeit er der jungen Liebe ein rasches Ende, fühlt sich einsam und bemitleidet sich selbst. Genau in dieser Phase berichtet der Bergführer Mauer vom herannahenden Schneesturm. Mittenhofer gibt vor, von niemandem zu wissen, der sich auf dem Berg befindet, während Carolina schweigt, obwohl sie die Situation merklich nervös macht („...Carolina goes rigid, shudders, and then, making a sudden movement turning

<sup>226</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 230.

<sup>227</sup> Vgl. ebda., S. 232-234.

<sup>228</sup> Ebda., S. 236.

towards MAUER, she knocks a heavy object off the desk.<sup>229</sup>). Nach Mauers Abgang versucht Mittenhofer, Carolina zu beruhigen. Er ist sich dessen bewusst, was er getan hat, versucht sich aber dennoch zu rechtfertigen, sodass sich Carolina schließlich von ihrem „Meister“ überzeugen lässt. Der Grund dafür liegt weniger in ihrem Glauben an seine Worte, denn an ihrer Überzeugung, dass das große Genie nicht ohne ihn zurechtkommen würde und sie ihm deshalb verpflichtet ist.<sup>230</sup> Sie wirkt geistesabwesend und erwacht erst mit einem hysterischen Lachen, als Mittenhofer zur Schlussfolgerung kommt, dass im Namen der Kunst – und damit in seinem – alles erlaubt ist: „Everything must be paid for/ Eventually/ In time or in the service/ Of eternity:/ I do not ask the price for/ They shall pay for me.“<sup>231</sup>

Durch den Tod des jungen Liebespaares hat er scheinbar die nötige Inspiration erhalten um sein Gedicht zu vollenden und er zeigt, wie Sir Edgar, am Ende der Oper sein wahres Gesicht: „[*looking at himself in the mirror*]. One. Two. Three. Four./ Whom do we adore?/ Gregor! Gregor! Gregor!/ Five. Six. Seven. Eight./ Whom do we appreciate?/ Gregor! Gregor! Gregor!/ Happy Birthday, dear Gregor!“<sup>232</sup>

Mit Sir Edgar in *Der junge Lord* und Gregor Mittenhofer in *Elegy for Young Lovers* stehen in beiden Opern exzentrische männliche Figuren im höheren Alter im Mittelpunkt der Handlung. Um sie herum gruppieren die Autoren das übrige Figurenpersonal, gegenüber welchem sich beide zunächst gönnerhaft zeigen, aber im Laufe der Handlung aus verschiedenen Motiven andere Seiten von sich offenbaren.

Das Motiv Mittenhofers ist einerseits verletzter Stolz, andererseits die unantastbare Vorrangstellung der Kunst und seines Genies, die es für ihn zu verteidigen gilt. Er kann dabei Inspiration nicht aus sich selbst schöpfen, sondern ist auf äußere Einflüsse angewiesen und um diese zu erhalten, ist ihm jedes Mittel recht. Die Rechtfertigung dafür gibt er sich selbst: „[...] Believe it or not,/ I need all this/ To protect and save/ The tiny store/ Of what within/ Is genuine.“<sup>233</sup>

Ob es sich bei seiner Selbstbeschreibung, die er gegenüber Elizabeth äußert, um wahre Selbsterkenntnis handelt („A booming old bore/ Who repeats his stories,/ A spoiled child/

<sup>229</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung., S. 237.

<sup>230</sup> Vgl. ebda., S. 238.

<sup>231</sup> Ebda., S. 239.

<sup>232</sup> Ebda., S. 242f.

<sup>233</sup> Ebda., S. 217.

Who stamps and screams/ When his will is crossed; [...]“<sup>234</sup>) oder aber er nur eine Rolle spielt, um sie zu beeinflussen,<sup>235</sup> bleibt ebenso offen, wie Sir Edgars Motivation. Im Gegensatz zu Mittenhofer handelt jener zwar vermutlich nicht aus egoistischem Interesse, jedoch zeichnen sich die Taten beider Figuren durch ein gewisses Maß an Skrupellosigkeit aus.

Mittenhofer kann dabei eindeutig dem Typus des Gegenspielers und Nebenbuhlers zugeordnet werden. Zusätzlich befindet er sich als Patenonkel Tonis und „Gönner“ Elizabeths auch in der Position eines Vormunds.

Inhaltlich kann Sir Edgar ebenso eindeutig als Gegenspieler und Nebenbuhler klassifiziert werden. Da jedoch der Sekretär für den Engländer spricht und es Lord Barrat ist, der um Luise „wirbt“, teilen sich diese drei Figuren diese beiden Funktionen gegenüber Wilhelm. Daneben erfüllt Sir Edgar als „Onkel“ Lord Barrats für diesen ebenfalls in verzerrierter Weise die Rolle eines Vormunds.

Mit der klar gezeichneten Gegensätzlichkeit von Sir Edgars Weltoffenheit, die mithilfe seiner exotischen Gefolgschaft und seinem ebensolchen Gepäck dargestellt wird, und der spießigen und kleingeistigen Gesellschaft, die durch verschiedene und einzeln herausgestellte Typen dargestellt wird, erfüllt Bachmann die Anforderungen an den Librettisten, ein kontrastreiches, mit „Typen“ besetztes Figurenpersonal zu schaffen.

Auden und Kallman erfüllen diesen Anspruch ebenfalls, basiert doch die Grundidee ihrer Oper, um eine bestimmende zentrale Figur andere, sich von ihr deutlich unterscheidende Charaktere mit unterschiedlichen „Obsessionen“ zu gruppieren, auf genau jener librettistischen Anforderung. Konsequenterweise stand der Konflikt zwischen ihrer Hauptfigur Gregor Mittenhofer und dessen Umwelt von Beginn an im Mittelpunkt ihres Schaffens.

---

<sup>234</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 217.

<sup>235</sup> Ebd., S. 216f.

*Die Liebespaare zwischen Verblendung und Klarheit*

Die Einführung eines Liebespaares in die Opernhandlung dient in der Regel dazu, den zentralen Konflikt einer Oper auf eine emotionale Ebene zu heben, wodurch dem Zuseher eine Identifikation erleichtert wird.

In diesem Sinne nutzen auch Bachmann, Auden und Kallman die Gefühlsverwirrungen der jungen Paare, um den Konflikt zwischen Sir Edgar und den Hülisdorf-Gothaer Bürgern im *Jungen Lord* sowie denjenigen zwischen dem Dichter und seiner Umwelt in *Elegy for Young Lovers* leichter nachvollziehbar zu machen.

In beiden Opern lässt sich der weibliche Part des Liebespaares eindeutig in das soziale Umfeld einer der Konfliktparteien zuordnen, während der männliche Part als Eindringling oder Außenseiter klassifiziert werden kann. Dargestellt wird dieser Umstand sowohl räumlich als auch durch die Kleidung der jungen Männer, die im Falle Wilhelms nicht der gängigen Mode entspricht und im Falle Tonis nicht zur Örtlichkeit passt: In der ersten Szene wird Wilhelm als junger Mann eingeführt, „der sich abseits hält und nicht mit den anderen jungen Herren die Damen beobachtet.“<sup>236</sup> Sein Kleidungsstil wird von Ida kritisch kommentiert: „Nur ist er nicht ganz nach der Mode gekleidet: Pariser Beinkleider stünden ihm besser, und das Jabot fehlt.“<sup>237</sup>

In seiner Ankunftsszene zeigt Toni keinerlei Absichten, sich in die vorhandene Gesellschaft einzufügen und deutet dies pantomimisch an, indem er sich erst bewegt, als er Elizabeth erblickt: „TONI has remained near the table, but when ELIZABETH holds out her hand to him, he walks over to the stairs.“<sup>238</sup> Die Veränderung, die Toni im Laufe der Handlung im Vergleich vom ersten zum zweiten Akt durchmacht, wird hingegen vor allem anhand seiner Kleidung verdeutlicht: „[H]e is dressed in a severe black suit and his spotless white shirt has a high stiff collar;“<sup>239</sup> [...] Now, however, he is dressed in a style more appropriate to a mountain resort: chamois jacket, heavy trousers, open-collar shirt.“<sup>240</sup> Die mit seiner Veränderung verbundene Aufnahme in die „Gemeinschaft“ rund um Mittenhofer erfolgte aufgrund seiner Beziehung zu Elizabeth. Im Unterschied dazu ändert sich im Laufe der Handlung weder Wilhelms Beziehung zu Luise noch seine Art sich zu kleiden. Die fehlende Weiterentwicklung der Beziehung bedingt auch den

<sup>236</sup> Bachmann: *Der junge Lord*. Regieanweisung, S. 380.

<sup>237</sup> Ebda., S. 381.

<sup>238</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 199.

<sup>239</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 196.

<sup>240</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 209.

Umstand, dass der Student während der gesamten Oper seine Außenseiterposition beibehält.

Wilhelm sieht, wie auch Luise, in der Liebe die einzige Möglichkeit, die provinzielle Enge zu ertragen: „In dieser engen Stadt,/ unter diesen engen Menschen,/ kann ich nur leben,/ weil es dich, meinen Engel, gibt./ In dieser Luft,/ in der keine Freiheit ist,/ kann ich nur atmen,/ weil es dich, mein göttliches/ Mädchen gibt.“<sup>241</sup> Nichtsdestotrotz bleibt Wilhelm in seinen Überlegungen und Handlungen rational und wird, ausgenommen in den Duetten mit Luise, im Rahmen derer er von seinen Gefühlen übermannt zu werden scheint, tiefgründiger gezeichnet als die restliche Bevölkerung Hülisdorf-Gothas. Als einziger zeigt er ernsthaftes Interesse am Geschehen um ihn herum („Nur Wilhelm bleibt wirklich interessiert bei jeder Sammlung stehen.“<sup>242</sup>), bemerkt deshalb, was vor sich geht und erkennt sowohl Lord Barrats „flegelhaftes“<sup>243</sup> Verhalten als solches als auch das Tier, das in ihm steckt.<sup>244</sup>

Indem Sir Edgar allein zu Wilhelm freiwillig hinzutritt, um ihm seine Sammlung zu zeigen, erkennt er den Studenten als ebenbürtig an, scheint ihn aber damit gleichzeitig von Lord Barrats Verhalten ablenken zu wollen. Der Engländer und sein Sekretär geben ihm das Gefühl verstanden zu werden, weshalb der Ablenkungsversuch zumindest kurzfristig erfolgreich ist. Sir Edgar manipuliert ihn mithilfe dieser Aufmerksamkeit, die dem Studenten von der gehobenen Gesellschaft Hülisdorf-Gothas nicht zuteil wird. Gänzlich beeinflussen lässt er sich allerdings nicht: Obwohl er nun immerhin „Achtung vor dem Sekretär und Sir Edgar empfindet“<sup>245</sup> lässt er Luise nie aus den Augen. Seine Bedenken hinsichtlich Lord Barrats bleiben allerdings sowohl in der fünften als auch in der letzten Szene ungehört.

Toni wird als ebenso ernster, junger Mann dargestellt. Seine positive Grundstimmung versucht er zu verbergen: „[H]is sullen reticence encourages the suspicion that they [his clothes] make him uncomfortable; just as his surliness has an air of natural good-humour suppressed in the service of some theoretical discipline pertaining to „no-nonsense“.“<sup>246</sup>

<sup>241</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 382.

<sup>242</sup> Ebda., S. 413.

<sup>243</sup> Vgl. ebda., S. 418.

<sup>244</sup> Vgl. ebda., S. 423.

<sup>245</sup> Vgl. ebda., S. 418f.

<sup>246</sup> Auden: Elegy for Young Lovers. Regieanweisung, S. 196f. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

Ab dem Moment seiner Ankunft steht er als einziger Mittenhofers Verhalten kritisch gegenüber, zeigt für das aufgebrachte Getue rund um dessen Bedürfnisse kein Verständnis und bringt dies auch klar zum Ausdruck: „What a shamelessly low variety show! [TONI stamps off].“<sup>247</sup> Damit verhält er sich ähnlich wie Wilhelm gegenüber Lord Barrat.

Toni leidet unter dem Verlust seiner Mutter, scheint aber in den Gedanken an Elizabeth Trost zu finden.<sup>248</sup> Genau wie sie erfährt er einen „Erweckungsmoment“, der durch die neu entstandenen Gefühle der Liebe ausgelöst wurde. Diese Gemeinsamkeit wird in einem Duett, das ihnen beiden den beinahe gleichen Text zuschreibt, ausgedrückt.

Während das Glück für Elizabeth durch Gedanken an Mittenhofer getrübt wird, ist Toni voller Optimismus und versteht weder ihre Sorgen noch die seines Vaters.<sup>249</sup> Sein größter Ärger richtet sich allerdings schnell gegen den Dichter und ein Wort seines Vaters reicht aus, um einen gegen diesen gerichteten Ausbruch auszulösen: „The Master! The Master! It makes me sick!/ What the world needs are warmer hearts,/ Not older poets.“<sup>250</sup>

Als Elizabeth ihrerseits von Ärger überwältigt wird und fliehen möchte, ist er der Vernünftige, der sie zurückhält und davon überzeugen kann, Mittenhofer von ihrer Beziehung zu unterrichten.

Für die beiden jungen Männer ist die Welt simpel: Elizabeth und Luise sollen zu ihren Gefühlen stehen, doch beide Mädchen sind aufgrund der Beeinflussung durch ihre Umwelt zu verwirrt, wissen nicht, welchem der Männer sie sich näher fühlen und können deshalb nicht zu einer Stellungnahme gedrängt werden. Als Elizabeth an ihren Gefühlen zu Toni zweifelt, lässt er erkennen, dass er das manipulative Spiel des Künstlers durchschaut. Er bezeichnet ihn als „alten Hexenmeister“, der Elizabeth verzaubert, als „Teufel“, der sie hypnotisiert hätte.<sup>251</sup> Die Emotionen, die sich im Zuge dieser Auseinandersetzung aufstauen, entladen sich in einem Ausbruch Tonis („We must get this right!/ [...]/ [shouting]. The Mittenhofer/ Will damn well do as I wish!“<sup>252</sup>), der sich mit jenem Wilhelms aus dem fünften Bild vergleichen lässt. Als dieser Lord Barrats Verhalten nicht mehr ertragen kann, obwohl er immerhin von dessen Sprache „beglückt“ ist, greift er ein:

<sup>247</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 200.

<sup>248</sup> Vgl. ebda., S. 208f. und 212.

<sup>249</sup> Vgl. ebda., S. 211f.

<sup>250</sup> Ebda., S. 212.

<sup>251</sup> Vgl. ebda., S. 220.

<sup>252</sup> Ebda., S. 221.

WILHELM *verliert die Beherrschung und tritt zu der Gruppe*

Es ist genug, was dieser Herr sich herausnimmt.

LUISE Wie kannst du's wagen, so von Lord Barrat zu sprechen?

WILHELM Ich wag' es eben.

LUISE Wie du mich mißhandelst.

*Sie bricht in Tränen aus.*

[...]

WILHELM Zum Teufel! Alles wegen dieses Lümmels, ja, dieses Flegels!<sup>253</sup>

Sowohl Luise als auch Elizabeth können mit den Gefühlsausbrüchen ihrer Liebhaber nicht umgehen. Zu sehr sind sie von ihrer Umwelt und deren Vorstellung von Benehmen und Schicklichkeit beeinflusst und stellen sich deshalb nicht auf ihre Seite. Dadurch ergibt sich, neben jenem ihrer sozialen Stellungen, ein zweiter Kontrast unter den Liebespaaren: Während die Männer stets eine klare Sicht auf die Dinge behalten, bleibt der Blick ihrer Frauen über einen Großteil der Handlung hinweg getrübt.

Elizabeth, die aufgrund dessen zu keinem Entschluss kommen kann, wird die entscheidende Äußerung durch den Segen Mittenhofers erspart. Doch weder Toni noch Elizabeth trauen dieser scheinbar wohlwollenden Geste: Während das Mädchen das Gefühl hat, ein Glück zu wählen, welches „her whole heart fears“, befürchtet Toni, dass Elizabeth ihm nie ganz gehören wird: „My whole heart fears that he,/ In giving her to me,/ Keeps much of her I know,/ That I shall never know,/ [...]“<sup>254</sup>

Auch Luisens Gefühle sind während der gesamten Handlung von Zweifeln überschattet. Neben ihrer Unklarheit hinsichtlich ihrer eigenen Gefühle, kann sie weder an Wilhelms Liebe glauben, noch daran, dass das Interesse Lord Barrats wirklich ihr gilt, weshalb sie stets Bestätigung bei ihrer Freundin Ida sucht. Wilhelm ist sich auf der anderen Seite zwar sicher, dass er Luise liebt, muss aber im Unklaren darüber bleiben, ob seine Liebe erwidert wird, da Luisens Liebesgeständnis im vierten Bild von den Schreien des Affen unterbrochen wird. Dabei dient – in beiden Opern – dieses Hin und Her der Liebenden nicht zuletzt der Aufrechterhaltung der Spannung.

Die Schlusszene des *Jungen Lord* zeigt Luise, die wirkt, als ob sie durch die Enthüllung des Affen von einem Bann befreit worden wäre und erinnert an Tonis Vergleich des Einflusses Mittenhofers mit „Zauberei“:

<sup>253</sup> Bachmann: *Der junge Lord*, S. 421f.

<sup>254</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 227.

*Wilhelm löst sich aus seiner Erstarrung und geht zu Luise, hebt ihren Kopf, da sie wie tot ist und nur nach dem Affen blickt.*

[...]

LUISE *schwach*

O Himmel, steh mir bei.

WILHELM O stirb mir nicht.

LUISE O zürn mir nicht.

WILHELM Du hast geträumt, hast Schreckliches geträumt.

LUISE Ich habe nicht geträumt.

*Sie umarmt Wilhelm zaghaft und verbirgt ihr Gesicht.*<sup>255</sup>

Auf dramaturgischer Ebene entwickelte sich die Beziehung zwischen Luise und Wilhelm in den Bildern eins bis vier zunächst parallel zum, jedoch nie isoliert vom Hauptstrang: Luise und Wilhelm bekommen zwar ihre kurzen, selbstständigen Momente, jedoch gelten Luises erste Gedanken der Ankunft des Engländers: „LUISE UND IDA Ob er uns gefallen wird oder nicht?/ LUISE Der Engländer soll ein älterer Herr sein und ein Gelehrter.“<sup>256</sup>

Das Auftreten Lord Barrats bestimmt danach den weiteren Verlauf der Handlung:

Gleichzeitig verschmelzen mit der Annäherung von Lord Barrat an Luise die in den vorangegangenen Bildern behutsam aufgebauten Stränge der Haupt- und Nebenhandlung: mit dem Dreieck Barrat-Luise-Wilhelm wird ein neuer Konflikt exponiert, der bereits im zweiten Bild der Oper vorbereitet wurde und nun in der direkten Konfrontation Wilhelms mit Lord Barrat und den darauffolgenden Reaktionen Luises und der Damen gipfelt. Bis zum Ende der Oper bleibt diese Dreieckskonstellation handlungsbestimmend; ihr Konflikt wird, nun aufs engste mit der Hauffschen „Affenparabel“ verbunden, im letzten Bild des „Jungen Lord“ in einem raffinierten szenischen Crescendo zur Katastrophe geführt.<sup>257</sup>

Ab dem fünften und sechsten Bild gerät die Beziehung „immer stärker in den Wirbel der Intrige“ und wird damit „selbst ins Zentrum der Haupthandlung“<sup>258</sup> gerückt, wobei sich diese Verlagerung am deutlichsten im Schlussbild zeigt. Ingeborg Bachmann gelinge laut Beck mit diesem Kunstgriff ein dreifacher Effekt:

<sup>255</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 432.

<sup>256</sup> Ebda., S. 380.

<sup>257</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 224.

<sup>258</sup> Ebda., S. 216.

[D]urch das parallele Führen und dabei abwechselnde „Überblenden“ der Handlungsstränge „Affenparabel“ und „Liebesgeschichte“ zu Beginn der Oper vermögen beide Ebenen [...] kontrastierend voneinander zu profitieren. Gleichzeitig erhöht sich mit diesem Kontrastverfahren die Musikalisierbarkeit des Geschehens, das dem Komponisten abwechselnd „dramatische“ und „lyrische“ Situationen vorgibt. [...] Die in den Figurenkonstellationen des Ensembles (auch visuell) zum Ausdruck gebrachten Konfliktsituationen werden dabei in der intimeren Nebenhandlung sozusagen „exemplarisch“ reflektiert, individualisiert und veranschaulicht.<sup>259</sup>

Zwar kann man im Falle der *Elegy* nicht von zwei verschiedenen Handlungssträngen sprechen, jedoch rückt der Fokus von der Darstellung des „Alltags“ im ersten Akt zur Beziehung zwischen Toni und Elizabeth. Das künstlerische Schaffen und die Bedürfnisse des Dichters verlaufen jedoch weiterhin parallel zur Liebesgeschichte. Mit dem Einfall Mittenhofers, sich von dieser inspirieren zu lassen, werden diese zwei Aspekte endgültig miteinander verwoben.

Im Zuge dieser Zusammenführung zweier Handlungsstränge beziehungsweise zweier Aspekte einer Geschichte – man kann keinesfalls von einer selbstständigen Nebenhandlung sprechen – rücken die Konflikte zwischen Mittenhofer und Toni sowie zwischen Wilhelm und Sir Edgar sowie Lord Barrat zunehmend in den Mittelpunkt. Den beiden Handlungen gemein ist dabei der Umstand, dass sowohl Toni als auch Wilhelm von der Richtigkeit ihres Handelns überzeugt sind, die beiden Sympathieträger es jedoch nicht schaffen, sich durchzusetzen. Erst am Ende der Opern werden die Verliebten ohne die übermächtigen Schatten von Sir Edgar und Gregor Mittenhofer vereint.

Toni und Wilhelm stehen aufgrund ihrer Außenseiterpositionen zu ihrer Umwelt und bedingt durch ihre emotionalen Beziehungen noch deutlicher als die übrigen Figuren zu Sir Edgar beziehungsweise Gregor Mittenhofer in Opposition. Als Student, der im Gegensatz zu den restlichen Dorfbewohnern seine Bildung nicht nur vortäuscht und auf leere Phrasen verzichtet, erkennt er als einziger die Bedrohung, die von Sir Edgar und seinem „Neffen“ für Luise und insbesondere seine Beziehung zu ihr ausgeht, was die Intrige des Engländer vereiteln könnte und ihn damit zu dessen Widersacher macht. Toni wiederum wird zum Störfaktor, indem er als einzige den Dichter umgebende Person keine diesem dienliche Aufgabe innehat. Der sich dadurch ergebende Kontrast zu den übrigen Charakteren und

---

<sup>259</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 216.

das auch bei ihm vorhandene Misstrauen gegenüber der älteren männlichen Figur definieren ihn als Gegenspieler derselbigen.

### *Zwischen den Welten*

Bachmann erschafft für ihr Libretto eine von gesellschaftlichen Regeln eingeengte Welt. Wer sich nicht an die Konventionen hält, sei es durch sein Verhalten oder lediglich durch die Art seiner Kleidung, und nicht in das vorgefertigte Weltbild, etwa aufgrund seiner Hautfarbe passt, wird ausgeschlossen. Die Reaktionen der Bürger auf Wilhelm, das Zirkusvolk und auch Sir Edgars schwarze Dienerschaft brandmarken diese deshalb sofort als Außenseiter.

Die Abneigung der feinen Gesellschaft gegenüber Wilhelm zeigt sich, unter Führung der Baronin, als dieser versucht, Luise vor dem bereits akzeptierten Lord Barrat zu beschützen. Die Dienerschaft genießt im Unterschied dazu aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu Sir Edgar Schutz vor offenen Anfeindungen. Lediglich die Kinder des Städtchens ignorieren den gesellschaftlichen Anstand und attackieren Jeremy mit Schneebällen.

Am deutlichsten ausgetragen wird der Konflikt zwischen den Hülsdorf-Gothaern und den Zirkusleuten. Diese soziale Randgruppe, die im Rahmen des Theaters in der Regel eine (imaginäre) Parallelwelt repräsentiert,

konfrontiert die Bürger zum ersten Mal mit einer im Grunde ehrlichen Welt, weil sie bewußt Illusion schafft, sich zu Inszeniertem und Andressiertem, zur „Lüge“ als Gaukelspiel bekennt und damit tatsächliche Gefühlsregungen erreicht: nämlich „Lachen“, „donnernden Applaus“ und „stürmische Aufmerksamkeit“. Gerade als solche steht sie völlig diametral zur vornehmen Gesellschaft, die die Kunst, wie Luise, nur als Teil „guter Sitte“ und damit als gesellschaftliche Lüge begreift.<sup>260</sup>

Bachmann steigert auch hier behutsam die Spannung bis zur Eskalation des Konflikts: Sir Edgar lässt sich seit seiner Ankunft zu dieser Gelegenheit das erste Mal vor seinem Haus blicken. Während das einfache Volk den vornehmen Herren bewundert, sind die „Feinen Leute“ konträr dazu entsetzt, dass er nicht ihnen, sondern dem Zirkusvolk seine

---

<sup>260</sup> Anette Unger: Lüge und Wahrheit. Zur Kunstästhetik in Henzes Oper *Der junge Lord*. In: Krellmann, Hanspeter (Hg.): „Theater ist ein Traumort“. Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann. Berlin: Henschel 2005, S. 209.

Aufmerksamkeit zuteil werden lässt und „murren und [...] murmeln“ Beschimpfungen: „Sittenverderber. Schamverletzer. Kinderschreck. Ausländer. Gottloser Heide.“<sup>261</sup>

Als Sir Egdar für die Zirkusleute das Platzgeld entrichtet und ihnen Einlass in sein Haus gewährt, erreicht der Unmut der Leute seinen Höhepunkt – „ein Eklat, der sich auf Grund der mit Hilfe fest umrissener Figurenkonstellationen konstituierten Konfliktsituationen für eine szenisch-visuelle Darstellung geradezu anbietet.“<sup>262</sup>

Die Konfrontation zwischen den Zirkusleuten und den Bürgern nutzt Bachmann gleichzeitig, um auch jenen zwischen dem Engländer und den Bürgern zuzuspitzen, die mit den Schmierereien an Sir Edgars Hauswand ihren Höhepunkt erreichen.

Im letzten Bild scheinen sich die Welten der Hülisdorf-Gothaer und Sir Edgars anzunähern: Zum einen werden erstere, wie schon lange ersehnt, ins Haus des Engländers, eine „Welt von Wohlstand, Eleganz, Exotik und Kultiviertheit“, eingeladen, zum anderen haben die Bürger und vor allem die jungen Herren damit begonnen, Verhalten und Aussehen Lord Barrats in „kritikloser Anpassung“<sup>263</sup> zu imitieren. Dabei ist das „freie Benehmen“ des Affen, das so sehr bewundert wird, „zynischerweise das absolute Gegenteil, nämlich Zwang und Dressur.“<sup>264</sup>

Indem die temporäre Annäherung der feinen Gesellschaft an den verkleideten Affen (und umgekehrt) durch die Offenbarung der Intrige aufgehoben wird, zeigt sich der Kontrast zwischen ihnen wieder in vollem Ausmaß, was schließlich zur gesellschaftlichen Katastrophe führt.

Luise stellt aufgrund ihrer Erziehung im Sinne der oberflächlichen Gesellschaft und ihrem trotz alledem vorhandenen Freiheitsdrang sowohl eine Kontrastfigur zu den übrigen Bürgern als auch zu Sir Edgar dar.

Das Mädchen steht zwischen den Fronten und wird deshalb in eine starke emotionale Verwirrung gestürzt: Auf der einen Seite fühlt sie sich ihrer Tante verpflichtet und wird gesellschaftlich stark unter Druck gesetzt: „Die Tante Baronin hört nicht auf, mir tagtäglich zu sagen, daß ich die beste Partie in der Stadt bin, daß ich zu gut bin für jeden.

---

<sup>261</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 397.

<sup>262</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 221.

<sup>263</sup> Unger: Lüge und Wahrheit, S. 210.

<sup>264</sup> Ebda., S. 210.

Niemals wird sie mir erlauben, mit Wilhelm – nein, was rede ich...<sup>265</sup> Auf der anderen Seite sehnt sie sich nach einer Zukunft außerhalb der sozialen Enge, die ihr entweder durch den sozialen Abstieg mit Wilhelm oder den Aufstieg durch die Hochzeit mit einem fremden Lord möglich erscheint.

Von all den Ansprüchen, die ihre Umwelt und insbesondere Wilhelm und die Baronin an sie stellen, ist Luise überfordert, weshalb sich ihre Emotionen zu Beginn des letzten Bildes genug aufgestaut haben, um sich in einer Arie „entladen“ zu müssen. Hier hat sie nun erstmals genügend Raum, um ihre widersprüchlichen Gefühle zu reflektieren:

Allein sein können,  
 nicht mehr die Blicke sehen,  
 nicht den Neid der Freundinnen,  
 Wilhelms Eifersucht,  
 nicht mehr die Stimmen zu hören,  
 Geflüster hinterm Rücken,  
 Raunen um mich und i h n.  
 Wär' er schon hier!  
 So komm doch, Augenblick.  
 Es muß sich heut' entscheiden.<sup>266</sup>

Sie sehnt sich, wie es erst im Rahmen dieser Arie deutlich ausgesprochen wird, nach einem Leben außerhalb der provinziellen Enge und ist deshalb anfällig für die Vorteile, die eine Beziehung zu Lord Barrat in ihren Augen bieten würde:

Wohin wird er mich führen?  
 In eine andre Welt.  
 Ich wag ihm kaum zu folgen,  
 doch folgen muß ich ihm.  
 Sein Wesen, unbegreiflich,  
 macht unbegreiflich mich.  
 Ich kann hier nicht mehr leben,  
 denn hier versteh ich mich.  
 War Lieben früher einfach,  
 jetzt wird die Liebe schwer,  
 zur Wildnis von Gefühlen,  
 ich kenne mich nicht mehr.<sup>267</sup>

<sup>265</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 381.

<sup>266</sup> Ebda., S. 424.

<sup>267</sup> Ebda., S. 424.

Ihre Zerrissenheit und Unsicherheit wird an dieser Stelle besonders deutlich, wie es der Artikulationsform der Arie und ihrer Tendenz zur Reflexion von Emotionen entspricht.

Elizabeth befindet sich in einer ähnlichen Situation und bewegt sich wie Luise zwischen zwei Parteien. Wie die junge Bürgerstochter hat sie sich in ihrer Welt nie gänzlich wohl gefühlt und erlebt durch Toni einen Moment des Erwachens: „I dwelt in a world,/ An anonymous shadow,/ For all had faces/ Save me alone./ They were themselves/ But what was I/ But a dream of theirs?/ But then you came/ And day broke.“<sup>268</sup> Der innige, zweisame Moment, den Toni und Elizabeth an dieser Stelle teilen, wird – ähnlich wie jener zwischen Wilhelm und Luise, der durch die Schreie des Affen unterbrochen wird – von Carolina gestört.

Fluchtgedanken, die sich mit jenen Luises vergleichen lassen („Take me away,/ Somewhere, anywhere,/ I don't mind,/ But now, out of this place:/ I cannot face/ Another day.“<sup>269</sup>), gehören ebenso zur Bandbreite ihrer Überlegungen wie Zweifel an ihrer Beziehung zu Toni.

Alleine können sich die beiden jungen Mädchen nicht gegen ihre Umwelt durchsetzen. So kann sich Luise „gegen die autoritäre Position der Baronin in keiner Phase“<sup>270</sup> wehren, die ihr stetig einredet, dass sie zu gut „für die jungen Stutzer“<sup>271</sup> sei. Im Kreis der vornehmen Damen der Stadt spielt sie deshalb die „junge Dame von feinstem Benehmen“<sup>272</sup> und kann sich selbst doch nicht von ihrer gesellschaftlichen Vorrangstellung überzeugen:

Im Gegenteil: dort, wo sie (laut Szenenanweisungen) „unvorsichtigerweise“ ihre abwehrende Haltung gegenüber den Bemerkungen der Tante, die sich zunächst auf die Person Sir Edgars beziehen, formuliert, fallen ihre Äußerungen recht halbherzig aus und werden von der egomanischen Baronin in keiner Weise zur Kenntnis genommen.<sup>273</sup>

---

<sup>268</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 210.

<sup>269</sup> Ebda., S. 214.

<sup>270</sup> Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 277.

<sup>271</sup> Bachmann: *Der junge Lord*, S. 389.

<sup>272</sup> Ebda., S. 389.

<sup>273</sup> Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 277f.

LUISE *beiseite, zu Ida*

O Ida, liebste Ida, warum denn ich?

Ich kann so wenig, weiß so wenig.

*Zu der Baronin, ausbrechend.*

Gnädige Tante, ich bin es nicht wert,

daß dieser gelehrte Herr...

ich bin es nicht wert.

BARONIN GRÜNWIESEL Ich bin unerhört gespannt.

*Sie sieht sich rasch im Spiegel an.*

Wie sehe ich aus?<sup>274</sup>

Das kurze Aufflammen von Widerworten („Daß sie den fremden Herrn so schmähen kann, ganz unheimlich, ja!“<sup>275</sup>; „Aber er ist es doch, der kein Haus betritt, keines betreten will.“<sup>276</sup>) wird von der Baronin und den anderen Damen ebenso nicht zur Kenntnis genommen.

Gleichsam lehnt sich Elizabeth nur einen Moment lang offen gegen ihre Widersacherin Carolina auf und verurteilt kurz darauf auch Mittenhofer, aber ebenfalls nur ein einziges Mal und lediglich im Stillen.<sup>277</sup> Da sie derart in ihrer erlernten Rolle gefangen ist, schafft es der Dichter jedoch, sie erneut auf seine Seite zu ziehen und lässt sie sogar an der Echtheit der Gefühle zwischen ihr und Toni, aber auch an jenen zu ihm selbst, zweifeln:

TONI	We know – we know
	We love each other.
ELIZABETH	Do we?
	I know I loved my father. Then I thought
	I loved your Godfather, then...
TONI	Elizabeth, your voice is so strange. What
	Has happened? You're not yourself.
ELIZABETH	Perhaps not. Perhaps I never was.
	Was I myself when I dreamed
	Of becoming his mistress? <sup>278</sup>

Mittenhofers Einfluss reicht so weit, dass sie sogar Dankbarkeit ihm gegenüber zeigt, als er sie freigibt, obwohl ihm in dieser Hinsicht keinerlei Rechte zustünden.

In gleichem Ausmaß kann sich Luise nicht von der Rolle lösen, die die Baronin ihr zugebracht hat: Ihr offensichtlich von der Baronin indoktriniertes Verhalten gipfelt in ihrer

<sup>274</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 391.

<sup>275</sup> Ebda., S. 394.

<sup>276</sup> Ebda., S. 395.

<sup>277</sup> Vgl. Auden: Elegy for Young Lovers, S. 213.

<sup>278</sup> Ebda., S. 219f.

vorgetäuschten Ohnmacht: „Luise preßt die Hand ans Herz, kippt langsam zurück und fällt graziös in Ohnmacht, indem sie das Kleid so zurechtrückt, daß man, wenn sie auf dem Boden liegt, einige Volants von ihrem Unterrock sehen kann.“<sup>279</sup>

Als Mittenhofer Elizabeth dazu zwingen will, vor allen anderen zu ihren Gefühlen zu stehen, fühlt sie sich ebenso überfordert wie Luise und bricht, vergleichbar mit deren Ohnmachtsanfall, zusammen: „ELIZABETH, the conflicting arguments coming from all sides, finally puts her hands over her ears, shakes her head as though trying to negate them all, then bursts into tears and buries her face in her hands.“<sup>280</sup> Mithilfe von Hilda, die es – neben Toni – als einzige wagt, sich Mittenhofer entgegenzustellen, entscheidet sie sich schließlich für den jungen Mann.

Anders entwickeln sich die Umstände für Luise: Obwohl sie Wilhelms Bildung bewundert,<sup>281</sup> entscheidet sie sich bei Gegenüberstellung der beiden Männer „nach einem kurzen vergleichenden Blick [...] zwischen dem Aufsehen erregenden jungen Lord und dem ‚unmodischen‘ Wilhelm“ für „das äußere Erscheinungsbild und die gesellschaftliche Aufmerksamkeit, die der englische Exzentriker erregt“.<sup>282</sup> „Oh, Wilhelm. Ja, ich bin verwirrt./ Dieser Aufzug, dieser erlesene Handschuh./ Diese goldene Brille. Das Pariser Beinkleid.“<sup>283</sup>

So wie Wilhelm und Toni ihre direkten Gegner in Sir Edgar und Mittenhofer finden, stehen Carolina und die Baronin Elizabeth und Luise gegenüber.

Während der Sekretär zusammen mit Sir Edgars restlicher Dienerschaft nicht aktiv in das Geschehen eingreift und Dr. Reischmanns Widerstand gegen Tonis Beziehung zu Elizabeth aus seiner Sorge um Tonis Zukunft entsteht, werden Carolina und Baronin Grünwiesel offen zu Opponenten der jungen Paare. Dabei handelt Carolina aus der Motivation heraus, Mittenhofer zu Diensten zu sein, während Baronin Grünwiesel als ihr Vormund zumindest vordergründig im Interesse Luises handelt.

Beide Frauen wissen, ihre Rolle zu spielen – die Baronin als erste Dame der Gesellschaft, Carolina als rechte Hand Mittenhofers und Bewahrerin seines geregelten Tagesablaufs. Beide können es deshalb nicht akzeptieren, dass jemand aus der für ihn vorgefertigten

<sup>279</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 423.

<sup>280</sup> Auden: Elogy for Young Lovers. Regieanweisung, S. 223.

<sup>281</sup> Vgl. Bachmann: Der junge Lord, S. 381.

<sup>282</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 278.

<sup>283</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 415.

Rolle ausbrechen will, wie es Carolina gegenüber Toni – „You have your place here,/ As we all have.“<sup>284</sup> – und die Baronin gegenüber Wilhelm artikuliert: “Sie sind hier nicht am Platz.“<sup>285</sup>

Um ihr Weltbild nicht ins Wanken bringen zu lassen, stellen sich die beiden Frauen gegen die jungen Leute und spielen damit Mittenhofer und indirekt auch Sir Edgar in die Hände. Aufgrund ihrer festen sozialen Rollen und ihres Widerstandes gegen die Beziehungen der jungen Leute fügen sie der Handlung weitere kontrastierende Aspekte und handlungsmotivierende Elemente hinzu.

Während Auden und Kallmans Text psychologisch ausgedeuteter ist als jener Bachmanns, wie man es etwa an Tonis Vorgeschichte mit seiner toten Mutter oder Carolinas früh beendeter Karriere als Schriftstellerin erkennen kann, orientiert sich Bachmanns Text hinsichtlich seiner Figuren stark an der Commedia dell’arte.

Dabei lässt sich zwar bis auf die Liebespaare keine der Figuren eindeutig in ein Gut-Böse-Schema einordnen, aber dennoch gelang es den Librettisten gleichermaßen, die erwarteten, opernspezifischen Typen – wie die jungen Liebenden, die Nebenbuhler, den intriganten Vormund, den Arzt und die Dienerschaft – in ihre Handlungen sinnvoll einzubringen und alle diese Charaktere unterschiedlich genug zu gestalten, um die Kontrastwirkung zu erzielen, die von einem Libretto hinsichtlich seiner Figurenkonstellation erwartet wird.

### 3.4. Zwischen Komik und Tragik

Die beiden Opern stützen sich auf jeweils einen zentralen Konflikt. Dabei werden diese Konflikte, wie bereits erläutert, in den Eröffnungsszenen vorgestellt. Beiden Opern ist es überdies gemein, dass sich aus diesen Konflikten sowohl komische als auch tragische Momente ergeben und das Schwanken zwischen diesen beiden atmosphärischen Ausprägungen sowohl die Handlung als auch die zentralen Kontraste der Oper bestimmen.

Die Eröffnungsszene des *Jungen Lords* wirkt ausschließlich komisch und verspricht dem Publikum eine Buffa-Handlung. Mit dem Auftreten Sir Edgars wird die Ausgangssituation jedoch karnevalisiert: Zum ersten Mal wird die feine Gesellschaft ausgeschlossen. Ihre

<sup>284</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 212.

<sup>285</sup> Bachmann: *Der junge Lord*, S. 423.

übertriebene Reaktion darauf, verbunden mit der fehlenden Einsicht in ihr falsches Verhalten, schafft eine Komik, über die es sich allerdings nicht leicht lachen lässt.

Obwohl sprachlicher und musikalischer Witz sowie komische Einlagen in diesem Opernbuch ihren Platz finden, ist ein befreites Lachen überhaupt nur selten möglich. Die Betitelung als „komische Oper“ könnte deshalb gar als irreführend bezeichnet werden:

[S]o wird Komik in dieser Opera buffa auf eine sehr subtile Weise eingesetzt, die nicht nur an die Grenzen dessen führt, was gemeinhin „komisch“ genannt wird, sondern sich dieser ganz bewußt annähert, um sie in geeigneten Momenten – sozusagen als wohl vorbereiteter schmerzvoller Effekt – zu überschreiten.<sup>286</sup>

Der beständige Wechsel zwischen „komischem und grotesk-ernstem Effekt“ und „traditionell verwendeter komischer Opernmotivik und ihrer zunehmend grotesken Verzerrung im zweiten Akt“<sup>287</sup> machen das Besondere dieses Librettos aus.

Das „deutsche Spießertum“ dient dabei „als Nährboden für eine Unmenschlichkeit, die im Animalischen Lord Barrats ihre bühnengerechte Verkörperung“ finden soll – „das immanent Diabolische“ wird „im scheinbar Gemütlichen thematisiert.“<sup>288</sup>

Neben dem eigennütigen Denken, das sich bereits im ersten Bild darstellt, zeigen sich im zweiten Bild, der „Tee-Szene“, Selbstüberschätzung und Fremdenfeindlichkeit. Dem diesbezüglichen Umschlagen der Meinung der Hülisdorf-Gothaer hinsichtlich des Fremden widmet Bachmann eine ganze Szene: Sir Edgar, in den große Erwartungen gesetzt wurden und der die Bewohner des Städtchens bitter enttäuscht hat, wird nach der von Jeremy überbrachten Absage von der Damengesellschaft beschimpft und verleumdet. Die Führungsrolle wird dabei von der Baronin übernommen:

Ungestraft hat noch niemand Flora von Grünwiesel einen Schimpf angetan. Mir eine Absage erteilen...das ist unerhört! [...] Dieser Mensch täuscht sich, dieser Mensch wird mich kennenlernen! Mich beleidigen! [...] Wer ist er überhaupt, dieser englische Herr? Was sag' ich, diese Kreatur! Ich lorgnettierte ihn, ihn und sein Gesindel, seine Mohren und Sklaven. Wer ist dieses Individuum, das es wagt, unsre Luft zu verpesten?<sup>289</sup>

<sup>286</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 252.

<sup>287</sup> Ebda., S. 253.

<sup>288</sup> Ebda., S. 258.

<sup>289</sup> Ebda., S. 393.

Der Kontrast, der durch die heftige Reaktion auf einen banalen Anlass entsteht, hat erneut eine komische Wirkung. Die Baronin verführt – ebenso wie das hysterische und anschließend die Szene belauschende Kammermädchen – zum Lachen. Nicht nur, dass sie nach dem Lesen des Briefes zusammenbricht – sie baut sich auf, als würde sie gleich eine Opera seria-taugliche Rachearie aufführen („Sie steht resolut auf, von Wut und zunehmender Rachsucht gepackt.“<sup>290</sup>) und steigert sich bis hin zu ihrem obig zitierten „gewaltigen“<sup>291</sup> Ausbruch. Verstärkt wird dieser komische Kontrast zwischen Anlass und Reaktion später durch Henze und seine Musik. Zusätzlich sorgt Ida für komische Momente, die mit ihren kecken Einwüfen die Damengesellschaft immer wieder anstachelt.<sup>292</sup>

Im dritten Bild wird diese fremdenfeindliche Stimmung fortgesetzt. Die gehobene Gesellschaft reagiert damit einerseits auf das Eindringen der komischen, aber bewusst inszenierten und damit ehrlichen Parallelwelt des Zirkusvolks, die ihrer aufgesetzten Sprache und ebensolchen Manieren gegenübersteht. Andererseits spricht aus ihnen die Eifersucht, da Sir Edgar dem Zirkusvolk mehr Aufmerksamkeit schenkt als ihnen:

FEINE LEUTE Der Engländer ist aus dem Haus.  
 Der Engländer geht aus dem Haus.  
 Hat man das gesehn?  
 Kann man das verstehn?  
 [...]  
 Wegen einer Zirkusdame!  
 Wegen eines Affen!  
 Geht der Engländer aus dem Haus.  
 Aber in die Kirche geht er nie!<sup>293</sup>

Nachdem die Annäherungsversuche der Honoratioren an Sir Edgar wiederum vom Sekretär abgeblockt werden, werden ihre Beleidigung deutlicher und auch Geiz wird als ein weiterer negativer Zug an ihnen offenbar:

<sup>290</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 392.

<sup>291</sup> Vgl. ebda., S. 393.

<sup>292</sup> Vgl. ebda., S. 393-395.

<sup>293</sup> Ebda., S. 397.

Die Herren sehen einander an, holen tief Atem und drehen sich weg, einerseits beleidigt, andererseits aber auch, weil die Zirkusleute die Vorstellung beendet haben, ihre Hüte abnehmen und vortreten, um Geld einzusammeln. Auch viele der anderen Leute zerstreuen sich oder tun, als hätten sie nicht zugesehen. Nur Sir Edgar läßt durch den Sekretär jedem der Darsteller einen Beutel mit Geld geben.<sup>294</sup>

Als Sir Edgar der kleinen Seiltänzerin die Hand küsst, wiederholen die Leute die Beschimpfungen, die sie bereits zu Beginn des Bildes gemurmelt haben, lauter: „Schamverletzer!/ Sittenverderber!/ [...] Gottloser Heide./ Kinderschreck.“<sup>295</sup> Wieder ist die übertrieben Empörung gleichzeitig komisch und erschreckend.

Die Kinder, die in der Eröffnungsszene noch zu Sir Edgars Ehren gesungen haben, werden nun von den Erwachsenen dazu gebracht, ihre Aussagen zu ändern:

Das ist ein guter Mann, der uns Gutes antun kann.  
*Sie werden geohrfeigt.*  
 Das ist ein böser Mann, der uns Böses antun kann.  
 [...]
 *von ihren Eltern belehrt und vorgeschickt*  
 Hu, der böse Edelmann,  
 der uns gar nichts geben kann.  
 Nichts kann er geben.  
 Hoch soll er leben.  
*Es gibt Ohrfeigen.*  
 Pfui, der soll nicht leben.<sup>296</sup>

Dabei zeigt ihr „Versprecher“, dass sie damit nicht ihre eigene Meinung ausdrücken, sondern lediglich dem Vorbild ihrer Eltern folgen. Ein komischer Effekt entsteht durch die leicht veränderte Wiederholung einer Phrase. Zu Beginn der nächsten Szene und damit des zweiten Aktes werden die Kinder das Weltbild der Eltern jedoch bereits übernommen haben und damit geht auch jede komische Wirkung im Zusammenhang mit den Kindern und ihren Reimen verloren.

Das wahrlich groteske Moment bricht schließlich am Ende des dritten Bildes in den kleinbürgerlichen Alltag ein: Der Vandalismus an Sir Edgars Haus („Schande“<sup>297</sup>) offenbart das selbstzufriedene Gebaren der Hülsdorf-Gothaer als bedrohliches Verhaltensmuster.

<sup>294</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 398.

<sup>295</sup> Ebda., S. 400f.

<sup>296</sup> Ebda., S. 401f.

<sup>297</sup> Ebda., S. 403.

Fortgesetzt wird dieses von Hass und Verhetzung geprägte Benehmen am Beginn des zweiten Aktes, der mit einem Spottlied der Kinder beginnt, das gegen den schwarzen Diener Jeremy gerichtet ist.<sup>298</sup> Dabei nimmt diese Szene einen grausamen Zug an, obwohl der Gesang der Kinder, würde er nicht offen Fremdenfeindlichkeit ausdrücken, aufgrund seiner Reime lustig anmuten könnte:

Jeremy, der auf das Haus zugehen will, mit Paketen beladen, wird von einigen Kindern umstellt, die Schneebälle nach ihm werfen. Er ist unmäßig erschrocken, versucht zu entkommen, wischt sich den ungewohnten Schnee verzweifelt aus dem Gesicht. [...] Jeremy versucht wütend, die Kinder wegzuscheuchen; er stürzt. [...] Jeremy ist auf das Haustor zugesprungen und rettet sich hinein. Wenn das Portal wieder geschlossen ist, verschwinden die Kinder.<sup>299</sup>

Auch eine zunächst unverfängliche romantische Liebesszene kippt in kürzester Zeit in ihr Gegenteil um. Teilen Wilhelm und Luise zunächst noch einen zärtlichen Moment unter zartem Schneefall, wird die gleiche Szene im nächsten Moment „in eine düstere, unheimliche Grundstimmung“<sup>300</sup> getaucht. Das inhaltsleeres „Geplänkel“ der beiden Figuren kontrastiert dabei stark mit den gequälten Schreien des Tieres, die unterdessen zu hören sind.

Bachmann nutzt eine Mischung aus akustischen und visuellen Mitteln, um die schauerliche nächtliche Szenerie darzustellen: den Vorgang des Laternenanzündens, unvermutet unterbrochen von unheimlichen Tierschreien,<sup>301</sup> dem grotesken Moment, der aus der Züchtigung des Affen resultiert.<sup>302</sup> Mit dem Leiden des Tieres wird die Grenze der Komik erstmals deutlich überschritten. Auch die komische Einlage des Lichtputzers, die sich um dessen Schnapskonsum dreht,<sup>303</sup> kann die Atmosphäre nicht dauerhaft aufheitern.

Auch die Liebesszene zwischen Luise und Wilhelm wird von diesen Schreien „untermalt“, die an dieser Stelle die stärkste Kontrastwirkung ausüben.

Die Spannung, die durch die mysteriösen Laute erzeugt wird, hält an, bis die Umstände durch die „Stürmung des Hauses von Sir Edgar durch die Bürger“<sup>304</sup> geklärt werden.

---

<sup>298</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 258.

<sup>299</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 404.

<sup>300</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 222.

<sup>301</sup> Vgl. ebda., S. 222.

<sup>302</sup> Ebda., S. 258.

<sup>303</sup> Vgl. Bachmann: Der junge Lord, S. 405.

<sup>304</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 222.

Aufgeblasen und „in amtlicher Mission“<sup>305</sup> konfrontieren sie Sir Edgar, der mit einer Peitsche auftritt, was zur Verwirrung der Honoratioren führt. Der nächste Stimmungswechsel wird durch das Lächeln des Dieners verursacht, woraufhin der Bürgermeister kleinlaut wird und sich nach der Erklärung des Sekretärs gar unterwürfig verhält.<sup>306</sup>

Während daraufhin das fünfte Bild mit einer „echten“ Buffa-Szene beginnt, in der Begonia ein Ingwerbrot-Rezept vorträgt und die Diener zu Scherzen aufgelegt sind, sorgt in weiterer Folge das Benehmen Barrats und das Nachahmen seines Verhaltens durch die feinen jungen Herren für lustige Momente. Dazu kommen noch die der Opera buffa entsprungenen plumpen und daher komischen Annäherungsversuche des Bürgermeisters an Begonia, denen sie mit ihrer Englisch und Deutsch vermischenden Sprache entgegenhält. Nur Luise, die zwischen ihren Gefühlen hin- und hergerissen ist, und die „Auseinandersetzung“ zwischen Wilhelm und Lord Barrat sorgen in diesem Bild für ernste Züge.

Im sechsten und letzten Bild kippt die Handlung endgültig von der Komödie ins „tragische Lustspiel“,<sup>307</sup> die „Sphären des Grotesk-Ernsten und des „Provinziell-Verschlafenen“ prallen „direkt in hartem Kontrast“<sup>308</sup> aufeinander. Das gepflegte Milieu des Biedermeierlichen schafft dabei die notwendige „Fallhöhe“, den „wirkungsvollen Umschlag ins Abgründige“, der „die geradezu dämonische Eskalation des dramatischen Konflikts“<sup>309</sup> erst ermöglicht.

Von ihrem Beginn an ist es vor allem die Beziehung zwischen Luise und Lord Barrat, die über die Grenzen des Komischen hinausweist, wobei die daraus entstehende Tragik allein Luise vorbehalten bleibt:

In dieser Anlage der Figur, in ihrer charakterlichen Disposition, begründet sich die Anziehung durch das alle Regeln der Konvention negierende Wesen des jungen Lords, wie sie im fünften Bild deutlich wurde. Luise erhält jetzt, im Verlauf des sechsten Bildes, die angesprochene tragische Dimension. Sie ist das unschuldige Opfer der Intrige Sir Edgars. Denn sie ist die einzige Figur mit der tatsächlich etwas geschieht. Ihr Leben, ihre Liebe wird durch die Hinwendung zu Barrat zerstört.<sup>310</sup>

<sup>305</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 408.

<sup>306</sup> Ebda., S. 409f.

<sup>307</sup> Unger: Lüge und Wahrheit, S. 210.

<sup>308</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 258.

<sup>309</sup> Ebda., S. 258.

<sup>310</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 156.

Da Luise für den Affen ihre Verbindung mit dem Studenten Wilhelm aufgibt, ist für sie

die Schlußszene, in der der junge Lord sich zu erkennen gibt, eine so erschütternde Erfahrung, daß sie dadurch auf die Ebene einer tragischen Opernheldin gehoben erscheint. Das Grundmotiv von Täuschung und Ent-Täuschung gewinnt in dieser Figur eine weit über den Märchenrahmen hinausweisende Tiefe, die dadurch verdeutlicht wird, daß Luise sich weigert, die beruhigende Erklärung anzunehmen, alles sei nur ein böser Traum gewesen.<sup>311</sup>

So wie beinahe alle Figuren in *Der junge Lord* komische und grausame Züge annehmen können, so weisen auch die Charaktere aus *Elegy for Young Lovers* komische und ernste Züge in unterschiedlichem Maße auf. Diese Gratwanderung wird auch im Raum nachgezeichnet, der sich von einer traumhaften Alpenlandschaft in eine unbarmherzige Todeszone verwandelt, von der Idylle zur Grausamkeit wechselt.

Die humoristischen Mittel, die in dieser Oper benutzt werden, sind, sieht man von bestimmten Arienformen wie der „Katalogarie“ in der zweiten Szene des ersten Aktes ab, die allein durch ihre Struktur komisch wirken, subtiler angelegt als im *Jungen Lord*. Im Gegensatz zu Bachmanns Text, worin die Stimmungswechsel teilweise über ganze Bilder hinweg vorbereitet werden – wie über die Eröffnungs- und die Teeszene – erfolgen in Auden und Kallmans Libretto rasche Stimmungsumschwünge, die direkt oder indirekt durch die Launen Mittenhofers bestimmt werden.

Das beinahe kitschige Bühnenbild der Eröffnungsszene mit Porzellanofen, Standuhr, Pflanzen und Blümchen<sup>312</sup> kontrastiert Hildas trauriges Schicksal, das sie an dieser Stelle schildert. Gerade diese Figur vereint Ernst und Grotteske beinahe gleichermaßen: „HILDA MACK, a white-haired lady in her sixties, her make-up and clothes that of a young woman of the 1870s [...]“<sup>313</sup> Aufgrund ihres Schicksals, ihrer Verwirrung und ihrer größtenteils düsteren Visionen stellt sie zunächst jedoch hauptsächlich eine ernste bis tragische Figur dar:

<sup>311</sup> Achberger: Literatur als Libretto, S. 183.

<sup>312</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 191.

<sup>313</sup> Ebd., S. 191.



MITTENHOFER. *BAH!* What a bunch! What a scrubby bouquet!

The heart sinks. [...]

Why don't they all *DIE*?

[*He picks up an inkwell and looks about for a suitable spot in which to hurl it. Suddenly he finds himself face to face with HILDA, who has entered a few moments earlier to retrieve her sunshade. His gesture suspended in mid-air, he stares at her.*]

HILDA [wagging her sunshade at him].

Naughty, naughty dear!

[*With a bellow of rage, MITTENHOFER puts the inkwell down and stalks back to his study. HILDA, laughing uncontrollably, collapses into a chair.*]<sup>317</sup>

Daneben gibt es von Hilda noch kleinere komische Einwüfe, wie etwa ihre Anspielung an *Die Lustige Witwe*.<sup>318</sup> Auf diese Weise wandelt sie sich von einer hauptsächlich ernsthaften zur einer vor allem komischen Figur.

Toni und Elizabeth stellen das seriöse und einzige Liebespaar dieser Oper dar. Seine Obsession ist die Vergangenheit und erklärt sich aus dem Verlust seiner Mutter erklärt,<sup>319</sup> der auch seinen Vater nicht unberührt lässt.<sup>320</sup> Wenn er an sie denkt, zeigt sich, wie er sehr in der Vergangenheit verhaftet ist, wodurch er charakterlich in die Nähe von Hilda rückt: „His expression is almost that of Hilda's earlier visionary stare, but his journey from the present is backwards.“<sup>321</sup> Nicht zuletzt deshalb wird das junge Glück und die Hoffnung auf ein *lieto fine* bereits in seinem frühen Stadium von Todesassoziationen überschattet: „Long I waited, but the vow/ Made to love our eyes have spoken,/ Death cannot release me from!“<sup>322</sup> Auch das Volkslied, das die beiden in ihrem letzten idyllischen Moment im „Wandervogel style“<sup>323</sup> singen als sie in die Berge aufbrechen, kann die inzwischen entstandene bedrohliche Atmosphäre nicht mehr auflockern.

Carolina stellt sich dem Paar am deutlichsten in den Weg und verhält sich offenkundig grausam gegenüber Elizabeth, beschimpft das junge Mädchen und spricht sogar als Abschluss eines Quintetts, an dem sie ansonsten keinen Anteil hatte, eine düstere

<sup>317</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 230.

<sup>318</sup> Vgl. ebda., S. 229.

<sup>319</sup> Vgl. ebda., S. 212.

<sup>320</sup> Vgl. ebda., S. 233.

<sup>321</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 208.

<sup>322</sup> Ebda., S. 209.

<sup>323</sup> Ebda., S. 231.

„Prophezeiung“ aus: „They forget the soil, who forget the hour./ Where nothing can root, nothing will flower.“<sup>324</sup>

Ihre übertriebene Reaktion auf die Beziehung der jungen Leute erzielt komische Effekte, aus welchem Grund ihr Verhalten stark jenem der Baronin aus dem *Jungen Lord* ähnelt. Das Benehmen beider Frauen liegt dabei weniger in akuten Geschehnissen, denn in ihren Weltbildern begründet. Der Unterschied zwischen ihnen liegt darin, dass sich die Baronin selbst für den Mittelpunkt der Welt hält, während Carolina Mittenhofer in das Zentrum ihres Lebens gestellt hat. Unterdessen nun die Ablehnung des ihr vermeintlich ebenbürtigen Adligen das Weltbild der Baronin ins Wanken bringt, werden die von Carolina geschaffenen geordneten Verhältnisse von Elizabeth durcheinandergebracht. Auf ähnlich exaltierte Weise wie die Baronin auf die Absage Sir Edgars reagiert die Sekretärin deshalb auch zu Beginn der Oper, als sie die Rezensionen liest, im Rahmen derer die letzten Werke Mittenhofers eher negativ kritisiert werden. Ihre darauf begründeten Beschimpfungen, die beispielsweise einen Autor der „Fackel“, eine Anspielung an Karl Kraus, betreffen – „The vulgar beast! He should be whipped!“<sup>325</sup> – entsprechen ebenso wenig ihrem Stand wie die Ausbrüche der Baronin.

Mittenhofer selbst ist nicht nur Dreh- und Angelpunkt der gesamten Handlung, sondern sorgt – wie etwa im Falle der Kritiken, über die sich Carolina quasi in seinem Namen aufregt – auch für beinahe sämtliche Komik. Dazu gehören ebenfalls die zu Beginn der Oper dargestellten eintrainierten Abläufe der Bediensteten Carolina und Dr. Reischmann – sie reagieren sofort, wenn Mittenhofer mit seiner Glocke klingelt, gleichgültig ob es dabei um das zweite Frühstücksei oder um die „injection time“<sup>326</sup> geht.

Auch Mittenhofers Anordnung, Hilda Abfuhrmittel zu geben, um neue Visionen hervorzurufen, wirkt komisch – bevor dem Leser oder Publikum die dahintersteckende Skrupellosigkeit offenbar wird.<sup>327</sup>

Vom Einfluss des Dichters bleiben nur die tragischen Figuren Hilda und Toni weitgehend unberührt, während Elizabeth gerade durch ihre absolute Hörigkeit zu einer ebensolchen Figur wird.

---

<sup>324</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 227.

<sup>325</sup> Ebda., S. 193.

<sup>326</sup> Ebda., S. 193.

<sup>327</sup> Vgl. ebda., S. 193.

Ein umfassendes Beispiel für das Nebeneinander von Ernst und Komik stellt die Szene „Worldly Business“ dar. Mit Mittenhofers „gereimter Aufregung“ beginnt sie komisch, die Nonsense-Silben, die Mittenhofers Dichtersprache repräsentieren, haben den gleichen Effekt, ebenso seine überspitzte Aufregung über die Tippfehler Carolinas. Mehr und mehr tendiert die Szene jedoch zur Ernsthaftigkeit, als der Künstler grausam wird, Carolina beschimpft und sich über sie lustig macht, bis sie hysterisch zu schluchzen beginnt und in Ohnmacht fällt.<sup>328</sup>

Die allgemeine Tragik des Stückes entpuppt sich, wie im *Jungen Lord*, jedoch erst nach und nach im Laufe der Handlung. Hätte man Mittenhofer im Verlaufe des Stückes nicht kennengelernt, könnte man sogar denken, dass *Elegy for Young Lovers* mit dem Aufbruch Elizabeths und Tonis und der Abreise Hildas und Dr. Reischmanns ein offenes, aber glückliches Ende nimmt. Der auf die Tragödie folgende Nachspann entwickelt sich deshalb geradezu zur Groteske, denn die Kunst ist letztlich nicht aus Liebe, sondern aus Grausamkeit entstanden, was den Künstler jedoch nicht davon abhält, sich selbst zu feiern.

*Elegy for Young Lovers* ist nicht wie *Der junge Lord* als komische Oper angelegt. Vielmehr vermittelt sie eine tragische Geschichte und beinhaltet komische Elemente, weshalb sie auch in der Regel ins tragikomische Genre eingeordnet wird. Bei diesen Elementen handelt es sich vornehmlich um Komik basierend auf Form und Sprache, die aufgrund der schwer verständlichen gesungenen Worte nicht leicht zu erfassen ist. Im als komische Oper konzipierten *Jungen Lord* handelt es sich häufig um Situationskomik, aber auch Wortwitz wird von Bachmann eingesetzt. Während die Komik im *Jungen Lord* offensichtlicher als in der *Elegy* ist, ist die Lüge im *Jungen Lord* schwieriger zu durchschauen, da die männliche Hauptfigur, Sir Edgar, sich nicht zu seiner Intrige äußert, Mittenhofer hingegen in seinen Soloszenen seine Absichten bald durchscheinen lässt.

Nichtsdestotrotz lässt sich eine ähnliche Entwicklung der Handlung ausmachen: Aus der Idylle beziehungsweise einer nicht idealen aber tragbaren Situation entwickelt sich nach und nach eine Tragödie, während deren Vollzug sich grausame und komische Momente abwechseln. Dabei können die Elemente, die traditionell als typisch für komische Opern empfunden werden, wie Verkleidung, Verwechslung und Versprecher, nicht über die Ernsthaftigkeit beider Werke hinwegtäuschen.

---

<sup>328</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 202f.

### 3.5. Artikulationsformen und Sprache

#### *Redundanz*

Die Forderung nach redundanten Passagen ist für den Librettisten am einfachsten umzusetzen, wenn sich mehrere Figuren auf der Bühne befinden, da man nur selten eine Person sich selbst sinnvoll wiederholen lassen kann und Wiederholungen innerhalb eines Duets in der Regel Liebespaaren vorbehalten bleiben, die dadurch emotionale Nähe ausdrücken.

Ein Beispiel für den Einsatz von Redundanz im Rahmen eines großen Ensembles ist die Rede, die der Bürgermeister zu Beginn des ersten Bildes einübt.<sup>329</sup> Hier setzt Bachmann dieses operngerechte sprachliche Mittel leicht erkennbar ein. Auch die übrigen Honoratioren erkennt man an ihren quasi litaneiähnlich wiederholten formelhaften Phrasen. Dabei dient die Wiederholung bestimmter Phrasen im *Jungen Lord* nicht nur der Schaffung von Redundanz und damit der Vertonbarkeit, sondern auch um „einzelne Figuren oder Figurengruppen geradezu ‚leitmotivisch‘ mit Hilfe bestimmter wiederkehrender Redewendungen sprachlich zu charakterisieren“.<sup>330</sup> Als Beispiele hierfür führt Beck die Figuren des Oberjustizrat Hasentreffer („Ich nehme kein Blatt vor den Mund“), Professor von Mucker („Mit Permiß zu sagen“ und „ich will mir kein Urteil bilden“) sowie den Bürgermeister („dünken“) und die Damen („C’est impossible! C’est incroyable!“) an.

Des Weiteren hält er folgendes fest:

Indem das Gesagte derart in Phrasen erstarrt, werden redundante Text-Passagen geschaffen, die Voraussetzung für die Komponierbarkeit des Textes sind: auf diese Weise erzeugt das „degenerative Moment“ der Artikulation einerseits musikalisiertes Wortmaterial und kennzeichnet andererseits das zentrale sprachliche Thema der Oper: die Differenz zwischen artikuliertem und gemeintem Wort – die Lüge.<sup>331</sup>

Besonders deutlich trete dieser Umstand hervor, „wo Phrase und übrige Aussage des Satzes in krassem Widerspruch zueinander stehen“,<sup>332</sup> wie im Falle des Professors von Mucker, der sich doch immer wieder ein Urteil bildet – „Ich will mir kein Urteil bilden,

<sup>329</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*, S. 378f.

<sup>330</sup> Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 241.

<sup>331</sup> Ebda., S. 264.

<sup>332</sup> Ebda., S. 264.

aber Ihr Herr wird gewarnt.<sup>333</sup> – und dabei mit jedem Mal deutlicher wird: „Ich will mir kein Urteil bilden, aber ein Scheusal muß sich hinter der edlen Erscheinung Sir Edgars verbergen.“<sup>334</sup>

Einen anderen Zweck als die Enttarnung der Lüge hat die leicht variierte Wiederholung des Kinderchores im dritten Bild.<sup>335</sup> Hier wird die Manipulation der Kinder durch die Erwachsenen und der gesellschaftliche Druck, der auf sie ausgeübt wird, spürbar. Ähnliches gilt für die Teegesellschaft des zweiten Bildes: die Position der Baronin als „Redeführerin“ wird durch die Wiederholung, die ihre Worte durch die anderen Damen erfahren, offensichtlich.<sup>336</sup> Die aufgrund von Sir Edgars ablehnendem Schreiben von der Baronin empfundene Beleidigung wird von den Damen „wie selbstverständlich“<sup>337</sup> nachvollzogen und die Identifikation mit ihrer „Leitfigur“ sprachlich durch die „Gleichsetzung des ‚Wir‘ der Damen mit der Person ihrer Gastgeberin“<sup>338</sup> auch sprachlich manifestiert:

EINIGE DAMEN Ihnen eine Absage erteilt!

Est-il croyable? Est-il possible?

LUISE Gnädige Tante, beruhigen Sie sich!

FRAU OBERJUSTIZRAT Uns eine Absage erteilt!

Das ist unmöglich!

Flora von Grünwiesel eine Absage, uns eine Absage erteilt! Oh.<sup>339</sup>

Diese Vorbildrolle nimmt die Baronin auch im fünften Bild ein, im sechsten Bild wird sie jedoch von Lord Barrat übernommen, dessen Phrasen schließlich die gesamte Gesellschaft zitiert: „Bleibe guter Geist uns (euch) hold./ Bleib’ er ihnen beiden hold.“<sup>340</sup>

Bei Lord Barrat selbst wird die Technik der Redundanz am deutlichsten, da er immer wieder die (fast) gleichen Phrasen wiederholt, wie beispielsweise „Was sie nicht sagen! Ich weiß es besser.“<sup>341</sup> Diese Phrasen vermengen sich mit Bruchstücken aus Goethe-Zitaten und entstellen diese fast bis zur Unkenntlichkeit.<sup>342</sup>

<sup>333</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 401.

<sup>334</sup> Ebda., S. 407.

<sup>335</sup> Vgl. ebda., S. 401f.

<sup>336</sup> Vgl. ebda., S. 392-395.

<sup>337</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 268.

<sup>338</sup> Ebda., S. 269.

<sup>339</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 393.

<sup>340</sup> Ebda., S. 427.

<sup>341</sup> Ebda., S. 414.

<sup>342</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 230f.

Eine andere Bedeutung hat Redundanz im Liebesduett zwischen Luise und Wilhelm im vierten Bild. Hier drücken die Wiederholungen die Verbundenheit zwischen den jungen Leuten aus, die zumindest für diesen flüchtigen Moment besteht. Erst wieder am Ende des Stückes werden sie einander so nahe kommen wie an dieser Stelle, an welcher gleichzeitig auch das Ensemble mit Wiederholungen eingebunden wird:

ALLE Himmel, steh mir bei.

Ein Aff ist's.

Der Aff ist's.

[...]

ALLE Steht uns kein Himmel bei?

[...]

IDA Der Himmel steh uns bei.

LUISE *schwach*

O Himmel, steh mir bei.

WILHELM O stirb mir nicht.

LUISE O zürn mir nicht.

WILHELM Du hast geträumt, hast Schreckliches geträumt.

LUISE Ich habe nicht geträumt.

[...]

ALLE Ein Aff ist's.

Der Aff war's.

[...]

ALLE *jetzt erst in stärkstem Entsetzen, da es ihnen ganz klar wird, was geschehen ist*  
Ein Aff! Ein Aff! Ein Aff!<sup>343</sup>

Auch im Libretto von Auden und Kallman findet sich ein Liebesduett und auch hier unterscheidet sich der Text des weiblichen nur geringfügig von jenem des männlichen Parts.<sup>344</sup>

Ansonsten haben in *Elegy for Young Lovers* Wiederholungen zumeist den Zweck, komische Effekte zu erzielen, so beispielsweise im Falle der knappen Antworten Tonis kurz nach seiner Ankunft, wobei er die Antworten „Alright.“ beziehungsweise „It's alright.“ und „I don't mind.“ jeweils viermal wiederholt, worauf noch zweimal „No.“<sup>345</sup> als Antwort folgt, oder im Falle Carolinas, wenn sie Mittenhofers Werke abzulesen versucht.

Eine gänzlich andere Stimmung vermittelt Wiederholung in dem Moment, als Elizabeth Hilda das Schicksal ihres Mannes beibringt: „Gradually, at first with single words and then

<sup>343</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 432.

<sup>344</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 210.

<sup>345</sup> Ebd., S. 197.

with increasingly longer phrases, and after a bit completely, HILDA repeats like a lesson after her what ELIZABETH says.”<sup>346</sup>

In der zwölften Szene des zweiten Akts schließt sich sogar jeder Charakter einer Wiederholung an: Voller Zuversicht drücken nacheinander Elizabeth, Toni und Hilda ihre Zuversicht und Mittenhofer, Dr. Reischmann und Carolina ihre Bedenken aus und beginnen ihre Sätze jeweils mit dem Wort „to-morrow“,<sup>347</sup> wodurch ein Zusammenhang zwischen den Figuren und ihren Phrasen geschaffen wird.

### *Reizwörter*

Ein Charakteristikum von Bachmanns Libretto ist der häufige Einsatz von Fremdwörtern, bedingt durch die historisierende Sprache. Besonders häufig sind dabei französische Ausdrücke, die allerdings nie natürlich wirken, sondern „den gewollt aufgesetzt wirkenden, floskelhaften Charakter des Sprechens bestimmen und damit in direkten Kontrast zu den betont schlicht und knapp gehaltenem englischen Sätzen Begonias treten.“<sup>348</sup> Bei der Baronin als „Anführerin“ der Opposition gegen Sir Edgar fällt dieses „affektierte Element“ besonders auf.<sup>349</sup> Zusätzlich setzt Bachmann diesen französisch inspirierten Formulierungen „antiquierte Nominalkonstruktionen wie ‚Fatalität‘, ‚Generosität‘ oder ‚Eduktion‘, sowie ‚echte‘ Modebegriffe wie ‚Jabot‘ oder ‚Kotillon‘“ entgegen.<sup>350</sup> Mit diesen Reizworten des „gekünstelten“ Ausdrucks ist die Oberflächlichkeit der Hülisdorf-Gothaer stetig präsent. Aufgrund dieses bestimmten Zwecks widersprechen die fremdsprachlichen Formulierungen – ähnlich Hildas metaphernreicher Sprache – nicht der librettistischen Forderung nach einfachem Vokabular.

Wie die Fremdworte und Redewendungen der Baronin werden auch die verstümmelten Goethe-Zitate von Lord Barrat nicht mit Ziel und Zweck eingesetzt, sondern sind lediglich einstudiert und so befindet sich die feine Gesellschaft vielmehr auf dem Niveau des verkleideten Tieres als auf, wie von ihnen selbst angenommen, jenem Sir Edgars. Zusätzlich wird dem Publikum dadurch die vor sich gehende Täuschung stetig vor Augen gehalten.

<sup>346</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 207.

<sup>347</sup> Vgl. ebda., S. 228f.

<sup>348</sup> Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 241.

<sup>349</sup> Ebda., S. 241.

<sup>350</sup> Ebda., S. 242.

Auch die Bezeichnung Sir Edgars als „fremden Herrn“ oder einfach nur „Fremder“ zieht sich durch das gesamte Libretto und steht stellvertretend für den Fremdenhass, der eines der Grundthemen des Stückes ausmacht.

Um die Thematik des Fremdenhasses operngerecht zu verarbeiten, nutzt Bachmann ebenfalls das Schlüssel- beziehungsweise Reizwort „unheimlich“, das im zweiten Bild, der „Verleumdungsszene“ im Salon der Baronin, eine siebenmalige Wiederholung erfährt und so den „Kern der Diffamierung“ auch gesungen verständlich macht. Zusätzlich will Beck in diesem sprachlichen Ostinato eine Spiegelung der Monotonie der „Diffamierungsstrategie“ der Baronin erkennen.<sup>351</sup>

Am Ende der Oper benutzt Bachmann ein bestimmtes Wort („Zeuge“), um die verschiedenen Aussagen darum herum zu gruppieren, so die „widersprüchlichen Emotionen“ zu entwickeln und schließlich den Übergang vom solistischen Singen zum Ensemble zu gestalten.<sup>352</sup>

WILHELM Hier ist nur einer Zeuge. Euch sind die Augen verbunden. Es wird mich nichts mehr trösten.

LUISE Vor Zeugen und allein: mein Glück ist Ihrem Glück von nun an fest verbunden.

BARONIN GRÜNWIESEL Ma foi, wir waren niemals Zeugen von größerem Glück. Sie haben sich verbunden.

BALLGÄSTE Wir sind hier gerne Zeugen. Sie haben sich verbunden.<sup>353</sup>

Ähnliches geschieht mit Barrats Worten, die ebenfalls vom Chor – leicht erweitert und verändert – aufgenommen werden und das Geschehen kommentieren: „Bleibe guter Geist uns [Barrat: „euch“] hold. Bleib’ er ihnen beiden hold!“<sup>354</sup>

In *Elegy for Young Lovers* sind es drei bestimmte Worte, die das gesamte Libretto durchziehen: die titelgebende „Elegie“, „Poet“ und „Muse“. Diese drei Begriffe sind die Stütze der Handlung: Der Poet ist notwendig um die Elegie zu erschaffen, wobei manche mehr und manche weniger, jedoch im Grunde alle Menschen aus seiner Umwelt ihm als Muse dienen und von ihm skrupellos ausgenutzt werden.

<sup>351</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 269.

<sup>352</sup> Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 157.

<sup>353</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 427.

<sup>354</sup> Hans Werner Henze: Der junge Lord. Komische Oper in zwei Akten von Ingeborg Bachmann nach einer Parabel aus „Der Scheik von Alexandria und seine Sklaven“ von Wilhelm Hauff. Klavierauszug. Mainz: B. Schott's Söhne 1966 (= Edition Schott 5850), S. 485-488, Takt 206-212. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

Letztlich wirft auch das bedrohliche und den Tod symbolisierende Hammerhorn sowohl im Text als auch visuell im Bühnenbild seinen Schatten über das ganze Stück.

### *Fragmentierung*

In beiden Werken tauchen Figuren auf, die sprachliche Besonderheiten aufweisen. Bei Bachmann ist es zum einen Sir Edgar, der ausschließlich über seinen Sekretär mit seiner Umwelt kommuniziert, und zum anderen Lord Barrat, der, indem er verstümmelte Goethe-Zitate von sich gibt, seine eigene Sprache hat. „Abgesehen von dem als Opernspezifikum anzusehenden Aspekt der Verkleidungsburleske“<sup>355</sup> war es auch dieser ungewöhnliche Held, der Bachmann an dem Stoff vor allem interessierte – sie war „bestochen von dem Gedanken, daß die Titelfigur dargestellt nur in der Oper denkbar ist, nur in ihr glaubwürdig zu machen ist.“<sup>356</sup>

Seine Sprache besteht aus „heftigen Ausrufen, platten Spruchweisheiten und Goetheziten, die in der Schlußszene zunehmend verwirrt herauskommen.“<sup>357</sup> Sie gibt keine Informationen preis und macht nur für die Bürger Sinn, die ihre eigene Art zu sprechen darin wiedererkennen. Dabei ist es für das Geschöpf einer Figur, die sich der Sprache komplett verweigert, nur konsequent, wenn auch sie nicht richtig zu sprechen weiß und sie damit zur „Gewalt“,<sup>358</sup> die die Bürger mithilfe der Sprache ausüben, ein Gegengewicht darstellen kann.

Die einzige Möglichkeit, sich gegen die „Verschuldung von Sprache und Gesellschaft“ zu wehren, die in der Hetzkampagne der Baronin in der zweiten Szene ihren Anfang nimmt, scheinen „Sprachverweigerung und Einzelgängertum“<sup>359</sup> zu sein. Aus diesem Grund „setzt Ingeborg Bachmann dem Gerede der Bürger die Stummheit des sich vor der Gemeinschaft zurückziehenden Sir Edgars entgegen.“<sup>360</sup> Der Umstand, dass der Engländer nicht wirklich stumm ist, sondern sich lediglich dieser „falschen“ Sprache verweigert, macht seine Opposition noch deutlicher. „Sir Edgar verkörpert mit seiner Sprachlosigkeit somit den ‚reinsten Zustand‘: er wird damit in der Oper ganz der unverschuldeten musikalischen

<sup>355</sup> Achberger: Literatur als Libretto, S. 182.

<sup>356</sup> Bachmann: Notizen zum Libretto, S. 435.

<sup>357</sup> Achberger: Literatur als Libretto, S. 183.

<sup>358</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 270.

<sup>359</sup> Ebda., S. 272.

<sup>360</sup> Ebda., S. 272.

Formulierung überantwortet“,<sup>361</sup> da eine Kommunikation nur über seinen Sekretär stattfindet.

Das Innerste und damit die Motive Sir Edgars bleiben dabei jedoch stets verborgen: „Er ist stets nur durch seine Umwelt, seinen Sekretär und seine Diener interpretierbar, die die quasi rustikale Sprache der Deutschen nur zum Zweck versteckter Verhöhnung [...] imitieren.“<sup>362</sup>

Letztlich kommuniziert Sir Edgar jedoch auch über Lord Barrat mit den Bürgern und hält der oberflächlichen Gesellschaft mit dessen Hilfe einen Spiegel vor, wobei er jedoch selbst aufgrund der grausamen Dressur des Affen nicht völlig unschuldig bleibt.

Die Formelhaftigkeit der Phrasen Lord Barrats überträgt sich auch auf seine „Liebespartnerin“ Luise. Ohnehin kann diese Figur Gefühle nicht eigenständig ausdrücken. Stattdessen flüchtet sie sich in an Ida gerichtete Fragen und die Wiederholung von Worten Wilhelms und Lord Barrats. Ihren Höhepunkt erreicht diese Eigenart, als ihre Arie zu einem Duett mit dem verkleideten Affen erweitert wird. Hier werden ihre Worte „gekonnt aus Barrats mit Goethe-Zitaten versetzten Phrasen konstruiert“ und erwecken so den Eindruck, als handle es sich tatsächlich um ein „genuines Liebesduett“,<sup>363</sup> wie etwa im Falle folgender Phrasen: „LORD BARRAT Ein bedeutend ernst Geschick waltet übers Leben./ LUISE Mein Geschick ist Ihr Geschick, ernst und bedeutend – es erschreckt mich nicht.“<sup>364</sup> Dies soll Henze in seiner Komposition später mit „schwarzem Sarkasmus“ konterkarikieren: „Luise singt ihr 'Untreuebekenntnis' auf Barrats Melismen, die zum ersten Mal während des Liebesduetts Wilhelm-Luise erklingen.“<sup>365</sup>

Laut Beck ließe „die formelhafte Uneigentlichkeit“ des Sprechens überhaupt aller Hülsdorf-Gothaer „kaum mehr die Artikulation individueller Gefühle zu.“<sup>366</sup> Auch Luise, von der man als weiblicher Hauptfigur und Teil des Liebespaares am ehesten emotionale Äußerungen erwarten würde, diszipliniert sich stets „gerade noch selbst und bricht die verräterischen Sätze rechtzeitig ab, bevor diese zuviel von ihren Emotionen an das Gerede

<sup>361</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 272.

<sup>362</sup> Unger, Anette: Lüge und Wahrheit, S. 208.

<sup>363</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 156.

<sup>364</sup> Bachmann: Der junge Lord. S. 425.

<sup>365</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 156.

<sup>366</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. S. 264.

der Bürger preisgeben.“<sup>367</sup> Ihre Ellipsen im ersten Bild „sind dabei Ausdruck tiefster sprachlicher und gedanklicher Verunsicherung.“<sup>368</sup>

LUISE O Ida, liebste Ida, meine einzige beste Freundin! Ich muß doch jemand sagen, wie mir ist. Wilhelm und ich... nein, was rede ich, wie findest du ihn – nein, sag’ es nicht. [...]  
Die Tante Baronin hört nicht auf, mir tagtäglich zu sagen, daß ich die beste Partie in der Stadt bin, daß ich zu gut bin für jeden. Niemals wird sie mir erlauben, mit Wilhelm – nein, was rede ich...<sup>369</sup>

Konsequenterweise sei, so Beck,

auch das Liebesduett zwischen Luise und Wilhelm geprägt von einer eindeutigen Fragmentierung der Sprache: nahezu unfähig, sich gegenseitig über die verschuldete Sprache ihrer Gefühle zu versichern, ringen die Liebenden zunächst in einem fast grotesk anmutenden „Abtasten“ der sprachlichen Möglichkeiten um den angemessenen Ausdruck ihrer Gefühle.<sup>370</sup>

Dabei geben sie jedoch keinerlei Informationen über ihre Beziehung preis und ergeben sich stattdessen in inhaltsleeren Floskeln und unvollständigen Sätzen:

WILHELM Seit wann liebst du mich?  
LUISE Und weit wann liebst du mich?  
WILHELM Gleich, wie ich dich zum erstenmal gesehen.  
Und wo war es?  
LUISE Und wie war es?  
Und dann, als du mich sahst...  
und so war es für mich  
von Anfang an.  
WILHELM Seit damals schon...  
und wie war es für dich?  
Und dann?  
LUISE Seit wann,  
WILHELM Seither,  
LUISE und wie, und wo,  
WILHELM warum aber, warum...  
LUISE und warum bloß, warum,  
mein Liebster, liebst du mich?<sup>371</sup>

<sup>367</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. S. 264.

<sup>368</sup> Ebda. S. 264.

<sup>369</sup> Bachmann: Der junge Lord. S. 381.

<sup>370</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 264f.

<sup>371</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 405f.

Erst nach dieser Passage, in der sich „ihre vollkommene[] Unbeholfenheit“ hinsichtlich „emotionalen Ausdrucks“ abzeichnet, „finden Luise und Wilhelm im simultan artikulierten Liebesbekenntnis zu einem harmonischen Gleichklang ihrer Sprache“,<sup>372</sup> wobei sich ihre Texte nur geringfügig voneinander unterscheiden.

Bei Auden und Kallman ist es die Hauptfigur Gregor Mittenhofer, die in sprachlicher Hinsicht auffällig ist: Zwar singt er wie alle anderen Figuren, wenn er in der „realen“ Welt sprechen würde, gibt jedoch nur bedeutungslose Silben von sich, wenn er seine Gedichte rezitiert. Die Kunst, um die es in dieser Oper geht, wird niemals hörbar. Deshalb kann er auch, als er Carolinas Typoskript durchsieht, nur die fehlerhaften Sätze in richtigen Worten vortragen:

Di-dum, di-dum, diddy-dum, di-dum,  
 Dum-diddy, dum-diddy, dum, dum, dum,  
 Di-dum, diddy-dum, dum-diddy...  
 WHAT?  
 [Screaming.] POET? „And the gulls wave at the Poet...“  
 How dare you think I would write such rot!  
 PORT, PORT, you COW! rhyming with FORT.  
 Didn't that cross your tiny mind?<sup>373</sup>

Auch im Prozess des Dichtens artikuliert er nur einzelne Wörter seines Gedichtes:

She begged me to leave her.  
 Grieve her. Believe her.  
 No. No. No.  
 Then would she beg...  
 Wooden leg...Mumbly Peg...Mad Meg  
 Egg. Egg.<sup>374</sup>

Am Ende der Oper kündigt er die Lesung seines inzwischen vollendeten Gedichtes an: „I am going to open this reading with the last poem I have written, ELEGY FOR YOUNG LOVERS.“ Doch auch an dieser Stelle bleiben die Worte undeutlich. Das Gedicht, das die ganze Opernhandlung für seine Entstehung brauchte, wird nie vorgetragen, das junge Paar scheint umsonst gestorben zu sein.

<sup>372</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 265.

<sup>373</sup> Auden: Elegy for Young Lovers, S. 202.

<sup>374</sup> Ebda., S. 232.

Von den Nonsense-Silben und Wortfetzen Mittenhofers über die bedeutungslosen einstudierten Phrasen Lord Barrats bis hin zur Stummheit Sir Edgars decken Bachmann, Auden und Kallmann alle Stufen der Fragmentierung ab, die in einem Libretto Platz finden können. Von Henze wurden sie schließlich ihrer vollen Bedeutung im Rahmen der Oper zugeführt: Er schuf aus Mittenhofers stockenden Dichtversuchen manche der seltenen komische Momente, charakterisierte Sir Edgar mithilfe von Musik und schrieb Lord Barrats Phrasen und Schreien wiedererkennbare Motive zu, die den bildübergreifenden Spannungsbogen aufrechterhalten, indem sie den gesamten zweiten Akt durchziehen.

### 3.6. Regieanweisungen und die visuelle Unterstützung der Handlung

Neben den Möglichkeiten, die Handlung durch die Kombination von Musik und Sprache verständlich zu machen, werden in der Oper als dramatischer Gattung auch visuelle Mittel zur Unterstützung der Handlung eingebracht. In *Der junge Lord* und *Elegy for Young Lovers* gehören dazu das Bühnenbild, bestimmte Ensemblegruppierungen auf der Bühne, pantomimische Aktionen, Kostümierung, Requisiten und im weiteren Sinne Natursymbole. Beschrieben werden diese Teile des Librettos wie auch im Drama über Regieanweisungen. Zuerst geben diese jedoch – je nach Libretto mehr oder weniger genau – Informationen zu Zeit und Schauplatz der Handlung. Sie regeln Auf- und Abtritte und weitere physische Vorgänge, die zum Teil instrumental und/oder vokal sinnlich verdoppelt werden. Dazu gehören etwa im ersten Bild des *Jungen Lords* das Promenieren der Bürger, die Aufstellung des Kinderchores,<sup>375</sup> die Reaktion der Leute auf die Ankunft der Kutschen<sup>376</sup> oder das Wegwerfen der Kritiken durch Carolina und ihr Wiederaufsammeln durch Dr. Reischmann in einer der ersten Szenen der *Elegy for Young Lovers*, was die nächste Artikulation des Doktors auslöst.<sup>377</sup> Auf der anderen Seite geben sie auch Gefühlszustände vor, die nicht pantomimisch oder sprachlich dargestellt werden können oder sollen und die der Komponist deshalb musikalisch ausdeuten muss. Ein solcher Fall liegt etwa bei einem Ausspruch Professor von Muckers vor, der "nachdenklich" und "genießend" erfolgen soll<sup>378</sup> oder beim Einsetzen der Garnisonmusik, die den

<sup>375</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*, S. 385f.

<sup>376</sup> Vgl. ebda., S. 383.

<sup>377</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 193.

<sup>378</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*, S. 379.

Kinderchor unterbricht und "schmetternd"<sup>379</sup> ihr Stück beginnt. Auch die Regieanweisung „nun ist es sehr laut geworden, und eine große Erregung bemächtigt sich aller“<sup>380</sup> und noch weitere Details zur Garnisonmusik können in der Oper nur musikalisch umgesetzt werden. Überhaupt finden Anweisungen zur Bühnenmusik in der Regel über die Regieanweisungen statt, so auch in der *Elegy*, worin beinahe jede neue Szene mit Glocken oder Pfeifen angekündigt wird.<sup>381</sup>

Sogar Lautmalerei und Stille werden zuweilen von Regieanweisungen gefordert: „Man hört Pferdegetrappel, Räderrollen, die Leute geraten in Bewegung" und nachdem die Honoratioren erwartungsvoll hervorgetreten sind, "tritt Stille ein."<sup>382</sup>

Auch dynamische Veränderungen können vom Librettisten vorgegeben werden, etwa durch die Vorgabe des "Schreiens" Tonis oder Carolinas.<sup>383</sup>

Neben der Möglichkeit, sprachliche Äußerungen vorzubereiten und unverzichtbare physische Vorgänge zu beschreiben, besteht auch jene, auf sprachliche Artikulation ganz zu verzichten und die Handlung in größerem oder kleinerem Umfang nur musikalisch-pantomimisch fortschreiten zu lassen. In kleinem Ausmaß findet dies etwa im *Jungen Lord* statt, als Professor von Mucker das Angebot von Tabak durch den Oberjustizrat Hasentreffer ablehnt, indem er lediglich dankend abwinkt anstatt "Nein, danke" zu sagen.<sup>384</sup>

Eine weitere Aufgabe der Regieanweisung ist die äußere Beschreibung der Figuren einschließlich der Figuren, den meisten Raum nehmen jedoch die Vorgaben zum pantomimischen Spiel ein.

### *Bühnenbild*

Sowohl Bachmann als auch Auden und Kallman geben hinsichtlich des Bühnenbildes genaue Anweisungen und verschaffen bereits im ersten Bild jenen Elementen Raum, die im weiteren Verlauf der Handlung eine tragende Rolle spielen werden. Im Falle des *Jungen Lords* handelt es sich dabei um das Dorf Hülisdorf-Gotha im Allgemeinen („Im

<sup>379</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*, S. 383.

<sup>380</sup> Vgl. ebda., S. 383.

<sup>381</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*. Bspw. Regieanweisung, S. 193: "The bell rings twice."; S. 196: "A train whistle is heard. DOCTOR looks at his watch."

<sup>382</sup> Bachmann: *Der junge Lord*. Regieanweisung, S. 383.

<sup>383</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 221.

<sup>384</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*, S. 379.

Jahre 1830. Auf dem kleinen schönen Hauptplatz von Hülisdorf-Gotha. Nach einer Seite ist die Szene zum Stadtpark hin offen. Dahinter ist das Kasino zu sehen.<sup>385</sup>) und um das Haus, das im weiteren Verlauf der Handlung von Sir Egdar bewohnt werden wird („Eine einzige Fassade – die eines prächtigen alten Hauses – ist vernachlässigt. [...] Das Haus wirkt, als wohne niemand darin.“<sup>386</sup>), im Besonderen. Dessen Verlassenheit weckt dabei beim Publikum eine Erwartungshaltung und lässt eine zentrale Rolle im Stück vermuten. Für *Elegy for Young Lovers* ist zum einem der Gasthof „Der Schwarze Adler“, „an inn in the Austrian Alps“, <sup>387</sup> zum anderen das Hammerhorn, auf dem das Liebespaar gegen Ende der Oper erfrieren soll, handlungsbestimmend, wobei diese Szenerie zusammen mit den Requisiten nicht nur idyllisch, sondern sogar kitschig anmutet, um den größtmöglichen Kontrast zu den tragischen Handlungsmomenten zu ermöglichen:

The terrace [...]: deckchairs, terrace furniture and, near the front, a telescope. [...] The parlor is sparsely but typically furnished: a porcelain stove in the right wall, a larger grandfather clock, plants and flowers in pots, chairs, and a large desk downstage just right out of center. [...] Behind the terrace one sees the snow-capped peak of the Hammerhorn.<sup>388</sup>

Auch jedes der anderen Bühnenbilder erfüllt eine bestimmte Funktion. So verkörpert der Salon der Baronin Grünwiesel noch mehr als der Dorfplatz die abgeschlossene Welt seiner Bewohner, wodurch das Eindringen des Störfaktors in Person des Mohrs umso deutlicher wird. Erneut zeigt sich daraufhin der Dorfplatz, der den Hintergrund für eine Zirkusaufführung bietet – hier steht die spießige Welt der Hülisdorf-Gothaer in deutlichem Kontrast zur komischen Parallelwelt des Zirkus.

„Ein deutscher Winterabend nach frischem Schneefall. Sehr zart, zauberisch, märchenhaft“<sup>389</sup> wechselt in seiner Funktionen zwischen Stimmungsuntermalung und –kontrastierung. Während sich darin zunächst die Grausamkeiten der Kinder gegen den Mohren Jeremy abspielen, ist er danach der Rahmen für die Liebesszene zwischen Luise und Wilhelm und überdeckt zunächst und kontrastiert dann die Grausamkeiten, die sich in Sir Edgars Haus abspielen, und passt letztendlich wieder zur scheinbar versöhnlichen

<sup>385</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 378.

<sup>386</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 378.

<sup>387</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 191.

<sup>388</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 191.

<sup>389</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 404.

Stimmung zwischen Sir Edgar und den Dorfbewohnern, vertreten durch die Honoratioren – dass die Stimmung trügerisch ist, zeigt das Lächeln Sir Edgars am Ende der Szene.<sup>390</sup>

Das fünfte Bild, das die „große Halle mit Bibliothek im Hause Sir Edgars“ zeigt, macht das Publikum mit dem Charakter Sir Edgars vertrauter. Die Einrichtung lässt ihn konservativ, aber weltmännisch wirken und einen „Forschercharakter“ in ihm vermuten, der die Intrige wie ein Experiment anmuten lässt:

Der Raum ist voller Besonderheiten und den Bedürfnissen eines Gelehrten und Mannes von Welt entsprechend eingerichtet, aber nicht in der Mode der Zeit wie das Grünwieselsche Haus. Es sind unter anderem Landkarten, Blätter, die auf naturwissenschaftliche Studien schließen lassen, Skelette, ausgetopfte Tiere, Amphibien in Glasbehältern, Glaskästen mit Reptilien, antike Statuen. Trotzdem dominiert extravagante Eleganz.<sup>391</sup>

Der elegante „große Ballsaal im Kasino der Residenz“<sup>392</sup> bietet wiederum den größtmöglichen Kontrast zum primitiven Verhalten Lord Barrats.

Das Bühnenbild von *Elegy for Young Lovers* vermittelt die Abgeschiedenheit des Handlungsortes. Ein zweiter Vorhang auf der Bühne setzt Hilda und ihre tragische Geschichte nochmals von der eigentlichen Szenerie ab und stellt das Hammerhorn im Hintergrund in den Mittelpunkt, was beim Zuschauer ebenso wie das verlassene Haus im Bühnenbild des *Jungen Lords* eine Erwartungshaltung auslösen kann: „The curtain rises on an inner curtain on which a view of the peak, as it might appear from the back terrace, is represented.“<sup>393</sup>

Zusätzlich zu Hildas tragischer Vergangenheit kontrastiert die Alpenidylle in Folge auch das Schicksal des jungen Paares.

Das Gasthaus selbst hat mehrere Ebenen, was die Abgrenzung simultaner Handlungsabläufe voneinander für den Zuseher erleichtert.

Das Bühnenbild bleibt für den zweiten und einen Teil des dritten Aktes gleich. So wird die Tragik mit der Veränderung des Bühnenbildes schlagartig klar: Erst die Szene „Change of Scene“ macht deutlich, was sich im idyllischen Bühnenbild zunächst nur leise angekündigt hatte – das tragische Ende des jungen Paares auf dem Hammerhorn: „On the Hammerhorn.

<sup>390</sup> Vgl. Bachmann: Der junge Lord, S. 411.

<sup>391</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 411.

<sup>392</sup> Ebda., S. 423.

<sup>393</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 191.

Snowstorm. TONI appears, closely followed by Elizabeth, their forms only vaguely visible through the driving snow. Both are in the last stages of exhaustion.“<sup>394</sup>

Die letzte Szene (IX. *Elegy for Young Lovers*) offenbart schließlich das wahre Thema des Stückes: die Kunst, die über allem anderen steht. Zu sehen ist zunächst eine Garderobe, in der sich Mittenhofer auf seine Lesung vorbereitet. Als sich die Lichtverhältnisse ändern, wird die Bühne eines Wiener Theaters mit einem Lesetisch erkennbar. Die zuvor transparente Stoffkulisse, hinter der sich die Garderobe befand, verwandelt sich in eine optische Huldigung der Dichtkunst unter Bezugnahme auf das Hammerhorn: „The scrim, no longer transparent, is now an ornamental backdrop for MITTENHOFER’s reading: Mount Parnassus, the Muses crowning a Poet, Apollo with lyre and cherubim.“<sup>395</sup>

Während sich im *Jungen Lord* die verschiedenen Welten, dargestellt durch die wechselnden Bühnenbilder, ständig durchdringen und auf diese Weise die Spannung aufrechterhalten wird, gleichzeitig die tragischen Auswirkungen auf die Figuren aber nur erahnt werden können, wird in *Elegy for Young Lovers* auch bühnentechnisch auf einen einzigen Höhepunkt hingearbeitet, zu dem es überraschender als in der anderen Oper kommt und wodurch auch die Tragik auf diesen einen Moment konzentriert wird.

### *Natursymbolik*

Im weiteren Sinne gehört auch Natursymbolik zum Bühnenbild, da spezielle Wetterzustände nicht nur akustisch, sondern in der Regel auch optisch dargestellt werden. Sowohl Bachmann als auch Auden und Kallman bedienen sich bestimmter Wettersituationen, um Konflikte zu verdeutlichen.

Durch den einsetzenden Regen, der sich zunächst durch eine Verdüsterung des Himmels ankündigt, bringt Bachmann „zeichenhaft die verdüsterte Stimmung der Provinzgemüter zum Ausdruck.“<sup>396</sup> Der ausbrechende Konflikt wird auf diese Weise nicht nur dargestellt, sondern sogar verdeutlicht, indem er die Figuren zu einer Reaktion zwingt:

<sup>394</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 240.

<sup>395</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 243.

<sup>396</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 236.

*Begonia sieht besorgt nach oben und wirbelt herum, um aus dem Gepäck die Schirme zu suchen.*

BEGONIA Hu! Jamaica girls call this r a i n.

Napoleon hated it.

*Die Bestürzung der Leute geht über in eine Bestürzung über den plötzlich herabfallenden Regen. Begonia hält ihn über sich und die Ziege. Dann werden gleichzeitig alle Schirme auf dem Platz aufgespannt. Die Damen flüchten zu den Herren, um unter deren großen, schwarzen Regenschützern Platz zu suchen, so daß am Ende alle paarweise dastehen. Luise ist zu Wilhelm geflüchtet.*

*Sir Edgar wird rasch vom Sekretär, der ihm den Schirm hält, ins Haus geführt.*

LUISE Es regnet! O, danke für den Schutz.

WILHELM O Dank, daß es regnet.

[...]

OBERJUSTIZRAT HASENTREFFER *ärgerlich, während sein Schirm zusammenklappt und er vom Regen übergossen wird*

Ich nehme kein Blatt vor den Mund:

aber dieses ist ein Affront!<sup>397</sup>

Die Funktion der „deutschen Winternacht“ des vierten Bildes wurde bereits erläutert. Als ein „grausiger Schrei“ den innigen Moment zwischen Luise und Wilhelm unterbricht, trägt auch das Wetter zur weiteren Verdüsterung der Stimmung bei und korrespondiert mit der Empfindung Luises, die über hereinbrechende Kälte klagt: „Wilhelm zieht Luise, sie umschlungen haltend, mit sich fort. Das Licht wird kälter, und es ist, als käme ein kalter Wind auf.“<sup>398</sup> Auffällig ist diese Veränderung vor allem deshalb, weil Luise zuerst das „grausige Schreien“ nicht wahrnimmt, ebenso wenig wie Wilhelm, und seine Frage, ob sie friere, verneint.<sup>399</sup> Durch plötzlich auftauchenden Wind schafft Bachmann eine Verbindung zwischen dem Moment, als Luise, ohne es zu wissen, das erste Lebenszeichen von Lord Barrat in Gestalt seines Schreies wahrnimmt, und der Enthüllung desselbigen als Affen:

<sup>397</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 388.

<sup>398</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 407.

<sup>399</sup> Vgl. ebda., S. 405.

Die Diener machen wieder mehr Licht. Die jungen Paare, erschrocken und verwildert, sind zu sehen. Die Gardinen wehen hoch, die Kerzen flackern im Windhauch. Sir Edgar tritt, mit der Peitsche in der Hand, vor, nähert sich Lord Barrat, der nun, in einem letzten Anfall, sich die Handschuhe abreißt, das Halstuch wegwirft, sich die Brille vom Gesicht reißt, dann die Perücke vom Kopf und die Jacke vom Leib. Es ist Adam, der Affe aus dem Zirkus La Rocca, der jetzt melancholisch auf Sir Edgar sieht und stillhält.<sup>400</sup>

Neben optisch-akustischer Wettersymbolik benutzte Bachmann auch Kältemetaphern. So lässt sie die Köchin Begonia zweimal mit Hilfe solcher ihre neue Umgebung beschreiben, als sie aus ihrer Kutsche aussteigt: „Hu, kaltes Land – und Leute gaffen. [...] Hu, kaltes Land. Und Leute gar nicht lustig.“<sup>401</sup>

Während sich Auden und Kallman hinsichtlich optisch-akustischer Wettersymbolik auf den Schneesturm gegen Ende der Oper beschränken, nutzen sie ebenfalls zahlreiche Kälte- und Wärmemetaphern beziehungsweise den Kontrast von Frühling und Winter. Die Figuren, die diese Metaphern äußern, befinden sich dabei in einem Zustand der Entrückung, wie etwa Hilda während ihrer Visionen. So greift sie im Zuge der Erinnerung an ihren Mann auf das Substantiv „sun“<sup>402</sup> zurück, während ihre erste Vision vom Tod des jungen Paares vom alles verdeckenden Schnee handelt und sie letztendlich sogar deutlich vom Tod der beiden spricht: „Ah! Snow falls on blossoming/ Woodland and meadow/ Swiftly to-morrow./ What shall be hidden?/ [...] Paired in the sacrifice,/ Do they die justly/ Though it be fated?“<sup>403</sup>

Die Vision, die sich an diese anschließt, beginnt zunächst freundlicher und zeichnet blumige Bilder, bis auch hier der Schnee einbricht und das Ende des jungen Paares und ihren kurzen Glücksmoment im Schneesturm beschreibt:

Winter and Spring have met  
Now on the slope, where,  
Worried, the glacier  
Moves down, revealing  
Spring come to woe.

<sup>400</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 431.

<sup>401</sup> Ebda., S. 384.

<sup>402</sup> Auden: Elegy for Young Lovers, S. 192.

<sup>403</sup> Ebda., S. 199.

Footsteps unfollowed go  
 On to the mountain;  
 Briefly their Eden  
 Blooms in the falling  
 Snow...<sup>404</sup>

Auch die nächste Bezugnahme auf das Wetter erklärt sich erst am Ende der Oper. Hier lässt der Bergführer Mauer Mittenhofer ausrichten, dass es am nächsten Tag sonnig sein wird. Wie wahr die daraufhin getroffene, an Elizabeth und Hilda gerichtete Aussage Dr. Reischmanns ist, wird diese Figur innerhalb des Stückes nicht mehr erfahren: „Best sit inside now:/ Doctor knows how these nice days can turn out dangerous.“<sup>405</sup>

Die darauffolgende Szene hat den programmatischen Titel „To-day’s Weather“. Darin offenbart Elizabeth Hilda den Fund ihres Mannes. Hilda hingegen scheint zunächst weniger auf diese Information zu achten, als in ihrer Stück für Stück wiedergewonnenen Klarheit den Zusammenhang zwischen ihren Visionen und dem Schicksal Elizabeths zu erkennen:

HILDA [*with increasing intensity*].  
 You must listen to me!  
 The mountain beacons in the sun. Could you believe  
 A torch so cold? Learn and believe –  
 Like death it looms between  
 To-morrow and yesterday  
 Its white eternity.  
 Go where the world is green  
 And go to-day!  
 I beg you, flee,  
 My child!<sup>406</sup>

In seiner frischen Verliebtheit nähert sich in der nächsten Szene Toni Hildas Visionszuständen an und übernimmt dabei auch Hildas Mimik und metaphorische Sprechweise:

[TONI *watches a moment in the direction they have gone, then turns slowly front and passes his arm across his eyes. His expression is almost that of Hilda’s earlier visionary state, but his journey from the present is backwards.*]

<sup>404</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 201.

<sup>405</sup> Ebda., S. 206.

<sup>406</sup> Ebda., S. 206f.

TONI.           O far and unforgotten May!  
 My mother, dying, would each day  
           Await a dear delight  
           With me –  
 We say one blackbird sing the white  
           Blooms from our cherry-tree.  
 [...]
   
 Then one day to the blackbird's cries,  
 My vision clouded in her eyes  
           And saw the blooms grow cold  
           And fade  
 And die, and all that earth could hold  
           Invisible, dismayed.<sup>407</sup>

Mittenhofer befindet sich, nachdem Hilda zwischen den Parteien vermittelt hat und er der Verbindung scheinbar seinen Segen gegeben hat, in einem ähnlichen Zustand und erkennt in diesem Moment scheinbar die Möglichkeit der Inspiration durch das junge Paar:

MITTENHOFER [*aside*].  
           The young, the lovers, theirs, I know, will be the future.  
           They shall inherit yesterday  
           Lightly, lightly as fallen snow,  
           Yes, and for all time.  
 [...]
   
 Admit you reasons are passé,  
 My friend; and as my friend, have faith in me.  
 Bless them. You will, hearing that prophecy  
 Their love fulfils for us. I'll tell you of  
 The poem I'm working on, called „*The Young Lovers*“.<sup>408</sup>

Er entrückt daraufhin in einen „vor-poetischen“ Zustand – was er hier rezitiert, ist noch nicht sein vollständiges Gedicht, welches er ja in der Oper nicht artikulieren könnte, sondern vielmehr seine Idee davon:

<sup>407</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 208f.

<sup>408</sup> Ebda., S. 225f.

Out of Eden, bringing Eden  
 With them, the young lovers come  
 Hand in hand to the cold lands.  
 The snow falls. There is no welcome.  
 Their singleness reproaches our mingled  
 Isolations, their love our songless  
 Ice-altars; ...  
 [...]  
 They bring us a gift from afar:  
 A fragile, an eternal flower.<sup>409</sup>

Auch Hilda setzt im Rahmen des Quintetts, zu dem auch der vorangegangene Part des Dichters gehört, noch einmal Wettermetaphern ein:

*The snow falls...* Ah! The snow  
 Drifts through a dangerous dream  
 My whole heart fears, and I  
 Must live no longer by.  
 Happiness is the glow  
 Of sunlight on a stream  
 That dazzles from the eye  
 All that abides below.  
 No, No! I will not know!<sup>410</sup>

Das volksliedhafte Duett, das Elizabeth und Toni zu Beginn des dritten Aktes singen, ist – zumindest in seiner letzten Strophe – wie es der Gattung des Volkslieds entspricht, ebenfalls von Naturerscheinungen geprägt: „Give me your hand; who ever/ Believed that we should part,/ Or summer change to winter/ And light to heavy heart?“<sup>411</sup>

Das Schicksal seines Sohnes wird Dr. Reischmann im Rahmen der Handlung nicht mehr miterleben, er fühlt jedoch, dass etwas nicht in Ordnung ist und bringt seine Vorahnungen mithilfe von Naturmetaphern zum Ausdruck: „Antonia! Antonia!/ What would you have done?/ That spring, after you died, I ate so much and lay/ In the sun, loving it,/ And felt my love for you had not been ample./ What have I done to Toni? Am I vile?“<sup>412</sup>

Das herannahende Unheil in Form des Schneesturm verkündet schließlich Mauer:

---

<sup>409</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 226.

<sup>410</sup> Ebda., S. 226.

<sup>411</sup> Ebda., S. 231.

<sup>412</sup> Ebda., S. 233

[MAUER *enters hurriedly from outside.*]

MAUER. Good day. I only have a moment. It's a dire  
Blizzard coming on quickly, and then we'll be blanketed  
In minutes. Is anyone from here out on the mountain?  
Because if a good guide went now, he could,  
With God's help, bring them back. Anyone gone?<sup>413</sup>

Gegen Ende der Oper erlebt auch Carolina den Zustand der Entrückung. Zwar versichert sie Mittenhofer trotz seiner Lüge ihrer Loyalität, ist sich jedoch ihrer Gefühle hinsichtlich der Tat und ihres Schweigens noch nicht völlig im Klaren. Parallel dazu verschlechtert sich das Wetter – das Unheil ist vollbracht:

[*During the following, the sky darkens rapidly and it begins to snow.*]

MITTENHOFER. My dearest Lina, I meant no harm, you know.

CAROLINA [*at first accusingly suspicious, then self-assured*].

Didn't you, Master, didn't you? No, of course  
You couldn't have. I'm certain. For if I go,  
How could you manage things?

[...]

Why look out there – the snow has begun to fall  
And overnight all will be changed, Master, all...

[*She hurries over to the stove, kneels by it, and begins to make a fire.*]

I'll build a fire and tend it;  
The cold I'll keep outside.

[...]

[*Taking part of the scarf from Hilda's reticule and holding it against her cheek.*]

Child, I dare not tell your  
Father's name although  
Like the falling snow  
It cloaks the earth to quell your  
Every foe;  
And that he loves you well your  
Miracles will show.

---

<sup>413</sup> Auden: Elegy for Young Lovers, S. 237.

[*Slowly rising to her feet.*]

Wait a bit. I have forgotten something. What  
 Can it be, I wonder? Nothing. All is well.  
 Why this is Eden nor were we ever out  
 Of it. How warm it is. I am with you still;  
 And still the rises bloom, I water each day.  
 Yet...yet...I forget...What has happened to me?<sup>414</sup>

### *Darstellung der Figurenkonstellationen durch Gruppierungen auf der Bühne*

In mehreren Szenen geben Bachmann sowie Auden und Kallman in ihren Regieanweisungen spezifische Ensemblegruppierungen vor, die die handlungstechnischen Figurenkonstellationen auch visuell erfahrbar machen.

Ein Beispiel dafür ist das erste Bild im *Jungen Lord*, das, wie bereits im Rahmen der Analyse der Eröffnungsszene gezeigt, zuerst die Herren- und dann die Damengruppe zeigt, von der sich wiederum Ida und Luise trennen. Auch der einsetzende Regen hat vor allem die Umstrukturierung der sichtbaren Figurenkonstellationen und die Zusammenführung von Luise und Wilhelm zum Zweck.<sup>415</sup>

Unzertrennlich scheint die vierköpfige Gruppe der Honoratioren zu sein. Sie gehören beständig zum Tableau der Gemeinschaft der Bürger, bleiben geradezu „fest in den Hintergrund eingewirkt“ und treten ebenso wie die Damen der Hülisdorf-Gothaer Gesellschaft „nur für den Augenblick und als Teil des Bildes nach vorn.“<sup>416</sup> Auf eine Veränderung dieser Konstellation wird in der Szenenanweisung im fünften Bild ausdrücklich hingewiesen: „Der Bürgermeister hat Begonia entdeckt. Er macht sich heimlich von der Gruppe der Herren los und beginnt, ihr auf plumpe Weise den Hof zu machen.“<sup>417</sup>

Auch der Unterschied zwischen Wilhelm und den übrigen Bürgern wird auf diese Art und Weise verdeutlicht. So verursacht sein aufrichtiges Interesse eine räumliche Trennung von der übrigen Gesellschaft: „Die Gäste zerstreuen sich [...]. Nur Wilhelm bleibt wirklich interessiert bei jeder Sammlung stehen.“<sup>418</sup> Damit wird Wilhelm nicht nur

<sup>414</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 238f.

<sup>415</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*. Regieanweisung, S. 388.

<sup>416</sup> Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. Ingeborg Bachmanns „Der junge Lord“ oder Keine Schwierigkeiten mit der komischen Oper. In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), S. 90.

<sup>417</sup> Bachmann: *Der junge Lord*. Regieanweisung, S. 417.

<sup>418</sup> Ebd. Regieanweisung, S. 413.

handlungstechnisch sondern auch räumlich „vom direkten Geschehen um Lord Barrat abgetrennt und zunächst in eine Beobachterposition versetzt, die auch optisch seine innere Distanz zum Auftreten des Affen deutlich macht.“<sup>419</sup> Auch seine Zerrissenheit wird pantomimisch verdeutlicht: „Wilhelm läßt sich von dem Sekretär einiges zeigen, er ist aber nicht ganz bei der Sache [...]. Zwischendurch dreht er sich immer wieder um, um zu sehen, was im Gange ist, wie Luise und Barrat sich verhalten.“<sup>420</sup>

Erst als der verkleidete Affe mit Luisens Schal spielt, nachdem er ihr bereits die Schleife vom Kleid gerissen hatte, löst Wilhelm das hinsichtlich der Figurengruppierungen bislang stillgestandene Tableau auf, indem er die Beherrschung verliert und zu der Gruppe um das vermeintliche Liebespaar hinzutritt.<sup>421</sup> Mit dem Herbeikommen Sir Edgars und des Sekretärs, die Lord Barrat bedeuten, zu gehen,<sup>422</sup> nimmt das Bild noch zusätzlich an Bewegung auf, gleichzeitig wird das Finale des Bildes dadurch angekündigt. Eine ähnliche Beobachterposition nimmt der Student auch in der Finalszene ein. So bleibt er, als er bei seinem Eintreffen Luise und Lord Barrat erblickt, „auf der Schwelle, unweit der beiden, stehen, fassungslos und im Zorn.“<sup>423</sup>

Gleichwie das Verhältnis Wilhelms zu Luise und Lord Barrat durch seine räumlichen Positionen verdeutlicht wird, werden auch die Verhältnisse zwischen Elizabeth und Mittenhofer sowie dem jungen Mädchen und Toni auf diese Weise sichtbar gemacht.

Gleich bei ihrem ersten Treffen fühlen sich Toni und Elizabeth voneinander angezogen und zeigen dies durch eine körperliche Annäherung („TONI has remained near the table, but when ELIZABETH holds out her hand to him, he walks over to the stairs. ELIZABETH comes down a step or two.“<sup>424</sup>), die sofort eine Reaktion Mittenhofers provoziert, mit der er seine (vermeintliche) Kontrolle über die beiden jungen Leute ausdrückt: „MITTENHOFER places his hands on their shoulders.“<sup>425</sup> Assoziationen an diesen Moment weckt die Geste Dr. Reischmanns, der damit jedoch ganz gegensätzlich dem Bund der jungen Liebenden sein – allerdings nicht einwandfreies – Einverständnis

<sup>419</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 224.

<sup>420</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 419.

<sup>421</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 421.

<sup>422</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 422.

<sup>423</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 426.

<sup>424</sup> Auden: Elegy for Young Lovers. Regieanweisung, S. 199.

<sup>425</sup> Ebda., S. 199.

gibt: „After a brief pause, the DOCTOR takes TONI's hand and places it in ELIZABETH's hand. No one moves for a moment; the DOCTOR keeps his eyes down.“<sup>426</sup> In der Szene „Scheduled Departures“ wird die visuell präsentierte Figurenkonstellation sogar auf die Sprache projiziert. Es haben sich Zweiergruppen gebildet: Toni und Elizabeth sind bereits zum Hammerhorn aufgebrochen, Hilda wird mit Dr. Reischmann abreisen und Carolina und Mittenhofer bleiben alleine im Gasthof zurück. An dieser Stelle wird die Szene „eingefroren“: „At the door to the terrace, she [HILDA] and the DOCTOR stop; CAROLINA and MITTENHOFER remain downstage, facing front.“<sup>427</sup> Zu einer verbalen Wendung „ad spectatores“ kommt es jedoch nicht. Im darauffolgenden Chor beschreiben die Letzteren ihre Situation („The young in pairs, the old in twos/ Proceed [...]“<sup>428</sup>), danach gehen Hilda und Dr. Reischmann ihrer Wege, während Mittenhofer sich in die Nähe seines Tisches setzt, Carolina sich demonstrativ hinter ihn stellt und der Dichter die Szene beschließt: „Well, that leaves two to go.“<sup>429</sup>

### *Pantomime*

Eine der wichtigsten Funktionen der Pantomime sind ihre Möglichkeiten zur Charakterisierung von Figuren. So zeigt sich beispielsweise Luises Verhaftung in der oberflächlichen Welt der Hülisdorf-Gothaer Gesellschaft in der "einstudierten Bescheidenheit" mit der sie aufsteht, im "distinguierten" Klatschen der Damengesellschaft als Reaktion darauf und in der Anerkennung von Luises Verhalten durch die soziale Anführerin in Gestalt der Baronin, die Luise in die Arme schließt und auf die Stirn küsst.<sup>430</sup> Auch Wilhelms mehrmalige räumliche Trennung von der restlichen Gesellschaft erfüllt diese Funktion, ebenso die sofortige Beherrschung der Szene durch Begonia,<sup>431</sup> wobei diese Anweisung durch die jeweilige Darstellerin erst interpretiert werden muss. Neben der Sprache drückt auch die Pantomime die Ergebnislosigkeit Carolinas gegenüber Mittenhofer aus, ebenso ihre Fürsorge, die sich zeigt, indem sie ständig für ihn zur Stelle ist, Geld für ihn versteckt und seine Grausamkeiten bis hin zur Ohnmacht erträgt.

<sup>426</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 227.

<sup>427</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 235.

<sup>428</sup> Ebda., S. 235.

<sup>429</sup> Ebda., S. 236.

<sup>430</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*. Regieanweisung, S. 389.

<sup>431</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 384.



benutzen Luise und Wilhelm „die Gelegenheit, da niemand auf den anderen achtet, einen Augenblick einander nahezukommen.“ Dabei gibt er „ihr ein Billett, sie ihm eine Blume von ihrem Kleid, und es scheint, daß sie hastig ein paar Worte wechseln, jedenfalls Blicke, die Worte ersetzen könnten.“<sup>435</sup>

Auch näher liegende Entwicklungen der Handlung können pantomimisch vorausgedeutet werden. So weist die erneut gesteigerte Anspannung auf die tatsächliche Ankunft Sir Edgars hin: „Während alles sich erstaunt, ist die Kutsche ausgeladen worden, und rasch eine zweite vorgefahren. Wieder steigert sich die Erwartung, diesmal nervös, unruhig, nach dem seltsamen Anfang, den die Ankunft Sir Edgars genommen hat.“<sup>436</sup> Der Umstand, dass die erneute Unruhe begründet ist, wird kurz darauf auch aus dem Verhalten des Personals ersichtlich:

Jetzt fährt die dritte Kutsche vor, die schön beschlagen ist. Trotz der Kopflosigkeit fühlen alle, daß jetzt der Mann kommt auf den sie alle warten. Auch stellt sich das Personal von Sir Edgar so auf, daß man über die Ankunft des Herrn nicht im Zweifel ist.<sup>437</sup>

Das daraufhin entstehende Missverständnis, dass es sich bei dem ersten Mann, der der Kutsche entsteigt – ein pantomimischer Vorgang –, um Sir Edgar handelt, wird ebenso durch Pantomime wieder aufgelöst, indem der Sekretär dem Bürgermeister, der erneut mit seiner Rede beginnen wollte, den Rücken zudreht und den Ausstieg Sir Edgars vorbereitet.<sup>438</sup>

Während es im Falle der *Elegy* ein Monolog Mittenhofers ist, der in der dreizehnten Szene des zweiten Akts den Wendepunkt der Handlung markiert, ist es im *Jungen Lord* eine pantomimische Aktion, die den Beginn der Intrige bezeichnet: das Lächeln Sir Edgars.<sup>439</sup>

Entsprechend der Anforderung an das Libretto, dass die Handlung anhand der Pantomime nachvollziehbar sein müsse, können die wesentlichen Handlungsstränge auf diese Art nachvollzogen werden. Vor allem hinsichtlich der Vorgänge zwischen den Liebespaaren gilt dies für die beiden Opern in gleichem Maße.

---

<sup>435</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 383.

<sup>436</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 383f.

<sup>437</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 385.

<sup>438</sup> Vgl. ebda., S. 385.

<sup>439</sup> Vgl. ebda., S. 409.

Eine besondere Rolle spielt die Figur des Lord Barrat. Durch ihre Annäherung an den Harlekin der Commedia dell'arte, der zu den komischen Figuren der Diener oder „Zanni“ gehört und sich besonders durch seine artistischen Einlagen auszeichnet, wird er in pantomimischer Hinsicht zur bedeutendsten Figur der Oper.

Bereits die Einführung des Affen erfolgt pantomimisch im Rahmen der Zirkusvorstellung, jedoch nur als Teil eines größeren Bildes:

Ein kleiner Zirkus, mit sehr bescheidenen Protagonisten und einem bescheidenen Programm, hat seine Zelte auf dem Platz von Hülisdorf-Gotha aufgeschlagen. Die Vorstellung geht dem Ende zu. Wir sehen noch rasch einige Einzeldarbietungen, die dann ins Ensemble übergehen. Es treten auf: [...], der Affe Adam, der tanzt, [...].<sup>440</sup>

Überhaupt führte Bachmann mit der Zirkusszene zu Beginn des dritten Bildes eine (Buffa-)Szene ein, die allein pantomimisch bestehen kann. Die zentrale Rolle der Figur Lord Barrats offenbart sich jedoch erst in den folgenden Bildern.

Obwohl die Transformation des Affen zu Lord Barrat nicht sichtbar, sondern nur hörbar abseits der Bühne vor sich geht, dominiert der verkleidete Affe ab seinem ersten Auftritt im fünften Bildes das restliche Stück.

Dabei zeichnen sich seine pantomimischen Aktionen im fünften Bild dadurch aus, dass sie gesellschaftliche Konventionen in ihre Extreme treiben oder sogar in ihr Gegenteil verkehren: Er bleibt bei der Begrüßung Luises sitzen anstatt sich zu erheben, küsst ihr stattdessen jedoch gleich zwei Hände anstatt einer, nur um ihr kurz danach das Täschchen wegzunehmen, hineinzusehen und es ihr danach wieder zuzuwerfen.<sup>441</sup> Seinen Tee trinkt der junge Lord mit beiden Händen, trinkt ihn „in einem Zug aus und wirft dann die Tasse hinter sich.“<sup>442</sup> Der darauf folgende Moment des Schreckens („Einen Augenblick lang ist alles erstarrt.“<sup>443</sup>) wird durch eine erneute, übertriebene Ausführung der gesellschaftlichen Konvention des Handküssens überwunden: „Dann küßt Lord Barrat abwechselnd der Baronin und Luise die Hand, und alles atmet erleichtert auf.“<sup>444</sup> Nachdem dies von der Baronin als gesellschaftlicher Anführerin gutgeheißen wurde, beginnen sich die Aktionen Lord Barrats ab diesem Moment auch auf andere Figuren auszuwirken, die bislang

<sup>440</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 396.

<sup>441</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 414.

<sup>442</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 415.

<sup>443</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 415.

<sup>444</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 415.

pantomimisch unauffällig waren: „Einer der jungen Herren wirft ebenfalls, aber zaghaft, eine Tasse an die Wand, nachdem er sie ausgetrunken hat.“<sup>445</sup>

Im Falle der Fächer findet sogar eine doppelte Parodie statt: Während zunächst Lord Barrat die Damen imitiert,<sup>446</sup> tun es ihm bald darauf die Herren gleich.<sup>447</sup>

Der einzige, der erkennt, dass etwas nicht mit rechten Dingen zugeht, ist Wilhelm. Doch bevor er Lord Barrat konfrontieren kann, wird diesem von Sir Edgar und dem Sekretär bedeutet zu gehen.<sup>448</sup> Dabei hat Wilhelm den jungen Lord bereits zu diesem Zeitpunkt – allerdings ohne es sich bewusst zu sein – enttarnt: „Ich kann mich noch messen mit einem Lord, der ein Lümmel ist und sich benimmt wie – ein Tier.“<sup>449</sup>

In der Finalszene macht Bachmann die pantomimischen Aktionen des Affen zum Dreh- und Angelpunkt der gesamten Szene, nachdem im fünften Bild die Eifersucht Wilhelms und die Selbstdarstellung der Baronin ebenfalls viel Raum eingenommen haben. Die gesamte dramatische Steigerung des letzten Bildes basiert auf dem zunehmend tierischen Verhalten des jungen Lords.

Die Besonderheit der ersten Szene dieses letzten Bildes macht der Umstand aus, dass es sich dabei – wüsste man nicht inzwischen, dass der junge Lord nicht ist, was er scheint – um eine stimmige Liebesszene handeln könnte. Dieser Effekt wird zum einen durch die Sprache, auf die bereits eingegangen wurde, und zum anderen durch die Pantomime bewirkt. Doch auch dieses Aufeinandertreffen, das romantisch beginnt („Er greift nach ihrer Hand, gibt ihr eine Rose, die sie, ihn anstarrend, in beide Hände nimmt.“<sup>450</sup>) wird kurzerhand ins Groteske verkehrt: „Er nimmt sie ihr wieder weg, spielt mit der Rose, streicht mit dem Stiel so über ihre Hand, daß sie, aufgeritzt, zu bluten beginnt.“<sup>451</sup>

Während im vorangegangenen Bild Lord Barrat die pantomimischen Handlungen vorgegeben hat, bringt er sich in der folgenden Ensembleszene nun umgekehrt in die gesellschaftlichen Vorgänge ein:

---

<sup>445</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 416.

<sup>446</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 415.

<sup>447</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 421.

<sup>448</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 422.

<sup>449</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 423.

<sup>450</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 425.

<sup>451</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 425.

Herr La Truaire hat mit großer Wichtigkeit und Umsicht die Paare für den Walzer der Debütantinnen geordnet. Alle tanzen in der Art, wie sie es gelernt haben. Nur Lord Barrat beginnt nach wenigen Takten viel behender und auffallender zu tanzen. Die anderen Paare versuchen, sich ihm anzupassen mit ganz neuen Bewegungen und Figuren, und der Tanz endet in einer ebenso präzisen wie chaotischen Wildheit.

Durch sein Eindringen in ihre Muster scheint Lord Barrat die jungen Leute noch viel stärker zu beeinflussen oder zumindest dort anzusetzen, wo das letzte Bild seinen Höhepunkt gefunden hat: „Die jungen Herren und jungen Damen, die wir so wohlerzogen erlebt haben, fangen an, sich mit unerhörter Freiheit zu benehmen und zu bewegen.“ Auch optisch haben die jungen Herren „ihn offensichtlich schon vor einiger Zeit zu kopieren angefangen.“<sup>452</sup> Bald benimmt sich nicht nur der verkleidete Affe immer tierischer, sondern es wird auch das Verhalten der jungen Leute zunehmend wilder:

Nach dem Tanz, wenn die Diener Getränke und Brote servieren, stopfen sich die jungen Leute gegenseitig die Brötchen in den Mund, die Herren trinken aus den Flaschen, essen mit Handschuhen, werfen sich rücklings auf die Kanapees, schnalzen, grimassieren, schneuzen sich in die Hand. Einer hat ein Perspektiv wie Lord Barrat bei seinem ersten Auftreten und betrachtet ungeniert die Damen, andere versuchen, den Damen die Stühle wegzuziehen.

Lord Barrat hingegen entfernt sich von Luise, entreißt einem Musiker die Trompete und fängt darauf zu spielen an, wilde, dissonante Töne.<sup>453</sup>

Die Tatsache, dass Lord Barrat dem Musiker die Trompete an den Kopf wirft, kann die Gesellschaft gerade noch dem Umstand zuschreiben, dass das Glück Lord Barrat in Trance versetzt,<sup>454</sup> und auch der wilde Tanz, den er mit Luise aufführt, wird noch akzeptiert. Erst als er gegenüber Luise gewalttätig wird, beginnt die Gesellschaft zu zweifeln, doch das Tier will sie trotz seines Benehmens („Er springt auf einen Tisch, springt herunter, reißt Gegenstände mit sich und überschlägt sich.“<sup>455</sup>) immer noch nicht erkennen und hält lediglich fest: „Er ist von Sinnen!“<sup>456</sup>

Erst als sich der junge Lord das Kostüm vom Leib reißt und damit visuell offenbar und unleugbar wird, dass es sich um den Affen Adam handelt, muss die Gesellschaft die Wahrheit hinnehmen.

<sup>452</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 428.

<sup>453</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 428.

<sup>454</sup> Vgl. ebda., S. 429.

<sup>455</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 431.

<sup>456</sup> Ebda., S. 431.

So wie Bachmann eine Szene des gesellschaftlichen Hülisdorf-Gothaer Alltags pantomimisch darstellt, um davon das Benehmen Lord Barrats abzuheben, zeichnen auch Auden und Kallman eine typische Alltagsszene der Gesellschaft rund um Mittenhofer, wovon sich das diesen Vorgängen nicht entsprechende Benehmen Tonis und Hildas umso deutlicher abgrenzt und sie als Außenseiter markiert:

Their [Elizabeths und Mittenhofers] entrance, though a daily occurrence, is also a daily occasion, and MITTENHOFER makes the most of it. And CAROLINA and the DOCTOR, though they have already seen him that morning, play their rôles in the occasion by rushing back to the foot of the landing. TONI rises slowly; HILDA goes on knitting.<sup>457</sup>

Insgesamt haben Auden und Kallman ihre Anweisungen zur Pantomime detailreicher ausgearbeitet als Bachmann und beziehen sich häufig auch auf kleine Gesten und mimischen Ausdruck, was möglicherweise aus dem bereits zuvor entstandenen dramatischen Schaffen Audens und Kallmans resultiert:

During the foregoing, TONI has entered quietly from the terrace. He is touched; more by ELIZABETH's unsuspected warmth, perhaps, than by the news she is breaking. HILDA buries her face in her hands a moment, then looks up, her expression emotionless.<sup>458</sup>

Auch die Bewegungen im Raum sind detailliert notiert und geben etwa auch Informationen dazu, in welche Richtung die einzelnen Figuren abgehen, weshalb sich ein Großteil der Angaben auf Bewegungen beziehen, die sich direkt aus dem Text ergeben, wie etwa die Umarmung Elizabeths für Hilda, die ihr Mitgefühl ausdrücken soll, als sie ihr vom Fund ihres Mann erzählt. Ohne Sprache und rein pantomimisch findet Handlung jedoch kaum statt.

Eine Besonderheit in diesem Libretto stellen allerdings die Szenenübergänge dar, die zuweilen von einer Figur pantomimisch angekündigt werden:

---

<sup>457</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 198. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

<sup>458</sup> Ebd. Regieanweisung, S. 207.

CAROLINA. [...]

[W]e may now  
From Now watch how  
The Fates convene  
To change the scene.

[*She winds the clock and then moves the hands. At every quarter-hour there is a chime. The lights dim; the air seems filled with snow. The set divides in half and rolls off into the wings, CAROLINA and MITTENHOFER together on the right half. The chimes continue.*]<sup>459</sup>

Schließlich finden sich in den Regieanweisungen auch Informationen zu den benötigten Requisiten. Diese können als Symbol dienen, als Handlungsmotor oder wie auch die Bewegungen der Figuren zur Charakterisierung einer Figur oder der Beziehung zwischen zwei oder mehreren Figuren, wie es beispielsweise der Schirm im ersten Bild des *Jungen Lord* tut, der Luise und Wilhelm zum ersten Mal physisch vereint.

Requisiten sind es auch, die Sir Edgar – neben seinem pantomimischen oder auf den Sekretär übertragenen Verhalten – kennzeichnen, für den Bachmann die Möglichkeit einer sprachlichen Charakterisierung völlig ausschloss. Deshalb ergibt sich diese zu einem großen Teil zum einen aus seinem Reisegepäck („Unter dem Gepäck sind diesmal verhangene Kassetten, große Koffer, einige griechische Plastiken, ein Fernrohr.“<sup>460</sup>) und zum anderen aus seiner Inneneinrichtung.<sup>461</sup>

Um eine ähnliche Aura für seinen „Schüler“ zu erreichen, stattet Sir Edgar den jungen Lord ebenfalls „ungemein extravagant“<sup>462</sup> aus, was neben der Kleidung auch an seiner Brille erkennbar ist, ebenso an der Tabakspfeife, die der Butler ihm im fünften Bild anzündet.<sup>463</sup> Beide sollen „offensichtlich das gestische Spiel Lord Barrats unterstützen.“<sup>464</sup>

In *Elegy for Young Lovers* sind viele Requisiten lediglich Teile des Bühnenbilds oder gehören wie das Kaffeegeschirr oder Hildas Stricksachen zu Gegenständen des täglichen Gebrauchs. Die Kritiken, die Carolina ab dem Ende der ersten Szene in der Hand hält, dominieren jedoch zu einem großen Teil die Handlung der zweiten und der fünften Szene des ersten Akts.<sup>465</sup>

<sup>459</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*. Regieanweisung, S. 240.

<sup>460</sup> Bachmann: *Der junge Lord*. Regieanweisung, S. 384.

<sup>461</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 411.

<sup>462</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 414.

<sup>463</sup> Vgl. ebda. Regieanweisung, S. 417.

<sup>464</sup> Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 230.

<sup>465</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 192-193 und 201f.

Eine besondere Bedeutung nimmt ein Requisit ein, das im Stück nie auftaucht: das Edelweiß. Mittenhofer nutzt es als letzte Inspirationsquelle, wenn auch Hilda und Elizabeth ihm nicht weiterhelfen können. Das erste Mal wird es auf Mittenhofers Liste in der fünften Szene des ersten Akts erwähnt, die Carolina abarbeiten soll („Three. Important. Don’ forget./ I’m running out of edelweiss; Mauer must pick me more/ The next day he goes climbing.“<sup>466</sup>), das zweite Mal in Mittenhofers Vision seiner Elegie in der Szene „The Young Lovers“ , wobei der Name der Blume an dieser Stelle nicht erwähnt wird: „Out of Eden, bringing Eden/ With them, the young lovers come/ Hand in hand to the cold lands./ [...] / They bring us a gift from afar:/ A fragile, an eternal flower.“<sup>467</sup>

Das Angebot Mauers ihm am nächsten Tag ein Edelweiß zu holen, schlägt der Dichter zwei Szenen später aus.<sup>468</sup> Er verschweigt dem Bergführer, dass er bereits Toni und Elizabeth gebeten hat, für ihn diesen Gang zu machen: „Help me,/ Both of you; from the flanks of the Hammerhorn brings me/ Edelweiss, a visionary „aid“/ I’ve often found effective when all else/ Failed.“<sup>469</sup>

Elizabeth und Toni werden jedoch kein Edelweiß finden und die letzte Anspielung darauf führt dazu, dass sich das Paar seine fatale Situation eingesteht: „TONI [*With forced cheerfulness.*] Won’t Gregor be cross when we come back/ Without his magic edelweiss?/ ELIZABETH [*quietly*]. You needn’t lie, dear. I know./ TONI. I know.“<sup>470</sup>

Wie es der Schirm für das erste Treffen Luises und Wilhelms getan hat, hat das Edelweiß Toni und Elizabeth so für ihren letzten Moment zusammengebracht.

### 3.7. Zum Aufbau der Ensembleszenen

Beide Libretti sind entsprechend den Regeln des klassischen Dramas nach Gustav Freytag strukturiert: Einführung in die Gesellschaft Hülisdorf-Gothas und Eintreffen Sir Edgars/ Einführung in das Leben im Gasthaus (Exposition) – wiederholte Ablehnung der Stadtbewohner durch Sir Edgar/ Vorstellung der Eigenheiten Mittenhofers, seines Egoismus und seiner Eifersucht (Steigerung) – die Honoratioren dringen aufgeregt zu Sir Edgar vor, der Sekretär kündigt dessen Neffen an/ Elizabeth soll zu ihren Gefühlen stehen,

<sup>466</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 193.

<sup>467</sup> Ebda., S. 226.

<sup>468</sup> Vgl. ebda., S. 229.

<sup>469</sup> Ebda., S. 228.

<sup>470</sup> Ebda., S. 240.

Mittenhofer gibt sie frei (Höhepunkt) – zweimaliger Auftritt Lord Barrats/ scheinbare Beruhigung der Emotionen, Bitte Mittenhofers um das Edelweiß (Retardierendes Moment) – Offenbarung des Affen/ Mittenhofer belügt den Bergführer, Elizabeth und Toni sterben im Schnee (Katastrophe). Im Unterschied zu *Der junge Lord*, worin die Gesellschaft ratlos zurückbleibt, stellten Auden und Kallman einen Abspann hinter das Ende der jungen Liebenden, der das tragische Moment noch grotesk erweitert. Was die Libretti nun vom Drama unterscheidet, ist die Behandlung der Ensembleszenen und dabei insbesondere der Finali, wobei diese als Merkmale der Opera buffa im *Jungen Lord* geradezu ins Extreme getrieben wurden, da jedes der Bilder eine Ensembleszene zeigt. Doch auch in *Elegy for Young Lovers*, bei der es sich um eine Kammeroper handelt, ist selten eine Figur alleine auf der Bühne.

Das Gasthaus ist mit seinen verschiedenen Ebenen auf häufige Auf- und Abtritte und Simultanhandlungen ausgerichtet. Ein Beispiel dafür ist die sechste Szene des ersten Aktes, worin sich Mittenhofer in seinem Arbeitszimmer auf die Suche nach dem Geld macht, das Carolina für ihn versteckt hat, während sich diese im Salon von ihrem Ohnmachtsanfall erholt und von Dr. Reischmann umsorgt wird.<sup>471</sup> In der ersten Szene des dritten Aktes sind die auftretenden Figuren gleich auf mehrere Räume aufgeteilt: Hilda befindet sich mit ihrem Gepäck und kurz darauf auch mit Dr. Reischmann und Carolina im Salon, Elizabeth und Toni machen sich auf der Terrasse für ihren Aufbruch zum Hammerhorn bereit und Mittenhofer hält sich in seinem Arbeitszimmer auf.<sup>472</sup>

Derartige Simultanszenen im kleinen Rahmen finden im *Jungen Lord* nicht statt. Hier ergeben sie sich im größeren Rahmen aufgrund der bereits erläuterten Ensemblegruppierungen in jedem der sechs Bilder, wobei sich im fünften Bild drei Parallelhandlungen nahezu gleichwertig über beinahe das gesamte Bild erstrecken.

Die Szene beginnt mit den Vorbereitungen der Dienerschaft für den Empfang in der großen Halle mit Bibliothek im Haus Sir Edgars, bevor die Gäste eintreffen und sich „voller Neugier, oberflächlich alles musternd“ zerstreuen, während Wilhelm „wirklich interessiert bei jeder Sammlung stehen“<sup>473</sup> bleibt. Zunächst laufen die Handlungen zwar auf pantomimischer Ebene parallel ab, die vokalen Äußerungen folgen jedoch aufeinander. Es sind dies die Diskussionen der Damen und Herren rund um die Exponate Sir Edgars,

<sup>471</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 204.

<sup>472</sup> Vgl. ebda. Regieanweisungen, S. 231f.

<sup>473</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*. Regieanweisung, S. 413.

die sie betrachten, der Auftritt des Adelligen mit Lord Barrat und ihre Begrüßung durch die Baronin sowie Luises Gespräch mit Ida.<sup>474</sup>

Erst danach finden die Aktionen auch auf sprachlicher Ebene gleichzeitig statt. Darunter finden sich die Bewunderung der Baronin, Frau von Hufnagels und Frau Oberjustizrat Hasentreffers für Lord Barrat ebenso wie jene der anderen Damen und Herren für den verkleideten Affen, ein zweiter Dialog zwischen Luise und Ida, verstreute Einwürfe des Lord Barrats, die plumpen Annäherungsversuche des Bürgermeister an Begonia und die Vorgänge zwischen dem Sekretär und Wilhelm, der sich die Sammlung des englischen Adelligen zeigen lässt. Diese Simultanhandlungen setzen sich fort, bis es zu einem Ausbruch Wilhelms kommt, wonach Sir Edgar und der Sekretär mit Lord Barrat abgehen und daraufhin zuerst Luise und dann auch die restlichen Damen in Ohnmacht fallen.

Derartige Simultanszenen werden in der Oper möglich, indem der Komponist den Figuren(-gruppen) unterschiedliche musikalische Ausdrücke zuordnet und die zusammengehörenden Figuren einander musikalisch annähert.

In der zuletzt erwähnten Szene aus *Elegy for Young Lovers*<sup>475</sup> erhalten Toni und Elizabeth rhythmisch einfache und tonale Strukturen, die den Vorgaben der Regieanweisung („Wandervogel style“) entsprechen. Ihre Verse vertonte Henze in Form eines Strophenliedes mit nur geringen, hauptsächlich rhythmischen Variationen wie etwa durch den Einsatz von Triolen, die sich allerdings nicht auf die Melodielinie auswirken, die beide Stimmen immer wieder zusammentreffen lässt und stets erkennbar bleibt. Nach vier Takten erfolgt der Einsatz von Hilda, die durch ihre hohe Stimmlage leicht von den anderen Figuren abgegrenzt werden kann. Zu Mittenhofers musikalischer Charakteristik in dieser Passage machte Henze das Fortschreiten in Sekunden sowie Terz- und Quartsprünge. Die Suche des Dichters nach Wörtern für das neue Werk vertonte Henze mithilfe von kurzen Notenwerten, zuweilen im Stakkato gehalten, die er durch Pausen trennt und dadurch abgehackt klingen lässt. Mit drei aufeinanderfolgenden Quintolen – wobei sich die Noten fast nur auf einer Tonhöhe bewegen – wird Mittenhofers Ungeduld hörbar. Dr. Reischmann zeichnet sich hauptsächlich durch große Intervallsprünge bis zur Sept aus, bis er im zweiten Teil der bis zum Sextett anwachsenden Szene in einem

<sup>474</sup> Vgl. Bachmann: *Der junge Lord*, S. 413-415.

<sup>475</sup> Siehe Anhang 1.1: Hans Werner Henze: *Elegie für junge Liebende*. Oper in drei Akten von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman. Deutsche Fassung von Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schachteli und dem Komponisten. Klavierauszug. Mainz: Schott 1961 (= Edition Schott 5100), S. 305-326.

lyrischen Moment nach seiner verstorbenen Frau ruft und, sich dem *Parlando* annähernd, die Beziehung zu seinem Sohn reflektiert. Auch Carolina nähert sich in ihren kurzen Einwüfen dem *Parlando*-Stil, dem typischen Stilmittel der *Opera buffa*, an, verfällt jedoch, als sie Mittenhofers Text abtippt, nach einem kurzen lyrischen Moment zu Beginn („*Out of Eden*“) in Mittenhofers Stil. Damit bleibt sie aufgrund ihrer weiblichen im Gegensatz zu Mittenhofers männlicher Stimme zwar identifizierbar, gleichzeitig rückt dieser Umstand ihre Figur in die unmittelbare Nähe Mittenhofers und bringt den Entstehungsprozess des Gedichtes und seine Abschrift zusammen: So wie die von Pausen unterbrochenen kleinen Notenwerte Mittenhofers stockendes Dichten ausdrücken, machen sie ebenso Carolinas Schwierigkeiten beim Lesen der Handschrift hörbar. Als sie aufhört zu tippen, kehrt sie zu ihrem ursprünglichen Stil zurück.

Im ersten Bild des *Jungen Lords*<sup>476</sup> zeichnet sich die Unterhaltung der ersten Damen der Stadt (Baronin Grünwiesel, Frau Oberjustizrat Hasentreffer und Frau von Hufnagel) durch ihren melismatischen Gesang mit häufigen Sekundwechselläufen aus. Im weiteren Verlauf des Ensembles verfällt die Baronin in das für sie typische *Parlando* zurück, während sich die anderen beiden Damen in Sechzehntelläufen ausdrücken. Unterdessen artikuliert sich der Chor der übrigen Damen und Herren konsequent syllabisch und im *Staccato*.

Ida und Luise unterhalten sich melodisch und in langen Notenwerten in hoher Lage, die sie, wie auch Hilda, leicht identifizierbar machen. Für die verstreuten Sätze Lord Barrats wählte Henze das Fortschreiten in Sekunden, unterbrochen von größeren Intervallsprüngen (Terzen, Quinten und Sexten), bis er mit einer langen Koloratur das Ensemble vorläufig musikalisch abschließt. Darauf folgt Wilhelms Ausbruch. Dieser hat sich zuvor separat vom übrigen Ensemble mit dem Sekretär im *Rezitativ* unterhalten, ansonsten hat sein Gesang einen melodischen und vom *Legato* geprägten Charakter, bevor er sich gegen Ende des Ensembles mit kurzen Notenwerten dem übrigen Chor anpasst. Bielefeldt bezeichnet seinen Gesang größtenteils als „cantabel“ und „expressiv“.<sup>477</sup>

Alle diese Artikulationen sind inhaltlich aufeinander bezogen, da sie sich mehr oder weniger um Lord Barrat drehen. Auch Wilhelm kann sich nicht vollständig von den übrigen Vorgängen lösen. Nach wenigen Takten beginnt jedoch parallel dazu die *Buffa*-Handlung rund um Begonia und den Bürgermeister:

<sup>476</sup> Siehe Anhang 1.2: Henze: *Der junge Lord*. Klavierauszug, S. 389-424.

<sup>477</sup> Vgl. Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: *Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld: transcript 2003, S. 232f.

[...] Bachmann hat in diese Kontrastszene ihr ganzes Talent zu verbaler und szenischer Komik eingebracht. Sie erinnert an szenische Einlagen des Dienerpaares in Komischen Opern als gattungstypischer Kontrast zur seriösen Liebeshandlung des aristokratischen Paares.<sup>478</sup>

Dabei ist auf der Bühne der Bürgermeister zu sehen, der

Begonia entdeckt. Er macht sich heimlich von der Gruppe der Herren los und beginnt, ihr auf plumpe Weise den Hof zu machen.<sup>479</sup>

Die Umständlichkeit und Ungeschicktheit seiner Annäherungsversuche drückte Henze mithilfe immer wieder durch Achtelpausen unterbrochener Worte und Silben aus, was seinem Sprechen einen stotternden Charakter verleiht. Mit seinen letzten beiden Worten passt er sich allerdings Begonias lautmalerischer Sprache – die sich beispielsweise bereits zu Anfang dieses Bildes im Rahmen ihres „Kochrezeptes“ gezeigt hat und in der sie ihm auch antwortet – an: „Augen rollt“ singt er melismatisch auf eine Septole. Lautmalerisch und mit rhythmischen Auffälligkeiten (Stakkato und Triolen) setzt sich dieses Gespräch parallel zum übrigen Ensemble fort, wobei Begonia das Ensemble nach Lord Barrats Koloratur mit einem gesprochenen Satz abschließt und damit die Aufmerksamkeit nochmals auf sich zieht.

Der letzte Abschnitt des Ensembles zeichnet sich durch einen steten Zuwachs an Personal und Problematik aus, denn nach der kurzfristig geglückten Ablenkung des Sekretärs wird Wilhelms Eifersucht offenkundig.

Das Rezitativ, in dem sich Wilhelm und der Sekretär unterhalten hatten, leitete zunächst zu „einem abschließenden, sich kontinuierlich steigernden Andante-Ensemble“ über,

---

<sup>478</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 154.

<sup>479</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 417.

dessen drei Teile fließend ineinander übergehen: Im ersten Teil werden dem Duett zwischen Wilhelm und dem Sekretär allmählich die Stimmen der Baronin, Barrats, des Bürgermeisters und Begonias hinzugefügt, es wächst zunächst an zum Sextett; das Ensemble setzt im zweiten Teil erneut an mit einem an das Terzett im zweiten Abschnitt erinnernden Terzett der Damen, dem die Stimmen Wilhelms und des Bürgermeisters in lang ausgehaltenen Noten unterlegt sind; es wächst wiederum an zum Sextett und mündet schließlich im dritten Teil in das volle Chorensemble, in welchem, Höhepunkt der musikalischen Verschmelzung der kontrastierenden Gruppen, sechzehn verschiedene Stimmen simultan gegeneinandergeführt werden, und das mit dem [...] begeisterten Ausruf des Chores schließt.<sup>480</sup>

In dem Moment, als Begonia und Wilhelm gleichzeitig und separiert von den anderen Stimmen kurz vor diesem Abschluss das „unmögliche“ Benehmen des Bürgermeisters und das „unhöfliche“ Benehmen des Affen kommentieren, „werden so das Verhalten des Bürgermeisters und das Verhalten des Affen nicht nur in der szenischen Darstellung sondern auch musikalisch gleichgeschaltet“ und „der Unterschied zwischen Affe und Mensch [...] in der Musik aufgehoben.“<sup>481</sup>

So erklärt sich die vorangestellte Annahme, dass sprachliche Simultanität nicht nur allein in der Oper möglich ist, sondern dass sie dem Komponisten auch Möglichkeiten bietet, Zusammenhänge und Differenzen zwischen Figuren musikalisch auszudrücken.

Deutlich wurden ebenso die unterschiedlichen Behandlungen, die die beiden höchst unterschiedlichen Gattungen der beiden Werke bedingen: Während im Falle der komischen Oper auf das Ensemble als ihr typischer Ausdruck Rücksicht genommen werden muss, hat die Kammeroper mit ihrer kleinen Besetzung gänzlich andere Anforderungen. Aus diesem Grund gestalten sich auch die Finalszenen der beiden Opern unterschiedlich, wobei, wie zu sehen sein wird, Bachmann selbstverständlich, aber auch Auden und Kallman in gewisser Weise auf das übliche abschließende Ensemble zurückgreifen.

Petra Grell, die sich in ihrem Werk *Ingeborg Bachmanns Libretti* hinsichtlich des *Jungen Lords* vornehmlich mit seiner Entstehungsgeschichte und seinen Bezügen zur Vorlage von Hauff beschäftigte, konnte anhand eines Nachlaßblattes (Nachlaßblatt 15273) nachweisen, dass Bachmann zunächst die Demaskierung des Affen mit einem Konzert umrahmen wollte, wie es auch in der Hauffschen Vorlage der Fall ist. Stattdessen entschloss sich die

---

<sup>480</sup> Katja Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens. München: Iudicium 2001, S. 276.

<sup>481</sup> Ebda., S. 276.

Dichterin jedoch „eine bühnenwirksamere, da darstellerisch reizvollere Ballszenerie, in ihr Libretto einzubauen.“<sup>482</sup>

Thomas Beck will zwei dramaturgische Momente erkennen, die das Finale des *Jungen Lords* im Wesentlichen prägen, „parallel zueinander ablaufen und das ununterbrochene Crescendo der Szene bis hin zum atemlosen Subito pianissimo konstituieren.“<sup>483</sup> Dies wäre erstens „eine kontinuierlich ansteigende Spannungskurve, die sich im stetigen Anwachsen des Personals niederschlägt und abrupt auf dem Höhepunkt endet“ sowie zweitens ein besonders hoher Anteil an pantomimischen Aktionen, „die gleichzeitig die Lichtregie bestimmen und die Bildhaftigkeit des Finales eindrücklich unterstreichen“.<sup>484</sup>

Im Mittelpunkt steht dabei der rasende Affe, dessen Verhalten in wachsendem Maße außer Kontrolle gerät, – eine Entwicklung, die sich sehr genau in den Szenenanweisungen Bachmanns spiegelt und, pantomimisch aufs Feinste abgestuft, von der „lautlosen Bewegung“ über „auffallendes Tanzen“, den Sprung in die Kapelle, der sich zu Handgreiflichkeiten gegenüber den Musikern steigert, bis hin zum grotesken, „frenetischen“ Tanz mit Luise führt und mit dem Bild der gezüchtigten Kreatur endet.<sup>485</sup>

Um den Spannungsbogen möglichst groß zu kreieren, lässt Bachmann das Finale möglichst „klein“ beginnen – nämlich mit der einzigen Arie und damit der einzigen Solopassage größeren Umfangs. Um die Besonderheit dieses „figurenarmen Szenenbeginns“<sup>486</sup> in diesem sonst so personalreichen Stück noch zu akzentuieren, lässt sie Bachmann auch noch im noch leeren großen Ballsaal ablaufen, der, was den Kontrast noch verstärkt, von den Nebenräumen, in denen sich die übrige, auch im Ballsaal „spürbare“ Gesellschaft aufhält, umgeben ist:

Der große Ballsaal im Kasino der Residenz. Alle Türen stehen zu den Nebenräumen offen, in denen sich die Gesellschaft aufhält. Die Bewegung der Menschen, Kommen und Gehen, ist zu spüren.<sup>487</sup>

Während ihr zunächst nur ein Spiegel als „szenisches Gegenüber“<sup>488</sup> dient, bewegt sich Lord Barrat am Ende ihrer Arie lautlos auf sie zu. Daraufhin spielt sich die bereits

<sup>482</sup> Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 157.

<sup>483</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 226.

<sup>484</sup> Ebda., S. 226.

<sup>485</sup> Ebda., S. 226.

<sup>486</sup> Ebda., S. 228.

<sup>487</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 423f.

geschilderte pantomimische Szene ab, während welcher der Affe Luise mit einer vermeintlich zärtlichen Geste verletzt. Diese Aktion deutet bereits auf den für Luise tragischen Ausgang der Oper hin: „das schmerzvolle Spiel Lord Barrats läßt für das Ende der Oper nichts Gutes erahnen, die seelische Verletzung Luises wird mit Hilfe des Rosen-Symboles und der blutenden Hand Luises nach außen projiziert.“<sup>489</sup>

Der neben der Intrige handlungstragende Liebeskonflikt wird durch das Hinzutreten Wilhelms wieder in den Fokus gerückt.

Im Rahmen des folgenden Terzetts wird deutlich, dass er in diesem Moment als einziger erahnt, dass es mit Lord Barrat nichts Gutes auf sich hat. Verzweifelt bringt er hier nicht nur die Verführung Luises, sondern seiner „Freunde alle“<sup>490</sup> zur Sprache. Sein Zorn, seine Fassungslosigkeit und seine Verzweiflung stehen dabei inhaltlich wie sprachlich in deutlichem Kontrast zu Luises schwulstigen Schwärmereien und Lord Barrats verstümmelten Goethe-Zitaten.

In Person von Baronin Grünwiesel tritt eine weitere Beobachterfigur auf. Vor allem durch ihre pantomimische Aktion – eine spöttische Geste in Richtung Wilhelm und das Führen eines vor lauter Rührung benötigten Taschentuchs an ihre Augen – wird ihre Position als Gegenspielerin Wilhelms deutlich. Zusammen mit Ida transformiert sie das Terzett Luise-Lord Barrat-Wilhelm zum Quartett und schließlich zum Quintett, „das schließlich durch den Chor der Ballgäste zur vokalen Großform verstärkt wird.“<sup>491</sup>

Erneut folgt nun eine ausgedehnte Regieanweisung, in der sich die erwartete Eskalation bereits abzuzeichnen beginnt: Wo gut erzogene junge Damen und Herren den Ball mit einem Walzer eröffnen sollten, bringen die ungestümen Bewegungen Lord Barrats die anderen jungen Leute dazu, sich ebenfalls „mit unerhörter Freiheit zu benehmen und zu bewegen“<sup>492</sup> und den Affen überhaupt in seinem Verhalten zu imitieren. „Die meisten der jungen Herren tragen jetzt überdies Brillen à la Lord Barrat, sie tragen Handschuhe wie er und haben ihn offensichtlich schon vor einiger Zeit zu kopieren angefangen.“<sup>493</sup> Detailliert beschreibt Bachmann deren Benehmen, während sie Lord Barrats Wildheit auch musikalischen Ausdruck zukommen lässt: „Lord Barrat hingegen entfernt sich von Luise,

---

<sup>488</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 228.

<sup>489</sup> Ebd., S. 228.

<sup>490</sup> Bachmann: Der junge Lord, S. 426.

<sup>491</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 228.

<sup>492</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 428.

<sup>493</sup> Ebd. Regieanweisung, S. 428.

entreißt einem Musiker die Trompete und fängt darauf zu spielen an, wilde, dissonante Töne.“<sup>494</sup>

Als drittes Aktionsmoment beschreibt sie die „unauffällige, aber stetige“<sup>495</sup> Beobachtung Lord Barrats durch den Sekretär.

Das zuvor zusammengefügte Ensemble löst sich daraufhin nochmals in einzelne Artikulationen auf.<sup>496</sup> Zunächst handelt es sich dabei noch um positive Äußerungen über das Verhalten des jungen Lords, bis er einem Musiker die Trompete an den Kopf wirft, was die Umstehenden erstmalig nervös macht. Die „Reaktionen auf das zunehmend merkwürdige Verhalten Lord Barrats, von Bachmann als retardierendes Moment genau geplant“ führen „schließlich zum entsetzten Unisono aller“, das „die Oper abrupt beendet.“<sup>497</sup>

Gerade die letzten Minuten der Oper scheinen, wie es Thomas Beck feststellt, geradezu nach musikalischen Kriterien „komponiert“ worden zu sein:

[D]em „Pianissimo“ des sich beruhigenden Affen folgt ein kurzes, noch zaghaftes Tutti – „AFFE: Ein Aff ist's“ –, das einer „totenstillen“ „Generalpause“ weicht. Nach dieser „Erstarrung“ folgt mit dem knappen Dialog Luises und Wilhelms ein Zwischenspiel, „dolce“ gleichermaßen, das mit der Umarmung beider endet und dem „entsetzten“ Tutti – „ALLE: Ein Aff! Ein Aff! Ein Aff!“ – Platz macht, das die Oper beendet.<sup>498</sup>

Bachmanns sorgfältiger Spannungsaufbau mit immer wieder eingeschobenen retardierenden Momenten und vorgefertigten Anlagen zu musikalischen Formen machen die Musikalisierungsfähigkeit ihres Textes deutlich. Insbesondere die pantomimischen Aktionen geben Henze Gelegenheit, seiner Musik eine ausdeutende Funktion zu verleihen.<sup>499</sup>

Die abschließenden Sätze Luises machen nochmals deutlich, dass es sich beim *Jungen Lord* um kein Märchen handelt.<sup>500</sup> Es handelt sich um grauenvolle Realität, nicht bloß um einen Traum.

<sup>494</sup> Bachmann: Der junge Lord. Regieanweisung, S. 428.

<sup>495</sup> Ebda., S. 428.

<sup>496</sup> Vgl. Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 229.

<sup>497</sup> Ebda., S. 229.

<sup>498</sup> Ebda., S. 227.

<sup>499</sup> Vgl. ebda., S. 229.

<sup>500</sup> Vgl. Unger: Lüge und Wahrheit, S. 211.

Dieses Ende präsentiert sich jedoch nur im ersten Augenblick als Überraschung, denn es ist nicht das Ende, das eine Operngattung definiert:

Und daß die Spannung mehr in der Struktur und der Gesamtsituation als im Prozeß und dessen Ziel und Ergebnis enthalten ist, zeigt sich auch an dem seltsamen Phänomen, daß in der Oper nicht selten ein tragischer Schluß mit einem *lieto fine* ausgetauscht wurde – oder umgekehrt –, ohne daß durch den Eingriff die dramatische Struktur von Grund auf verändert oder gar zerstört worden wäre. Entgegen einem verbreiteten Vorurteil ist es nicht das Ende, das über die Gattung eines Dramas entscheidet.<sup>501</sup>

Luise, Wilhelm und die restlichen Bürger bleiben in diesem offenen Ende unbelehrt, sowie „völlig ihrer Schwächen entblößt und ratlos in ihrem Schrecken zurückläßt.“<sup>502</sup>

In den Einbruch des Grotesken in die scheinbar heile, biedermeierliche Welt, die im ersten Akt gezeigt wird, wird, zugunsten der Musikdramaturgie, innerhalb eines großen Spannungsbogens sorgfältig und Schritt für Schritt eingeführt – von den unheimlichen Tierschreien, die in Wilhelms und Luises bis zu diesem Moment opernkonventionelle Liebesszene einbrechen, bis hin zum bedeutungsschweren Tanz des Mädchens mit ihrem „verkleideten Prinzen.“<sup>503</sup>

Anstatt das Ensemble stetig zu vergrößern, verkleinern es Auden und Kallman ab dem Beginn des dritten Aktes: Zunächst brechen Toni und Elizabeth in die Berge auf, zwei Szenen später reisen Hilda und Dr. Reischmann ab. Damit ist die Einleitung des Finales abgeschlossen, die Voraussetzungen für das tragische Ende des Stückes geschaffen.

Mittenhofer und Carolina bleiben alleine zurück und der Dichter lenkt die Aufmerksamkeit wieder auf sein Werk. Auf Nachfrage seiner Sekretärin erklärt er, warum er Elizabeth freigegeben hat: Aufgrund ihrer Gefühle für Toni hatte ihr eine „emotionale Unreinheit“ an, weshalb sie als Muse für ihn nicht mehr zu gebrauchen wäre. Er schlussfolgert, dass es wohl für ihn als Dichter am besten wäre, allein zu bleiben.<sup>504</sup> Die Oper könnte an dieser Stelle enden, doch man hat bereits zu viel über Mittenhofer erfahren, als dass man glauben könnte, dass er plötzlich fähig wäre, selbstständig Inspiration zu finden.

<sup>501</sup> Carl Dahlhaus: Was ist ein musikalisches Drama? In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 552f.

<sup>502</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 259.

<sup>503</sup> Vgl. ebda., S. 259.

<sup>504</sup> Vgl. Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 236f.

Der Bergführer Mauer tritt ein, warnt vor einem Schneesturm und erkundigt sich, ob sich wohl Leute auf dem Berg befänden, die selbst jetzt nur noch schwer zu retten wären. Mittenhofer erhebt sich langsam – als ob ihm eine Idee käme – und verneint die Frage, ebenso wie Carolina, deren Reaktion darauf das tragische Ende bereits erahnen lässt. „CAROLINA goes rigid, shudders, and then, making a sudden movement turning towards MAUER, she knocks a heavy object off the desk.“<sup>505</sup>

Wie es auch die zahlreichen pantomimischen Aktionen im *Jungen Lord* nicht tun, bringt die folgende Szene auch die Handlung von *Elegy for Young Lovers* nicht voran, während welcher Carolina in metaphorischer Sprache einen weltfremden Moment erlebt, der an den früheren Zustand Hildas erinnert. Jedoch wird in dieser Szene der Kern der Oper von Mittenhofer erstmals deutlich artikuliert: „Everything must be paid for/ Eventually/ In time or in the service/ Of eternity:/ I do not ask the price for/ They shall pay for me.“<sup>506</sup>

Der Szenenwechsel führt nun zur Katastrophe hin, die die Tragikomödie beendet: Nach drei aufeinanderfolgenden Duetten geht auf der Bühne das Licht aus, was den Tod der jungen Liebenden symbolisiert und zwei weitere Figuren aus dem Geschehen entfernt.

Die letzte Szene präsentiert sich wie ein Epilog, der nochmals deutlich macht, dass sich die Oper nicht um das junge Liebespaar, sondern in Wahrheit um die Kunst und den Künstler drehte. Die Relevanz der übrigen Figuren bestand allein darin, die Entstehung der Elegie zu ermöglichen und so lassen die Librettisten und der Komponist noch einmal das gesamte Ensemble während der Lesung Mittenhofers erklingen. Indem sie die Figuren jedoch nicht auftreten lassen, bleibt die Vorrangstellung des Gedichtes erhalten:

He opens the manuscript book and begins to read, solemnly and with hardly any gestures. We do not actually hear any words, but from behind him come one by one until they are all together, the voices of all who contributed to the writing of the poem:

HILDA with her visions, CAROLINA with her money and management, DR REISCHMANN with his medicines, TONI and ELIZABETH with their illusory but rhymable love.

The lights fade until there is nothing but a spotlight on MITTENHOFER. His poem has been written. The opera is over.<sup>507</sup>

<sup>505</sup> Auden: *Elegy for Young Lovers*, S. 237.

<sup>506</sup> Ebda., S. 239.

<sup>507</sup> Ebda. Regieanweisung, S. 244.

Damit enden beide Opern wie sie begonnen haben: *Der junge Lord* mit der kompletten Bürgerschaft, *Elegy for Young Lovers* mit einer einzelnen Person auf der Bühne.

Verständnis und Belehrung bleiben den Figuren in beiden Opern vorbehalten. Weder die Figuren aus Bachmanns noch aus Auden und Kallmans Text lernen aus den Vorgängen und so bleibt auch das Publikum zwecks Deutung sich selbst überlassen.

#### 4. Der Einfluss Henzes auf seine Librettisten

Ingeborg Bachmann hat sich mit dem Verhältnis von Musik und Sprache intensiv auseinandergesetzt, wie es nicht nur ihre librettistischen Arbeiten und zahlreiche ihrer lyrischen und epischen Werke beweisen – dargestellt etwa in *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik* –, sondern es sich auch beispielsweise in ihrem Essay „Musik und Dichtung“ zeigt. Auden stellte diese Thematik wiederum in „Worte und Noten“, seiner Rede anlässlich der Eröffnung der Salzburger Festspiele im Jahr 1968, in den Mittelpunkt. Auch Henze führt in einem seiner Essays Gedanken über das Verhältnis von Sprache und Musik aus,<sup>508</sup> den er unter dem Titel „Die geistige Rede der Musik“ als Teil der Schriften- und Gesprächssammlung *Musik und Politik* erneut veröffentlichte.

Aufgrund seiner Schriften lässt sich eine bestimmte Haltung Henzes hinsichtlich der Vertonung von Worten feststellen, die er auch auf die Musikalisierung von Libretti überträgt. So geht für den Komponisten die Aufgabe des Opernbuches weit über eine der Musik dienende Aufgabe hinaus. Im Gegenteil hatten Libretti „auf Henzes musiktheatralische Kompositionen fast durchwegs stimulierenden Einfluß geübt.“<sup>509</sup> So lässt sich auch aus den Aussagen, die er rund um seine musiktheatralischen Werke getroffen hat, ableiten, dass das „Ineinanderarbeiten von Librettist und Komponist“,<sup>510</sup> wie es Petra Grell bezeichnet, für ihn von entscheidender Bedeutung war und eng mit seiner Auffassung der Gleichwertigkeit von Text und Musik zusammenhängt:

Bei mir ändert sich das Wort-Ton-Verhältnis von Fall zu Fall, [...] aber prinzipiell sieht es so aus, daß, wenn ich Sprache komponieren will, Prosa oder Lyrik, ich mich darum bemühe, daß der Text autonom bleibt, daß er in der Partitur seinen nur von ihm besetzten Raum erhält. Ich transportiere also meinen Text, ich füge ihm eine Dimension hinzu, ich denk, ich manifestiere meine Solidarität mit den von mir gewählten Dichtern, ich möchte mich mit ihnen identifizieren. Daher halte ich es persönlich, in meiner Musik, für wesentlich, daß der Hörer die Dichterstimme und die meine als eine neue, andere dialektische Einheit sehen und hören kann.<sup>511</sup>

<sup>508</sup> Vgl. Hans Werner Henze: *Essays*. Mainz / London / New York: B. Schott's Söhne 1964, S. 51-68.

<sup>509</sup> Beck: *Bedingungen librettistischen Schreibens*, S. 117.

<sup>510</sup> Grell: *Ingeborg Bachmanns Libretti*. S. 146.

<sup>511</sup> Hans Werner Henze / Johannes Bultmann: *Sprachmusik. Eine Unterhaltung*. In: Henze, Hans Werner (Hg.): *Die Chiffren. Musik und Sprache*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1990. (= *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik* 4), S. 13.

Die Rolle der Sprache als grundlegende Inspiration der Oper und die damit zusammenhängende Abstimmung der musikalischen Konstruktion auf die Bedürfnisse des Textes durch den Komponisten war allerdings nicht für jedes Werk Henzes bestimmend, da seine „Arbeitsweise meist aus einer Synthese unterschiedlicher Vertonungsmethoden“ bestand.<sup>512</sup>

So forderte er von Auden und Kallman zuweilen Textmaterial, das sich umgekehrt auf seine bereits vorhandenen musikalischen Ideen einstellt:

This change I really do need because of a determined musical idea I have for this scene [...]. I am not able to extend a musical form for a very long time, everything is very concentrated and put into short terms – that is why I need everything more concluded and concentrated.<sup>513</sup>

Derlei Forderungen nach Raffung und Kürzung sind die wesentlichen Forderungen, auf die man in Henzes Korrespondenz immer wieder trifft. Dabei sind Umarbeitungen dieser Art ein üblicher Teil des Arbeitsprozesses zwischen Librettist und Komponist. Henze brachte hingegen auch originäre Einfälle immer wieder in die Kooperationen ein. Seine aktive Teilnahme am Entstehungsprozess des *Elegy*-Librettos beschreibt Henze als „spielerischen Wettkampf“:

Wer von uns beiden ist der Gewitztere, wer trifft den vorgesehenen Ton am besten? Wer weiß am schnellsten oder hat die bessere Antwort auf die Frage, wie es denn nun weitergehen soll mit der Geschichte? Wer findet den passenden Reim?<sup>514</sup>

Henze erläuterte den beiden Librettisten Auden und Kallman zunächst seine Vorstellungen hinsichtlich der geplanten Kammeroper, die sich auf ein kleines Sänger- und Instrumentenensemble und die Anlage als Psycho- oder Kammerdrama bezogen. Ganz allgemein sollte es sich mit Schuld und Sühne, mit „subtilen und komplexen Dingen“<sup>515</sup> auseinandersetzen. Den Vorschlag der Schriftsteller die Geschichte von Daphnis und Chloe heranzuziehen, hatte er sofort ausgeschlagen. Danach verlegten sich Auden und Kallman auf die Idee, einen Künstler als Opernhelden in den Mittelpunkt der Handlung zu

<sup>512</sup> Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 117.

<sup>513</sup> Hans Werner Henze: Brief an Auden und Kallman vom 7. Juli 1960. Paul-Sacher-Stiftung Basel. Zitiert nach: Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens, S. 117.

<sup>514</sup> Henze: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995. Frankfurt am Main: S. Fischer 1996, S. 203.

<sup>515</sup> Ebda., S. 204.

setzen.<sup>516</sup> Die Details erarbeiteten sie erst zusammen mit Henze in Kirchstetten im Sommer des Jahres 1959.

Die Arbeit, die in Niederösterreich stattfand, bezeichnet Henze als „Dreierpingpong“, wobei er seiner Beschreibung nach die Oberhand behielt:

Wir kommen nur langsam weiter, aber nach einer Woche, in der ich vergnügt verfolge, wie meine Wünsche und die Beschreibung der von mir imaginierten Musik ernstgenommen werden, steht ein Baugerüst da. Das muß nun langsam von den beiden Dichtern ausgefüllt werden.<sup>517</sup>

Auden und Kallman mussten dabei scheinbar, vermutlich aufgrund ihrer Erfahrung als dramatische Schriftsteller, zuweilen an die notwendige Einfachheit der librettistischen Sprache erinnert werden. Wohl aus diesem Grund bittet Henze die Librettisten nach dem Lesen einer frühen Fassung „um ein gewisses Maßhalten im Gebrauch doppelsinniger *inside jokes*.“<sup>518</sup>

Nichtsdestotrotz schienen sie sich zu einem großen Teil durchsetzen zu können: „Das Libretto war besser, als ich mir hätte vorstellen können, aber auch anders – ich mußte mich umstellen, auf das Buch einstellen.“<sup>519</sup> So war Henze zufrieden mit dem entstandenen Libretto, während er im Rahmen seiner nächsten Zusammenarbeit mit diesen Schriftstellern mit einem „Überangebot von dichterischen Bildern“ zu kämpfen und zuweilen den Eindruck hatte, „daß so viele schöne und große Dichtung der Musik die Luft zum Atmen wegnahm.“ Obwohl er viele Jahre später seine Meinung über *Die Bassariden* änderte („Aber heute wird deutlich, daß die Dichtung mir vor allen Dingen Freiheit hat geben wollen, und neue musikalische Gestalten aus mir herausholte.“<sup>520</sup>), sollte dieses Werk eine Schaffenskrise des Komponisten auslösen.

Im Verlaufe der Entstehung des Librettos für *Elegy for Young Lovers* gab es einen regen Austausch zwischen Henze und seinen Librettisten, über welchen sich Henze immer wieder mit Änderungswünschen und Strichen einbrachte. Viele Briefe sind nicht erhalten, doch ließen sich etwa Henzes Forderungen nach der Streichung des Hochzeitsmarsches aus

---

<sup>516</sup> Vgl. Edward Mendelson: Textual Notes. *Elegy for Young Lovers*. In: Mendelson, Edward (Hg.): *The Complete Works of W. H. Auden. Libretti and Other Dramatic Writings 1939-1973* by W. H. Auden and Chester Kallman. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1993, S. 647.

<sup>517</sup> Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, S. 204.

<sup>518</sup> Henze / Bultmann: *Sprachmusik*, S. 14.

<sup>519</sup> Ebda., S. 14f.

<sup>520</sup> Ebda., S. 16.

*Lohengrin*, den Hilda singen sollte, oder die Bitte des Poeten auf Applaus für sein Werk in der Finalszene zu verzichten, rekonstruieren.<sup>521</sup>

Positiv äußerte sich Henze über den Aufbau des Librettos: Auden steckte, so der Komponist, fast alle Informationen in den ersten Akt, damit der zweite ungestört in Ensembles aufgehen und den Katastrophen, die sich darin zusammenbrauen, erst im dritten ihren Lauf lassen zu können. Diese Bauweise wäre seiner Musik sehr anregend entgegengekommen.<sup>522</sup>

Auch hinsichtlich der Namen der Figuren nahm Henze großen Einfluss und sprach sich zunächst auch gegen das Edelweiß aus, dass er für viel zu populär und künstlerisch bereits zu häufig gebraucht hielt. So ersetzte er in dem Typoskript, das er im September oder frühen Oktober an Auden und Kallman schickte, das „Edelweiß“ kurzerhand durch „Alvetern“. Auden argumentierte, dass das Symbol für das Publikum unmittelbar verständlich sein müsse und zudem durch den Gebrauch von „Alvetern“ eine falsche Assoziation zu einem dänischen Komponisten entstehen könnte. Ihr Kompromiss bestand darin, dass Henze das Edelweiß für das veröffentlichte Libretto wieder einsetzt, ebenso in den englischen Text des Klavierauszugs, aber „Alvetern“ im deutschen Text des Klavierauszugs, im englischen und deutschen Text der Studienpartitur und einer deutschen Version des Librettos beibehielt.<sup>523</sup>

In ihren grundlegenden Ansichten waren sich Auden, Kallman und Henze jedoch einig, als Beispiel sei hier etwa der Bedarf des Librettos nach einer stringenten, aussagekräftigen Fabel genannt, die sie in der Regel als „Mythos“ bezeichneten. Laut Henze handle jede echte Oper von einem Mythos<sup>524</sup> und so spricht er von einem solchen auch im Zusammenhang mit der Figur des Dichters, die „von uns nicht so sehr zeitgebunden, sondern als ein Mythos aufgefaßt“ wird: „Der Mythos, um den es hier geht, ist eben der große, über seine Umwelt herrschende Künstlertyp, wie ihn das 19. Jahrhundert geschaffen und auf unsere Zeit überliefert hat.“<sup>525</sup> In gleicher Weise beschreiben auch Auden und Kallman diesen „Mythos“ in ihrem Kommentar zur *Elegy* „Genesis of a Libretto“: „[W]e soon got our answer – the artist-genius of the nineteenth and early twentieth century. This

<sup>521</sup> Vgl. Mendelson: Textual Notes. S. 665.

<sup>522</sup> Vgl. Hans Werner Henze: Über „Elegie für junge Liebende“. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976), S. 80.

<sup>523</sup> Vgl. Mendelson: Textual Notes. S. 667f.

<sup>524</sup> Vgl. Hans Werner Henze: Komponist und Regisseur. Gespräch mit Horst Goerges. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976), S. 88.

<sup>525</sup> Ebda., S. 88f.

is a genuine myth [...], is a permanent aspect of the human condition.“<sup>526</sup> Ihre Ansichten hinsichtlich dieses Themas überschritten sich sogar derart genau, dass Henze Auden in seinem Essay „Meine Theaterpläne“ zitierte:

Auch meine nächste Arbeit [...] wird sicherlich einen Menschen zum Gegenstand haben, dessen Verhalten in die Reihe der bisherigen Protagonisten hereinpäßt. [...] Wenn man es sich recht überlegt, sind alle glaubhaften Opernhelden aus solchem Holz [...]. In der Tat würden sie, wäre es anders, ohne Wirkung bleiben, verkörpert doch jeder Opernheld, wie Auden es ausdrückt, „eine lokal gefärbte Verkörperung irgendeines Mythos“.<sup>527</sup>

Für das Programm der Schwetzingen Festspiele des Jahres 1961 schrieb Kallman einen „Persönlichen Kommentar“, worin er nochmals ein Fazit aus der Zusammenarbeit mit Henze zog und den unbestreitbaren Einfluss des Komponisten selbst und seiner Komposition auf ihren Text festhielt:

Nun, Henzes Vertonung und Schwerpunktverteilung einiger unserer Szenen *waren* eine Überraschung für uns. Abgesehen von der uns verbindenden Sympathie ist er weder Auden noch Kallman, Gott sei Dank, sondern sehr viel Henze, und, wenn er uns überrascht hat und eventuell sogar schockiert, so hat er doch Phasen unseres Werkes in einem Maße erleuchtet, das auch für uns ebenso überraschend war, und das, so hoffen wir, werden Sie auch hören.<sup>528</sup>

Mit der Arbeit am *Jungen Lord* begann Bachmann im Oktober 1963, nachdem sie Henze von der Idee William Shakespeares *Love's Labour's Lost* zu bearbeiten, abgebracht hatte. Während Auden vor allem durch Kallman an die Spezifika der Oper herangeführt wurde, wie es auch Henze festhält („Er ist der größte Opernpraktiker und –kenner und hat Auden wohl auch erst an die Oper herangeführt [...].“<sup>529</sup>), hatte Bachmann eigenständig das „Phänomen Oper“ studiert, worunter sie ein „Beobachten des Handwerklichen wie der Zeitbehandlung, der Stimmenführung, des Vorantreibens von Szenen, der Schaffung von

---

<sup>526</sup> W. H. Auden und Chester Kallman: Genesis of a Libretto. In: Mendelson, Edward (Hg.): The Complete Works of W. H. Auden. Libretti and Other Dramatic Writings 1939-1973 by W. H. Auden and Chester Kallman. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1993, S. 247.

<sup>527</sup> Hans Werner Henze: Meine Theaterpläne. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976), S. 89.

<sup>528</sup> Vgl. Mendelson: Textual Notes, S. 678.

<sup>529</sup> Henze: Über „Elegie für junge Liebende“, S. 84.

Ruhepunkten, immer in Hinblick auf die Erträglichkeiten von Musik, auf ihre Atemlängen<sup>530</sup> verstand.

Henze befand den von Bachmann vorgeschlagenen Text nun aus zwei Gründen reizvoll:

[A]ls Komponist fühlte er sich zum frühen 19. Jahrhundert dieser Biedermeiersatire hingezogen (er studierte um diese Zeit Bellini und die Opera buffa von Rossini), was ihm Anlaß gab, seine bis dahin am ehesten tonale Musik zu schreiben; die unerwartete Wendung am Ende der Handlung bot andererseits Gelegenheit, einen jähen Stimmungswechsel musikalisch auszuarbeiten. Die Art und Weise, wie das reizende Idyll plötzlich zerstört wird, erinnerte den Komponisten an die Heinesche Technik der Pointe, mit der ein süßes romantisches Bild in der Schlußzeile zerrissen wird, wie z.B. im Gedicht „Heimkehr“: „Ich wollte, er schösse mich tot“. In der Schlußszene der Oper, die die fröhliche Maske abnimmt, um die darunterliegende ernsten Züge zu enthüllen, gelingt es Henze, alle zuvor angeklungenen musikalischen Hinweise auf den schweren Grundton dieser deutschen Buffa (etwa im Liebesduett oder in den Schmerzensschreien des gezüchtigten Affen) in den Schlußakkorden zusammenzuziehen.<sup>531</sup>

Henze begrüßte damit genau jene Kontraste, die bereits als grundlegende Anforderungen an die Gattung des Librettos identifiziert wurden.

Petra Grell hat anhand von Druckmanuskripten einige Vorschläge Henzes, die Eingang in das endgültige Textbuch fanden, nachvollziehen können. Darunter findet sich Begonias Ingwerbrotrezept, Ideen zur exotischen Erscheinung Sir Edgars, die als Requisiten ins Libretto übernommen wurden, und seiner Inneneinrichtung sowie weitere Textideen für Begonia.<sup>532</sup>

Am fertigen Text veränderte Henze nur mehr Kleinigkeiten: „Das Bild, die deutsche Winternacht, ist [...] so gut wie beendet. Ich habe keine Text-Änderungen gemacht, nur hier und da fehlte mir aus rhythmischen Gründen eine Silbe, die habe ich einfach hinzugedichtet [...].“<sup>533</sup> Hingegen bat er Bachmann um einige Zusätze, deren Notwendigkeit sich erst durch seine Vertonung ergab.<sup>534</sup> Bezeichnend ist, dass der Wunsch nach den simultanen Handlungen des fünften Bildes von Henze ausging und Bachmann diese zunächst nicht vorgesehen hatte:

<sup>530</sup> Bachmann: Notizen zum Libretto, S. 434.

<sup>531</sup> Achberger: Literatur als Libretto, S. 183f.

<sup>532</sup> Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti, S. 146f.

<sup>533</sup> Bachmann / Henze: Briefe einer Freundschaft. 2. Auflage, München / Zürich: Piper 2004, S. 247.

<sup>534</sup> Vgl. ebda., S. 247f.

DANN auf S. 53, wenn Wilhelm sich von Sir Edgar die Sammlungen zeigen lässt, müsste der Bürgermeister anfangen, Begonia den Hof zu machen. Das sollte parallel laufen mit dem bestehenden Text und seinen Höhepunkt erreichen auf 54 unten bei Wilhelm „dieses unmögliche Benehmen!“ (vielleicht könnte Begonia das Gleiche ausrufen, wenn sie alsdann dem Bürgermeister auf die Pfote haut) You see what I mean? Es gibt mir die Möglichkeit zu einem a parte presto parlando-Duett (der Bü. weniger singend als die wortreich ablehnende und korbgebende, kaum geschmeichelte Begonia) was sich sehr gut hier verwenden liesse und mir den Spass noch verdoppelt.<sup>535</sup>

Henze bezeichnet das Libretto der Dichterin als „Musterbeispiel für ein gutes Libretto“, denn darin trete „die eigentliche Gedankenwelt des dichterischen Oeuvres [...] zur Seite [...], um der Musik ihre Räume, ihre Freiräume zu schaffen.“<sup>536</sup> Damit umschreibt Henze nichts anders als die semantischen Leerstellen, die von jedem Libretto, das als gelungen gelten soll, gefordert werden. Den Zweck dieser Leerstellen sieht Henze darin, „die vom Komponisten beabsichtigten Übungen in Ausdrucksmitteln und Stil der Musik des deutschen Sturm und Drang zu ermöglichen.“<sup>537</sup>

Letztlich gilt die Zusammenarbeit zwischen Bachmann und Henze als derart vorbildlich, dass sie immer wieder auch von Komponisten und Librettisten wie etwa Claus Henneberg als leuchtendes Beispiel herangezogen wird:

Sie war eine geniale Librettistin, weil sie immer für Musik dachte. Wie dort wer wen beeinflusst hat, das ist eine ganz andere Frage, die uns Henze beantworten kann. Sie hat die sinfonische Form, die das Stück hat, bedient, indem sie aus einem Satz den nächsten entwickelt und so zu einer durchgehend musikalischen Struktur kommt. Niemals habe ich – außer beim *Falstaff* – zum Beispiel Doppelchöre und mehrere Ensembles nebeneinander so funktionell geführt gesehen wie in diesem Libretto, das dazu noch so proportioniert gearbeitet ist, daß es einen Theaterabend trägt und keine Minute zu lang ist. Wenn ein Regisseur im *Jungen Lord* Striche macht, hat er das Stück nicht verstanden.<sup>538</sup>

Wie es sich in der Anerkennung zeigt, die den Opern Hans Werner Henzes entgegengebracht wird, bewährte sich das Vertrauen, das Henze in seine Librettisten setzte, indem er sich stets mit ihren Ideen zumindest auseinandersetzte, wenn er sie auch nicht alle annahm.

<sup>535</sup> Bachmann / Henze: Briefe einer Freundschaft, S. 248.

<sup>536</sup> Henze / Bultmann: Sprachmusik, S. 17.

<sup>537</sup> Ebda., S. 17.

<sup>538</sup> Sigfrid Schibli: „Das Vehikel darf sich nicht verselbstständigen“ – Ein Gespräch mit dem Opernlibrettisten Claus H. Henneberg. In: Neue Zeitschrift für Musik 148/10, 1987, S. 27.

Auch Jahre später, in einem Brief aus dem Jahr 1978, bringt der Komponist seinem Librettisten Edward Bond, mit dem er zu diesem Zeitpunkt bereits für die „Geschichte in sechs Szenen“ *Orpheus* und die „Handlungen für Musik“ *We come to the River* zusammengearbeitet hatte, dieses Vertrauen entgegen, als er ihn bittet, das Libretto zu seine neuesten musiktheatralischen Idee zu verfassen, die sich zu *The English Cat* weiterentwickeln sollte: „In diesem Fall könnte Edward vielleicht die Story verbessern, sie mehr abrunden und dramatischer machen. Neues hinzufügen. Das tun, was er für richtig, gut, wahrheitsgemäß und wirkungsvoll hält.“<sup>539</sup>

Nichtsdestotrotz setzt er jedoch auch in diesem Fall den Rahmen für die weitere Entwicklung des Stücks fest, wie er es bereits für den *Jungen Lord* mit dem Wunsch nach einer komischen Oper in großer Besetzung und *Elegy for Young Lovers* mit der Vorgabe, den Text für eine Kammeroper zu verfassen, getan hatte:

Es ließe sich eine Story, auf dem Balzac basierend, erfinden, in der alle Prototypen der *opera buffa* Platz hätten. Es sollte eine Kammeroper werden. Ohne Chor, ohne Menschenmengen, nicht mit mehr als 6-10 Sängern (kleinere Partien können zu Doppel- oder gar Tripel- Rollen werden, wie dies im *River* der Fall war), einige könnten Instrumente auf der Bühne spielen (einfache Kinder-Blasinstrumente, gezupfte Mandolinen, Zithern) und was immer zu einem kleinen Orchester im Graben gehören und passen mag.<sup>540</sup>

Aufgrund dieser Vorgaben mutet das Stück von seiner Anlage als „komischer Kammeroper“ wie eine Mischform aus den beiden Werken an, die Henze zusammen mit Bachmann, Auden und Kallman realisierte.

Zusätzlich tritt auch in dieser Oper erneut Henzes Vorliebe für doppelbödige Handlungen, das Spiel mit dem Vertrauten und den „Tanz“ der Bühnenfiguren am Abgrund hervor. Auch der Grad an Bedeutung, den der Komponist dem Text und seinen Librettisten beimisst und die Anerkennung, die er den Dichtern entgegenbringt und die sein gesamtes musiktheatralisches Schaffen durchzogen hat, lässt sich aus dem folgenden Zitat ablesen, dass sich auf *The English Cat* bezieht:

---

<sup>539</sup> Hans Werner Henze: Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch. 1978-1982. Frankfurt am Main: S. Fischer 1983, S. 9.

<sup>540</sup> Ebda., S. 9.

Ich brauche Deine Arien und Duette und Rezitative (für Dialoge), ganz wie Verdi und Rossini die Texte ihrer Librettisten brauchten, und mit Deiner Hilfe würde meine Musik aggressiv und schrecklich sein hinter ihrer stilisierenden Maske. Es würde alle die üblichen Lesarten umkehren, die die Leute in den alten Werken zu finden glauben. Alles scheint süß und charmant zu sein, und dann ist es plötzlich grimmig und wirklich entsetzlich.<sup>541</sup>

Genauso gut könnten diese Worte Bachmann, Auden und Kallman gelten.

---

<sup>541</sup> Henze: Die Englische Katze, S. 10.

## 5. Zusammenfassung

Der Umstand, dass es keine Anleitungen zur Analyse eines Librettos gibt, liegt wohl darin begründet, dass es ohne das unberechenbare Medium der Musik nicht vollständig sein kann. Während ein Schriftsteller ein Stück für das Sprechtheater eigenständig vollenden kann, muss sich, zumindest seit es üblich ist, ein Libretti für einen bestimmten Komponisten zu verfassen, der Librettist auf ein Medium einstellen, das er noch nicht kennt und das in der Regel erst hinzutreten wird, wenn er seine Arbeit abgeschlossen hat. Aus diesem Grund entscheidet vielmehr die weniger oder besser gelungene Komposition über die Qualität eines Librettos, als die Messung desselbigen an textlichen und dramaturgischen Maßstäben, die nur schwer festgehalten werden können, da das Libretto im Laufe der Geschichte stetig Veränderungen unterlegen war. Nichtsdestotrotz gibt es einige Konstanten hinsichtlich der Anforderungen an ein Libretto in dieser Entwicklung. Zu diesen gehören etwa die Raffung des Texts, dem häufig ein Sprechdrama zugrunde lag, sowie die Einfachheit des Vokabulars und der Handlung.

Im 20. Jahrhundert entstand der Trend zur „Literaturoper“. So konnte sich der Komponist auf einen in sich geschlossenen Text stützen und war nicht auf die Zusammenarbeit mit einem Librettisten angewiesen. Doch obwohl sich auch Henze zu einem Zeitpunkt seines Schaffens für die Vertonung einer solchen Literaturoper entschied, war auch dann zu erkennen, wie sehr er die Rolle des Librettisten schätzte, indem er seine Dichterefreundin Ingeborg Bachmann bat, das Schauspiel *Der Prinz von Homburg* für ihn einzurichten.

Die Schwierigkeiten, die sich für einen Librettisten auftun, wenn er oder sie hingegen ein originäres Libretto schreiben will, erkannte Bachmann, als sie sich mit „Belinda“ erstmals daran versuchte und scheiterte. Doch sie studierte Oper und ihre spezifischeren Anforderungen, wie es auch Auden mit Hilfe von Chester Kallmann tat. Wie es die Analyse und der Vergleich der beiden Libretti zeigte, orientierten sich diese Librettisten schließlich an den – inzwischen in einschlägiger Literatur aufzufindenden – Anhaltspunkten, die sich teilweise aus den bereits obig genannten Kriterien entwickelten, wie etwa die Forderung nach Einfachheit der Situationen und Bilder. Ebenfalls zu diesen Anforderungen gehören die „semantischen Leerstellen“, die Schaffung von Kontrasten und die Verständlichmachung der Handlung ohne – beziehungsweise nur durch wenige – Worte.

Nun mussten diese Kriterien noch mit den Wünschen des Komponisten zusammengeführt werden mussten, um einen für diesen vertonbaren Text zu schaffen. Mit der Anwendung derselbigen sind Bachmann, Auden und Kallman dem Komponisten Henze scheinbar entgegengekommen, da sich der Komponist vielfach auf Traditionen älterer musiktheatralischer Gattungen berief, anstatt sich dem experimentellen Musiktheater zuzuwenden, auf welches diese Kriterien kaum oder gar nicht angewandt werden können.

Dies zeigt sich etwa im Falle des *Jungen Lords*, den Henze und auch Bachmann bewusst in die Tradition der Opera buffa eingereiht sehen wollten, den ebenfalls der Opera buffa entnommen Elementen in *Elegy for Young Lovers* und *The English Cat* oder der Bezeichnung von *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst* als Vaudeville.

Die Anforderung, dem Komponisten Raum für seine Musik zu lassen, haben Auden, Kallmann und Bachmann dabei mit ihren „sprachkritischen“ Figuren Sir Edgar, Lord Barrat und Gregor Mittenhofer vorbildlich umgesetzt.

Indem Bachmann, Auden und Kallman sich intensiv mit der Gattung Oper und ihren Traditionen auseinandersetzten, musste sie Henze als ideale Librettisten empfinden, was sich auch darin zeigte, dass er mehr als einmal mit ihnen zusammengearbeitet hat.

Die Kommunikation, die der Komponist über den Verlauf des gesamten Arbeitsprozesses mit seinen Librettisten aufrechterhielt, ist die einzige Möglichkeit, die festgestellte Uneigenständigkeit des Librettos, die die besonderen Anforderungen beim Schreiben eines solchen überhaupt erst bedingen, auszugleichen, sofern der Musiker hinsichtlich des zu vertonenden Textes nicht vor vollendete Tatsachen gestellt werden will.

Wohl deshalb beeinflusste Henze seine Librettisten nicht nur mit seiner Rückwendung hin zu der jeweiligen Tradition, in die Henze sein Werk stellen wollte, sondern es wurde auch die Struktur des Werkes in der Regel von ihm vorgegeben, wie etwa die Form von *Elegy for Young Lovers* und *The English Cat* als Kammeroper. Bachmann kam zwar der Idee Henzes, William Shakespeares *Love's Labour's Lost* als Vorlage aufzugreifen, nicht nach, erfüllte aber dennoch seinem Wunsch nach einer großen komischen Oper, indem sie den *Jungen Lord* zu einer solchen ausbaute. *Love's Labour's Lost* blieb trotzdem nicht Henzes einziger Stoffvorschlag und auch die Anlage der *Bassariden* als viersätzliche Symphonie wurde von Henze erdacht und von Auden und Kallman umgesetzt.

Durch die Vorgabe der Struktur und der Einbringung von Ideen in einem frühen Stadium, wie etwa jener Einfall zur Simultanszene des fünften Bildes im *Jungen Lord*, gab Henze den Rahmen der Libretti vor, den die Librettisten daraufhin auszufüllen hatten. Er blieb dabei stets offen für die Ideen seiner Dichter, ließ es sich aber auch nicht nehmen, sich selbst immer wieder einzubringen und die Entstehung der Textbücher auf diese Weise zu beeinflussen, was nicht nur die Briefwechsel zwischen Henze und seinen Librettisten belegen, sondern etwa auch das Tagebuch, das Henze während seiner Arbeit an *The English Cat* verfasste.

Immer wieder fragte Henze beharrlich nach den Fortschritten hinsichtlich der Arbeiten an den Libretti und ließ sich die aktuellen Fassungen zusenden, wenn er sich nicht gerade selbst mit den Dichtern an einem Ort befand, wie es zuweilen sowohl mit Bachmann als auch mit Auden und Kallman der Fall. Ein Brückenschlag von dieser Kooperation zu jenen mit seinen anderen Librettisten wie Edward Bond oder Hans-Ulrich Treichel wäre sicherlich aufschlussreich zur Beantwortung der Frage, wie typisch diese Arbeitsweise für Henze war. Vor allem ein Vergleich jener Werke, hinsichtlich welcher sich die Dichter und der Komponist ebenfalls an älteren Formen orientierten, ist naheliegend.

Doch welche Motive auch immer – von älteren Gattungen bis hin zu politischem Engagement wie im Falle von *We come to the River* – Henzes weitere Bühnenwerke auch prägten, so begab er sich doch scheinbar zusammen mit Bachmann, Auden und Kallman auf einen Weg, den er mit seinen nachfolgenden Librettisten weiterverfolgte.

## Quellenverzeichnis

### *Primärliteratur*

- AUDEN, W. H.: Elegy for Young Lovers. In: Mendelson, Edward (Hg.): The Complete Works of W. H. Auden. Libretti and Other Dramatic Writings 1939-1973 by W. H. Auden and Chester Kallman. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1993, S. 189-244.
- DERS.: Worte und Noten. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 1968. Salzburg: Festungsverl. 1968.
- AUDEN, Wystan Hugh / KALLMAN, Chester: Genesis of a Libretto. In: Mendelson, Edward (Hg.): The Complete Works of W. H. Auden. Libretti and Other Dramatic Writings 1939-1973 by W. H. Auden and Chester Kallman. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1993, S. 245-247.
- BACHMANN, Ingeborg: Der junge Lord. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von / Münster, Clemens (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. 2. Auflage, München: / Zürich Piper 2010 (zuerst 1993), S. 375-432.
- DIES.: Musik und Dichtung. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von / Münster, Clemens (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. 2. Auflage, München / Zürich: Piper 2010 (zuerst 1993), S. 59-62.
- DIES.: Notizen zum Libretto. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von / Münster, Clemens (Hg.): Ingeborg Bachmann. Werke 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. 2. Auflage, München / Zürich: Piper 2010 (zuerst 1993), S. 433-436.
- BACHMANN, Ingeborg / HENZE, Hans Werner: Briefe einer Freundschaft. 2. Auflage, München / Zürich: Piper 2004.
- HENZE, Hans Werner: Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch. 1978-1982. Frankfurt am Main: S. Fischer 1983.
- DERS.: Essays. Mainz / London / New York: B. Schott's Söhne 1964.
- DERS.: Die geistige Rede der Musik. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976), S. 52-61.
- DERS.: Komponist und Regisseur. Gespräch mit Horst Goerges. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976), S. 86-89.

- DERS.: Meine Theaterpläne. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976), S. 89f.
- DERS.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976).
- DERS.: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995. Frankfurt am Main: S. Fischer 1996.
- DERS.: Über „Elegie für junge Liebende“. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976), S. 82-86.
- HENZE, Hans Werner / BULTMANN, Johannes: Sprachmusik. Eine Unterhaltung. In: Henze, Hans Werner (Hg.): Die Chiffren. Musik und Sprache. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1990 (= Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik 4), S. 7-24.

### *Sekundärliteratur*

- ACHBERGER, Karen: Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Heidelberg: Winter 1980 (= Reihe Siegen 21).
- BECK, Thomas: Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze. Würzburg: Ergon 1997 (= Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte 3).
- BIELEFELDT, Christian: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Bielefeld: transcript 2003.
- BORCHMEYER, Dieter u.a.: Libretto. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. Bd. 5. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996; Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, Sp. 1116-1259.
- CLEMENTS, Andrew: Henze, Hans Werner. In: Stanley Sadie (Hg.): The New Grove Dictionary of Opera. Bd. 2. E-Lom. London: Macmillan 1992, S. 695-697.
- DAHLHAUS, Carl: Dramaturgie der italienischen Oper. In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 467-545.

- DERS.: Über das „kontemplative Ensemble“. In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 405-411.
- DERS.: Was ist ein musikalisches Drama? In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 546-564.
- DERS.: Zeitstrukturen in der Oper. In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 423-432.
- DERS.: Zur Dramaturgie der Literaturoper. In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), S. 147-164.
- DERS.: Zur Methode der Opern-Analyse. In: Danuser, Hermann (Hg.): Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Bd. 2. Allgemeine Theorie der Musik. Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft. III. Opern- und Librettotheorie. Laaber: Laaber 2001, S. 412-422.
- ENGELBERT, Barbara: Wystan Hugh Auden (1907-1973). Seine opernästhetische Anschauung und seine Tätigkeit als Librettist. Regensburg: Bosse 1983.
- FISCHER, Erik: Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Steiner 1982 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 20).
- FLOROS, Constantin: Und immer wieder für eine bessere Welt – Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze. In: Musikwissenschaftliches Institut der Univ. Hamburg (Hg.): Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Bd. 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 28. bis 30. Juni 2001. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2003. S. 195-204.
- GIER, Albert: Vorbemerkung. In: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1998, S. 6-8.

- DERS.: Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. Heidelberg: Winter 1986, S. 9-14.
- GRELL, Petra: *Ingeborg Bachmanns Libretti*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1995. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 1513).
- GRÄWE, Karl Dietrich: „Halbgestaltete dichterische Materie“. In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), S. 233-243.
- GRUHN, Wilfried: *Musikalische Sprachartikulation seit Schönbergs Melodramen Pierrot Lunaire*. In: Schnitzler, Günter (Hg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*. Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 265-280.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Musikpragmatik. Gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs*. In: Gier, Albert (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*. S. 15-24. Heidelberg: Winter 1986, S. 15-24.
- HACKS, Peter: *Versuch über das Libretto*. In: Ders.: *Oper*. Düsseldorf: Claassen 1976, S. 199-306.
- HOLLAND, Dietmar: *Musikalische Bedingungen des Opernlibrettos. Zu Heimo Erbses opera semiseria Julietta nach Kleists Marquise von O...* In: Kanzog, Klaus / Kreutzer, Hans Joachim (Hg.): *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*. Berlin: Schmidt 1977 (= Jahressgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74), S. 137-162.
- JUST, Klaus Günther: *Das Opernlibretto als literarisches Problem*. In: Ders.: *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern: Francke 1976, S. 27-45.
- KANZ, Christine: *Intertextualität in Ingeborg Bachmanns Malina und Wystan Hugh Audens Zeitalter der Angst*. In: Agnese, Barbara / Pichl, Robert (Hg.): *Cultura Tedesca* 25, 2004, S. 217-231.
- KANZOG, Klaus / KREUTZER, Hans Joachim: *Vorwort*. In: Dies. (Hg.): *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*. Berlin: Schmidt 1977 (= Jahressgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74). S. 7-12.
- KOEBNER, Thomas: *Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene und ein Plädoyer für eine „Opera impura“*. In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): *Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945*. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), S. 65-81.

- KOGLER, Susanne: Musikalische Poetik und ästhetische Theorie: Ingeborg Bachmann und Theodor W. Adorno. In: Pichl, Robert / Wagner, Margarete (Hg.): Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge, Bd. 22 (2007-2008). Wien: Lehner 2008.
- KOGLER, Susanne (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien: Steinbauer 2006.
- LARCATI, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2006.
- LINK, Klaus-Dieter: Literarische Perspektiven des Opernlibrettos. Studien zur italienischen Oper von 1850 bis 1920. Bonn: Bouvier 1975 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 173)
- MENDELSON, Edward: Textual Notes. Elegy for Young Lovers. In: Mendelson, Edward (Hg.): The Complete Works of W. H. Auden. Libretti and Other Dramatic Writings 1939-1973 by W. H. Auden and Chester Kallman. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1993, S. 645-678.
- MILLER, Norbert: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. Ingeborg Bachmanns „Der junge Lord“ oder Keine Schwierigkeiten mit der komischen Oper. In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6), S. 87-100.
- PALMER-FÜCHSEL, Virginia: Henze, Hans Werner. In: Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Bd. 11. Harpégé to Hutton. 2. Ausgabe, London: Macmillan 2001; New York, NY: Grove 2001. S. 386-397.
- PETERSEN, Peter: Henze, Hans Werner. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil. Bd. 8. Gri-Hil. 2., neubearb. Ausgabe, Kassel u.a.: Bärenreiter 2001; Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, Sp. 1325-1352.
- DERS.: „Der junge Lord“ und das Opernschaffen Hans Werner Henzes. In: The Henze Collection. Hans Werner Henze: Der junge Lord. Komische Oper in zwei Akten von Ingeborg Bachmann nach der Parabel „Der Affe als Mensch“ von Wilhelm Hauff. CD Suppl. Hamburg: Deutsche Grammophon 1996 (1968), S. 15-18.
- RUHR.2010 GmbH “Essen für das Ruhrgebiet” (Hg.): Das Henze-Projekt. Neue Musik für eine Metropole. Essen: RUHR.2010 GmbH 2010.

- SCHIBLI, Sigfrid: „Das Vehikel darf sich nicht verselbstständigen“ – Ein Gespräch mit dem Opernlibrettisten Claus H. Henneberg. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 148/10, 1987, S. 26-31.
- SCHMIDT-WISTOFF, Katja: *Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens.* München: Iudicium 2001.
- SCHREIBER, Ulrich: Hans Werner Henze (geboren 1926). In: Ders.: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Bd. 3. Das 20. Jahrhundert. Teilbd. 2. Deutsche und italienische Oper nach 1945, Frankreich, Großbritannien.* Kassel u.a.: Bärenreiter 2005, S. 83-116.
- SMITH, Patrick J.: *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto.* London: Victor Gollancz 1971.
- SOLIBAKKE, Karl: *Geformte Zeit. Musik als Diskurs bei Bachmann und Bernhard.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= *Epistemata Literaturwissenschaft* 514).
- SPIESECKE, Hartmut: *Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik.* Berlin: Klaunig 1993.
- STEINBECK, Dietrich: *Die Oper als theatralische Form. Notizen und Anmerkungen zu einer Theorie.* In: *Die Musikforschung* 20/2, 1967, S. 252-262.
- TUMAT, Antje: *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes „Prinz von Homburg“.* Kassel u.a.: Bärenreiter 2004.
- UNGER, Anette: *Lüge und Wahrheit. Zur Kunstästhetik in Henzes Oper *Der junge Lord*.* In: Krellmann, Hanspeter (Hg.): *„Theater ist ein Traumort“.* *Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann.* Berlin: Henschel 2005, S. 205-212.
- WEISSTEIN, Ulrich: *The Libretto as Literature (1961).* In: Bernhart, Walter (Hg.): *Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein.* Amsterdam / New York: Rodopi 2006 (= *Words and Music Studies* 8), S. 3-15.
- ZERSCHINEK, Klaus: *Literatur und Musik.* In: Wischer, Erika (Hg.): *Propyläen. Geschichte der Literatur. Bd. 5. Das bürgerliche Zeitalter.* Berlin: Propyläen-Verl. 1988, S. 496-511.

*Musikdrucke*

HENZE, Hans Werner: Elegie für junge Liebende. Oper in drei Akten von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman. Deutsche Fassung von Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schachteli und dem Komponisten. Klavierauszug. Mainz: Schott 1961 (= Edition Schott 5100).

DERS.: Der junge Lord. Komische Oper in zwei Akten von Ingeborg Bachmann nach einer Parabel aus „Der Scheik von Alexandria und seine Sklaven“ von Wilhelm Hauff. Klavierauszug. Mainz: B. Schott's Söhne 1966 (= Edition Schott 5850).

## Anhang 1: Notenbeispiele

Anhang 1.1. Notenbeispiel aus *Elegie für junge Liebende*

Hans Werner Henze: *Elegie für junge Liebende*. Oper in drei Akten von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman. Deutsche Fassung von Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schachteli und dem Komponisten. Klavierauszug. Mainz: Schott 1961 (= Edition Schott 5100), S. 305-326.

# Act three Man and wife

# Dritter Akt Mann und Frau

## I. Echoes

## I. Echos

4 Mosso (♩ = 100) molto rall.

7

Offoni  
Pno.  
Archi

Vibr.

Fl.

5 + Legni  
Sax.

Tr.

Via.  
Vcl.  
Arpa

Archi soli

Ped.

\*

un poco più mosso

3

7 un poco riten. molto allarg.

mf

Fl.

Viol. tutti

Viol. solo

Cel.  
Vibr.

Arpa

Archi

smorz.

Lento

6

Tempo I

Fl.  
Clar.

Offoni  
Pno.  
Marimb.  
Archi

Vibr.

Legni, Sax.  
Archi

Cor.

Cb. solo

Tr.

Ped.

\*

ritard.

♩ = 80

un poco accel.

8

Archi *pp*

Cel. *pp*

C.i. *pp*

Archi *pp*

Arpa *mp*

Otoni (sord.) *pp*

Archi Cor. *sfp*

Vcl. flag. *p*

11

Legni *p*

Clar. *p*

Otoni *pp*

Archi *p*

Viol. *pp dolce*

Legni Cor. Arpa *pp dolce*

Vcl. Cb. *pp*

Otoni Arpa

15

Legni Sax. *pp*

+ Arpa

+ Pno. *pp*

+ Otoni Batt. *pp*

Arpa

Viol. Vcl. *pp*

Cel. *pp*

Legni, Archi trem. *pp*

+ Pno. Cb. *pp*

18 Viol. Tutti

The same scene. The next morning, HILDA is standing where she was at the close of Act two, dressed discreetly for travelling and surrounded by luggage. TONI and ELIZABETH, dressed for mountain climbing, are on the terrace about to ascend left. HILDA waves to them; they wave back and, holding hands, exeunt up the stairs singing a folk-song, Wandervogel style, which gradually fades away during the following scene.

Die gleiche Szene am nächsten Morgen. HILDA steht an der gleichen Stelle wie am Ende des zweiten Actes. Sie trägt ein schlichtes Reisekleid und ist von Gepäck umgeben. TONI und ELISABETH, in Bergsteigertracht, sind auf der Terrasse, im Begriff, nach links aufzusteigen. HILDA winkt ihnen zu; sie winken zurück und gehen Hand in Hand, ein Volkslied in Wandervogelart singend, die Treppe hinauf ab. Das Lied verklingt langsam während der folgenden Szene.

Più mosso

(♩ = 88)

♩ = 72

22 Legni

28

Elizabeth

On yon-der lof-ty mount-ain a lof-ty cast-le stands, where  
 Da o - ben auf dem Ber - ge ein ho-hes SchloBer - scheint, da

Toni

On yon-der lof-ty mount - ain a lof-ty cast - le stands, where  
 Da o - ben auf dem Ber - ge ein ho-hes Schloß er - scheint, da

(HILDA, after she has waved to them, shakes her head sadly, and turns to come further downstage.)

(HILDA schüttelt traurig den Kopf, nachdem sie ihnen nachgewinkt hat und kommt dann wieder nach vorn.)

31 Hilda *p*

Fare-well. ——— It is to-  
Lebt wohl. ——— Dies ist der

Eliz. dwell three love-ly maid-ens, the fair-est in the land.  
woh-nen drei Jung-frau-en, die schönsten weit und breit.

Toni dwell three love-ly maid-ens, the fair-est in the land.  
woh-nen drei Jung-frau-en, die schönsten weit und breit.

Vla. Vcl. Vibr., Arpa flag. Vcl. solo Fl. Cor. (sord.)

*pp*

34 rit. - - - Tempo giusto

Hilda -day. Tag. Fare-well to-day. Jetzt heißt's „Leb-wohl,“

Eliz.

Toni

*ossia* *sub. pp*

(From his room, MITTENHOFER can be heard going over his notes for his poem.)  
(Man hört, wie MITTENHOFER in seinem Zimmer die Skizzen zu seinem Gedicht durchgeht.)

Mitt. *Mittenhofer* *p*

She begged me to Sie bat mich: Laß,

Vibr. Arpa *sfz* Legni *p* Archi *p* Ottoni *sfz* Timp. *mf*

rit. - - - Tempo giusto

*pp*

36

To more than half my life: für fast mein gan-zes Le - ben:

The eld - est is called Su - Die Al - te - ste heißt Su -

The eld - est is called Su - Die Al - te - ste heißt Su -

leave her. Lie - ber. Grieve her. Fie - ber.

Fl., Chit. Vcl. solo Fl. Vcl. flag.

+ Ottoni sfz p mf pp ppp

38

A fool's ro - Ei - nes Nar - ren

- san - na, the se - cond An - na - ma - rie; I dare not name the - san - na, die zwei - te An - ne - ma - rie, die Jüngst' hat kei - nen

- san - na, the se - cond An - na - ma - rie; I dare not name the - san - na, die zwei - te An - ne - ma - rie, die Jüngst' hat kei - nen

Be - lieve her. Vor - ü - ber.

Arpa Chit. Viol. Clar. Vcl. (Ottoni)

pp p

(mechanically, like DOCTOR  
(mechanisch, wie der DOKT)

40

Hilda

- man - - tic hell of al-ways being inter - esting. Morning.  
Höl - - - le war's, der ro-man-tisch sich selbst ge-fiel. Morgen.

Eliz.

young-est, — for my heart's love is she. A  
Na - men, — denn mein Herz-lieb ist sie. Ein

Toni

young-est, — for my heart's love is she. A  
Na - men, — denn mein Herz-lieb ist sie. Ein

Mitt.

No. No. No. Then would she  
Nein. Nein. Nein. Sie sagt, es

(DOCTOR REISCHMANN has already entered front right, dressed in a black suit.)  
(DOKTOR REISCHMANN ist schon von rechts aufgetreten, in einen schwarzen Anzug gekleidet.)

Dr. Reischmann  
(to HILDA mechanically)  
(zu HILDA, mechanisch)

Dr.

Morning.  
Morgen.

Vla. flag.  
Vcl.

Arpa  
Chit.

Fl.

Legni, Ottoni  
Ardhi

Cb. p

Timp. mf

43

Eliz.    
 stream runs down the val-ley, a mill-wheel spins a-way, it grinds the precious flour\_\_\_ of  
 Strom fließt dort zu Ta-le, ein Mühl-rad dreht sich sacht, es mahlt das Mehl der Lie-be\_\_\_ für

Toni    
 stream runs down the val - ley, a mill-wheel spins a-way, it grinds the precious flour\_\_\_ of  
 Strom fließt dort zu Ta - le, ein Mühl-rad dreht sich sacht, es mahlt das Mehl der Lie - be\_\_\_ für

Mitt.    
 beg... Wooden leg... mum - bly Peg, Mad Meg... Egg. Egg.  
 sei... ei-ner-lei... bes - ser frei... Angstschrei... Ei. Ei.

(He crosses, absently, to the terrace, putting a small doctor's bag down first.)  
 (Er geht, nachdem er einen kleinen Arztkoffer abgesetzt hat, wie geistesabwesend auf die Terrasse hinaus.)

Dr.    
 Thank God they're out of sight. Hil - da's right - - it's  
 Gott - lob, jetzt sind sie fort. Hil - da hat recht - - am

(Cel.)    
 pp

Sax.    
 pp

Cel.    
 pp

Archi    
 pp

Pesprn    
 pp

(almost completely unaware of the others)

rit. - - Tempo giusto

46

(nahezu ganz die Gegenwart der andern vergessend)

Hilda

Morn - ing...  
Mor - gen...

Eliz.

love both night and day.  
sie bei Tag und Nacht.

love both night and day.  
sie bei Tag und Nacht.

But now the wheel is bro - ken and  
Nun ist das Rad ge - bro - chen, die

(At the sound of the bell, CAROLINA enters distractedly right center and takes a dish from a maid who has come in hurriedly right front.)

(She brings it to MITTENHOFER'S room, leaving the door open.)

(Auf das Klingeln tritt CAROLINA zerstreut von rechts Mitte auf. Sie nimmt einem Mädchen, das eilig rechts vorne auftrat, ein Tablett ab.)

(Sie bringt es in MITTENHOFERS Zimmer, dabei die Türe offen lassend.)

Carol.

Oh dear, oh dear...  
O Gott, o Gott...

Toni

love both night and day.  
sie bei Tag und Nacht.

love both night and day.  
sie bei Tag und Nacht.

But now the wheel is bro - ken and  
Nun ist das Rad ge - bro - chen, die

(shouting and ringing the bell)  
(schreit und klingelt)

Mitt.

Where's that egg?  
Wo bleibt das Ei ?

Dr.

best to go.  
be - sten man geht.

best to go.  
be - sten man geht.

rit. - - Tempo giusto

Fl. Fag. *ppp*  
Cor.(sord.)  
Clar. *p*  
Viol.(sord.) *p*  
Via. *pp espr.*  
Chit. *pp*  
Trbne (sord.)

49

*Alto*  
 And yet \_\_\_\_\_ he was the one man  
 Und doch: \_\_\_\_\_ Er war der Ei - - - ne,

*Soprano*  
 love is at an end and two who walked to - ge - - ther \_\_\_\_\_  
 Lieb ein En - de fand, und die zu - sam - men wa - - ren, \_\_\_\_\_

*Tenore*

*Baritone*  
 love is at an end and two who walked to - ge - - ther \_\_\_\_\_  
 Lieb ein En - de fand, und die zu - sam - men wa - - ren, \_\_\_\_\_

*Violoncello*  
 Thanks, Li - na. Thank you. You're wel - come. Thank you. Here. \_\_\_\_\_  
 O Li - na, dan - ke. Schon gut so. Dan - ke. Hier, \_\_\_\_\_

*Drum*

*Piano*  
 Tr. *pp*

57

Hilda

I could e - ver have loved,  
den ich je - mals ge - - liebt.

Eliz.

by diffe - rent roads will wend.  
gehn ein - sam durch das Land.

Carol.

(exiting from his room)  
(beim Verlassen seines Zimmers)

Of course.  
Schon recht.

Toni

by diffe - rent roads will wend.  
gehn ein - sam durch das Land.

Miff.

(shouting to the DOCTOR, who has just returned from the terrace.)  
(Dem DOKTOR, der gerade von der Terrasse zurück ist, zurufend.)

Type these notes up, please.  
schreib Sie dies ab für mich.

No jabs to-day. Skin's too thin.  
Heut kei-ne Nadeln. Haut ist ge-ritz.

Dr.

Of  
Schon

+ Timp.

53

lda *f* *mp* *p*  
 a man who might have been great; though, God  
 Ein Mann, der Gro - ßes ver - sprach: A - ber, Gott

iz. *pppp*  
 Give  
 Gib

(CAROLINA closes his door, then turns to REISCHMANN, holding up the papers she is carrying.)  
 (CAROLINA schließt seine Tür, dann wendet sie sich zu REISCHMANN, wobei sie die Blätter Papier, die sie in der Hand hält, hochhält.) (vaguely / zerstreut)

rol. *mf*  
 So far be - hind.  
 Noch viel zu tun.

oni *pppp*  
 Give  
 Gib

ift.

dr. course.  
 recht.

Batt.

Fiati *p* *pp*  
 Clar. *p dolce*  
 + Archi

55

Hilda  
 knows, it hard - - ly  
 weiß, es war die

Eliz.  
 me your hand; who e - - ver be-lieved that we should  
 dei - ne Hand, wer dach - te an sol - chen Tren - nungs-

Carol. *p* (exits / geht ab)  
 A few lines first. Be back in a mi - nute.  
 So we - nig Zei-len erst. Bin gleich wie - der bei euch.

Toni  
 me your hand; who e - - ver be-lieved that we should  
 dei - ne Hand, wer dach - te an sol - chen Tren - nungs-

(as before / wie vorher)

Mitt. *p*  
 They then would beg for ro - - - ses.  
 Dann ba - ten sie um Ro - - - sen.

Dr.

(Clar.)

Arpa *pp*

Vibr. *ppp*

Arpa flag. Cel. *p*

Vibr.

57

ilda was great ho - nour to his me - mo - ry  
fal - - sche Treu - e die ich ihm er - wies,

Eliz. part, or sum-mer change to win - ter\_\_  
- schmerz daß Som-mer wird zu Win - ter\_\_

(From CAROLINA'S room, the sound of typing can be heard, sometimes fast, sometimes hesitant, interspersed with her reading bits of the manuscript aloud, and puzzling over the handwriting.)  
(Von CAROLINAS Zimmer her hört man die Schreibmaschine, einmal schnell, einmal langsam, während sie laut vom Manuskript liest und die Handschrift zu entziffern versucht.)

Carol. Out of  
Aus dem

Foni part, or sum-mer change to win - ter\_\_  
- schmerz, daß Som-mer wird zu Win - ter\_\_

Mitt. With ro - ses. Through ro - ses.  
Mit Ro - sen. Durch Ro - sen.

(almost as though he were addressing the whole out doors)  
(als ob er zur weiten Natur spräche)  
(quasi *f*)

Dr. An - - to - - nia! An - -  
An - - to - - nia! An - -

Archi c.s. *ppp*

59

Hilda  
 to make him play \_\_\_\_\_  
 als ich ihn er - - hob \_\_\_\_\_

Eliz.  
 and light to hea - - vy heart? \_\_\_\_\_  
 und schwer das leich - - te Herz? \_\_\_\_\_  
 (types / tippt)

Carol.  
 E - - - den ... the young lov - - - ers...  
 Gar - - - ten ... die jun-gen Lie - ben-den...

Toni  
 and light to hea - - vy heart? \_\_\_\_\_  
 und schwer das leich - - te Herz? \_\_\_\_\_

Mitt.  
 Mo - ses pro-po-ses no - - ses in mo-dest me-di-cal do-ses... God!  
 Cho - sen, Ma-tro-sen, Pro - - gno - sen, in be - schei-de-nen Do-sen... Gott!

Dr.  
 - to - - - nia! What would you have doné? \_\_\_\_\_  
 - to - - - nia! Was hät-test du ge - macht? \_\_\_\_\_

Arpa  
 Chit.

67

Ida

at God.  
zum Gott.

z.

rol.

(types/tippt)

*p*

Hell?  
Wald?

*mf*

No. \_\_\_\_\_  
Nein. \_\_\_\_\_

*p*

Hold hands?  
Ge - walt?

ni

tt.

Nothing goes.  
Was ist los?

No-thing, my dearest dar-ling, goe - ses  
Gar nichts, mein ar - mer Lieb - ling, Psy - cho - sen.

63

Carol. *mf* *p*

No. \_\_\_\_\_ COLD. \_\_\_\_\_ Cold LANDS.  
 Nein. \_\_\_\_\_ KALT. \_\_\_\_\_ So KALT.

Dr. *(quasi mf)*

*(quasi mf)* That spring, af-ter you died, I ate so much and lay in the sun, lov-ing it, and  
 In je-nem Frühling nach deinem Tod, da leb-te ich ganz sorglos für mich, in-halts-las. Ich

Legni, Sax.  
 Archi

*pp* + Ottoni c.s. - - - +

Cb. pizz.

66

Carol. *(types / tipt)*

The snow \_\_\_\_\_ falls.  
 Der Schnee \_\_\_\_\_ fällt.

Mitt. *pp*

E - - le-gy. \_\_\_\_\_ Be. \_\_\_\_\_  
 E - - le-gie. \_\_\_\_\_ Sie. \_\_\_\_\_

Dr. *cresc.*

felt my love for you had not been am - - - - ple.  
 fühl-te, daß mei-ne Lie-be oh-ne Tie - - - - fe war.

Cel. *mp*

Pno. *PPP* *Vibr. p*

Ci.

Vla. pizz.  
 Vcl. *p* *poco* *mf*

68 (as before/wie vorher)

sa *p*



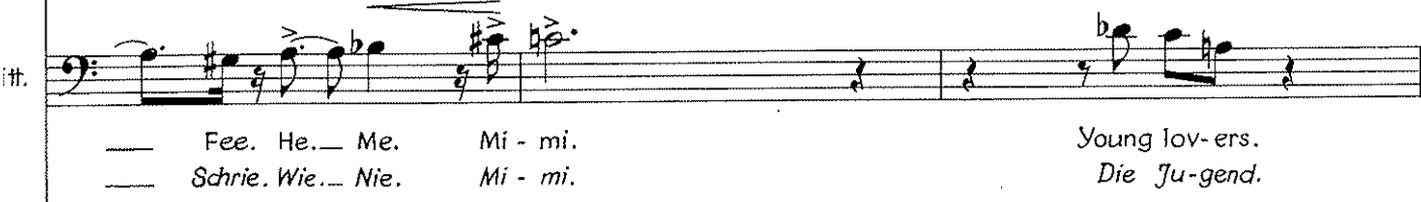
What can I really do? What prevent  
Was kann ich wirklich tun? Wem gebiet?

col.



There is ... no? NO welcome. Yes.  
Es gibt ... kein Will - - kommen. Ja.

itt.

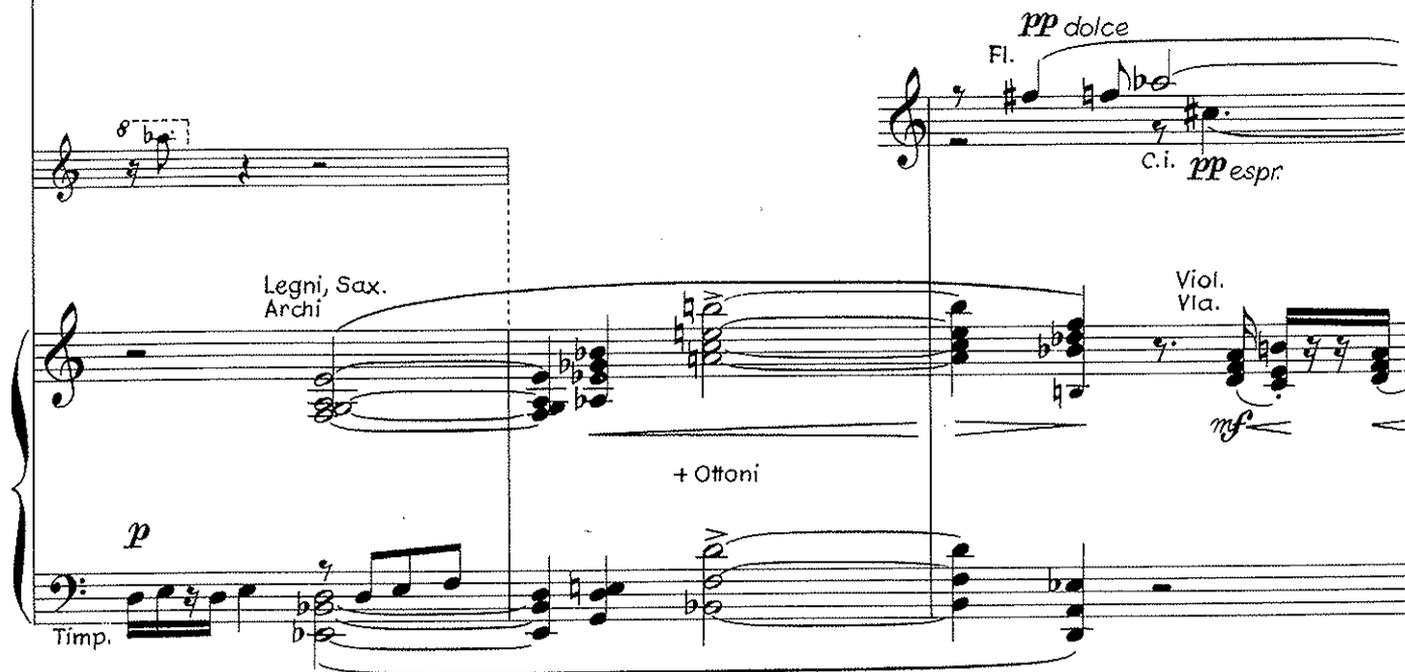


Fee. He. Me. Mi - mi. Young lov-ers.  
Schrie. Wie. Nie. Mi - mi. Die Ju-gend.

ir.



What have I done to To - - ni?  
Was hab ich To - - ni an - - ge-tan?



*pp dolce* Fl.

*pp espr.* C.i.

Legni, Sax.  
Archi

+ Otoni

*p* Timp.

Viol.  
Vla. *mf*

71

Hilda

— or de-lay? — I'm too young — to-day.

— ich noch Halt? — Bin zu jung — für heut,

Carol.

(types/tippt) (typing ends/ hört auf zu tippen)

There. For now. —

Gut. Das war's. —

Mitt.

Plovers in

Tugend. Die

Dr.

Am I vile? —

Bin ich schlecht? —

Fl. Clar.

C.i.

Arpa

*p*

un poco accel.

74

Hilda

I'm too old to-day.  
heut bin ich zu alt.

Mitt.

dish co-vers. No. No.  
Un - tu-gend. Nein. Nein.

Vibr.

mp

un poco accel.

Tutti

fff

fff

Pno. Archi  
mf cresc.

Timp. Fag.

+Tamt.

(CAROLINA re-enters and goes to DR. REISCHMANN with some keys.)

(CAROLINA trifft wieder ein und geht mit einem Schlüsselbund zu DR. REISCHMANN hinaus.)

76

Clar.  
p

79

Hilda *ppp*  
 I'm too young to -  
 Bin zu jung für

Carol. *pp*  
 Here are the keys to the town - house.  
 Hier sind die Schlüssel zur Stadt-woh - nung.

Mitt. *lugubre*  
 Pri - so-ner's cell.  
 Ker - ker-zell!

Dr. (giving her the small bag)  
 (gibt ihr das Köfferchen) *pp*  
 Here are his  
 Hier die Arz-

Cor. *pp*

Viol. *pp*

Arpa flag.

Cel. *p*

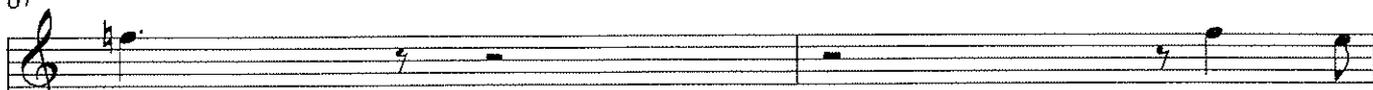
Legni, Sax. *pp*

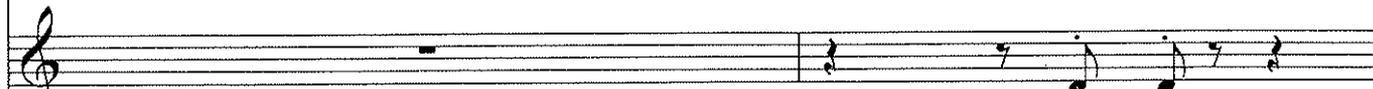
Viol. Vla.

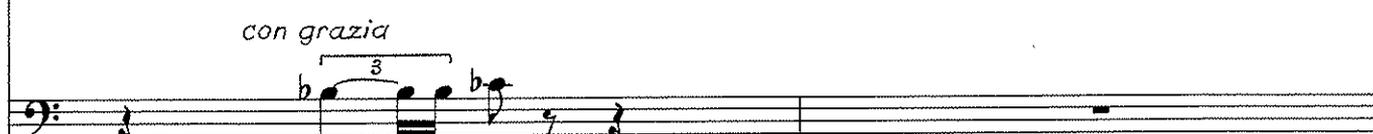
Chit.

Vcl. Cb. Timp.

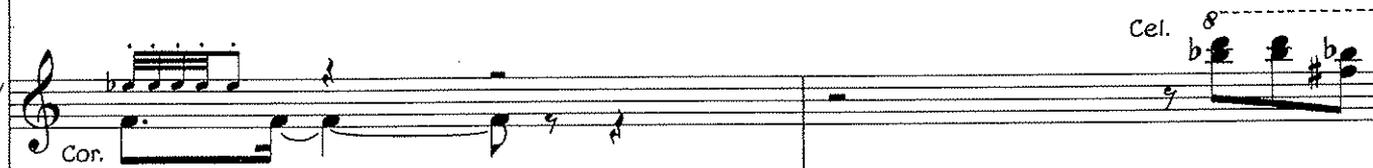
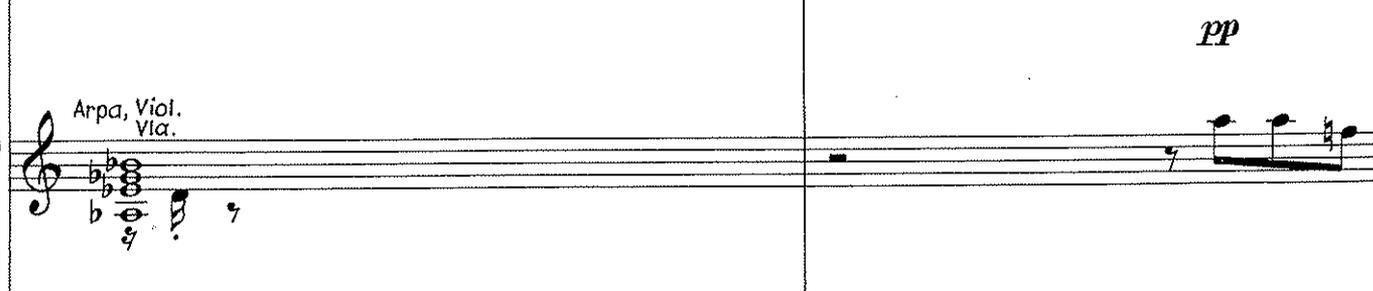
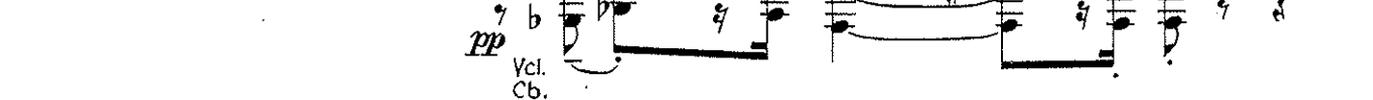
81

Hilda    
 - day. I'm too   
 heut. heut bin

Carol    
 Of course.   
 Ge - wiß.

Mitt. *con grazia*    
 Din - gly Dell.   
 Nicht so schnell.

Dr.    
 me - di - cines. Tell them I've gone. Thank you.   
 -nei für ihn. Sag de - nen, ich bin fort. Dan - ke.

Cor.    
 Arpa, Viol. Vla.    
 Legni *pp*    
 Timp.    
 Vcl. Cb. *pp* 

83

Hilda *pppp*  
 old to - day.  
 ich zu alt.

Carol.  
 You're wel-come.  
 Ich bit - te.

Mitt. *mf pesante* *quasi dolce*  
 Hell. Hell. Hell. Passing bell.  
 Höll. Höll. Höll. Klei - ne Schell.

*pp*  
 Vcl. solo pizz.  
 Fl. solo  
 Viol. solo  
 Sax. solo  
 Via. solo  
 Cor., Trbne.  
 Clar. basso

86

Mitt. *portando la voce* *(half spoken)* *(halb gesprochen)*  
 Fare-well. Fare-well. Fare-well.  
 Fare-well. Fare-well. Fare-well.

*pp* *pp* *pppp*  
 Fl. Fag. Cor.  
 Fl. Sax.  
 Fiati Sax.  
 Trbne. Clar. basso  
 Viol. solo  
 Fag.  
 Via. solo  
 Vel.  
 Timp.  
 Chit., Arpa  
 Timp.  
 Tamt.  
 Cb. #

Anhang 1.2. Notenbeispiel aus *Der junge Lord*

Hans Werner Henze: *Der junge Lord*. Komische Oper in zwei Akten von Ingeborg Bachmann nach einer Parabel aus „Der Scheik von Alexandria und seine Sklaven“ von Wilhelm Hauff. Klavierauszug. Mainz: B. Schott's Söhne 1966 (= Edition Schott 5850), S. 389-424.

364 Allegro (♩ = 92)

Frau Oberjust. Frau Horethr.  
 O, wie an - mutig er den Fuß auf den Tisch legt!  
 With what grace he puts his foot on the ta - ble!

Frau v. Hufn. Frau on Hoofn.  
 O, wie an - mutig er den Fuß auf den Tisch legt!  
 With what grace he puts his foot on the ta - ble!

Baronin  
 Baroness

Allegro (♩ = 92)

*Fl. clar.*  
*Ob.*  
*pp*  
*Fag.*  
*Archi*  
*Archi*  
*grazioso*  
*p*

368

Frau Oberjust. Frau Harethr.  
 Quel - le e - lé - gan - ce! Die - se  
 Quel - le e - lé - gan - ce! Ah, this

Frau v. Hufn. Frau on Hoofn.  
 Quel - le e - lé - gan - ce! Die - se  
 Quel - le e - lé - gan - ce! Ah, this

Baronin  
 Baroness  
 Die - se eng - li - sche Ex -  
 This is Eng - lish ec - cen -

*mf*

Frau  
berjust.  
Frau  
arethr:

eng - li - sche Ex - zen - trik! Ja, da - ne - ben frei - lich  
Eng - lish ec - cen - tric - i - ty! One must say he makes

Frau  
Hufn.  
Frau  
Hoofn.

eng - li - sche Ex - zen - trik! Ja, da - ne - ben frei - lich  
Eng - lish ec - cen - tric - i - ty! One must say he makes

aronin  
roness

- zen - trik! Und wie an - mutig er den Fuß auf den  
- tric - i - ty! And with what grace he put his foot on the

*p* *f*  
Fl.  
Cor.

Frau  
berjust.  
Frau  
arethr:

wir - ken uns - re jungen Herren mis - an - throp und nicht e - le -  
our young men look clum - sy, quite dull and in - deed lacking é - lé -

Frau  
Hufn.  
Frau  
Hoofn.

wir - ken uns - re Her - ren mis - an - throp und nicht e - le -  
our young men look clum - sy, and in - deed lack - ing é - lé -

aronin  
roness

Tisch legt! Das ist char - mant und e - le -  
ta - ble! This is char - mant und é - lé -

*mf*

377

Luise

Frau Oberjust.  
Frau Harethr.

- gant.  
- gance.

Frau v. Hufn.  
Frau v. Hoofn.

- gant.  
- gance.

Ich steh nicht an zu sa-gen: wie  
I can-not help re-marking how

Baronin  
Baroness

- gant.  
- gance.

Barrat

Was Sie nicht  
But you don't

Bürgerm.  
Burgom.

Damen  
Ladies

Herren  
gentlemen

sotto voce  
pp sempre

Wel - - - che An - -  
Ah, how grace - -

Herren  
gentlemen

sotto voce  
pp sempre

Wel - - - che An - -  
Ah, how grace - -

Fl.

Archi

pp

Trbne

Arpa

Tuba

mf

381

**Luisse** *mf*  
 I - - da, wie täuschst du  
 I - - da, how wroing you

**Frau Oberjust Frau Harefhr.** *mp*  
 Sie ge-hen zu weit, meine Lie-be. Uns-re jun-gen  
 You're go-ing too far, my dear Flora. Our young men are.

**Frau v. Hufn. Frau von Hoofn.**  
 Töl - pel!  
 ug - ly!

**Barrat**  
 sa - gen!  
 say so?

*Der Bürgermeister hat Begonia entdeckt, die an einer Anrichte sich zu schaffen macht oder noch eine Schüssel mit Backwerk bringt. Er macht sich heimlich von der Gruppe der Herren los und beginnt, ihr auf plumpe Weise den Hof zu machen.*

**Bürgerm. Burgom.**  
 The Burgomaster has discovered Bégonia who has traipsed in with another plate of cakes. He surreptitiously leaves the group of gentlemen and begins to court her in a clumsy manner  
 De - mo - i - sel - le,  
 De - mo - i - sel - le,

**Damen Ladies**

**Herren Gentlemen**  
 - mut, wel - - cher Char - - -  
 - ful, oh how charm - - -  
 - mut, wel - - cher Char - - -  
 - ful, oh how charm - - -

**Archi**  
*p*  
**Cor.** *mp*  
 6

385

Luise  
dich, ich bin es nicht,  
are for\_ its not me

Frau Oberjust  
Frau Harethr.  
Her - ren sind deutsch und ehr - lich er - zo - gen!  
strict - ly raised right here in Huls - dorf - Go - ttra!

Bürgerm  
Burgom.  
wenn es ge - stat - tet ist....  
If you will give me leave...

*sotto voce*  
*pp sempre*  
Der jun - ge Lord be - sitzt viel An - mut.  
The young Mi - lord is ver - y grace - ful.

*sotto voce*  
*pp sempre*  
Der jun - ge Lord be - sitzt viel An - mut.  
The young Mi - lord is ver - y grace - ful.

Herren  
entlemen  
- me! Wel - che An -  
- ing! Oh how grace -

Fl.

Ob. tr.  
Tr.

Luise  
 die er meint. Er tut ja  
 that he means. since he makes

Barrat  
 Ah, ich weiß  
 Ah, but I

*Begonia hört nicht auf ihn und geht weiter ihren Verrichtungen nach.*

Bürgermeister  
 Burgom.  
*Bégonia pays no heed, and goes on serving cakes.*

Damen  
 Ladies  
 Wir stehen nicht an zu bemerken, daß er alle Welt be-  
 One simply can-not help re-mark-ing that he's to-tal-ly en-

Wir stehen nicht an zu bemerken, daß er alle Welt be-  
 One simply can-not help re-mark-ing that he's to-tal-ly en-

Herrn  
 gentlemen  
 -mut und auch wie  
 -ful and oh how

-mut und auch wie  
 -ful and oh how

*f* Ob.

Ob.

Vcl.,  
 Cb.

393

*mf*

Luise

schön mit al - len.  
eyes at all - len.

Frau v. Hufn.  
Frau in Hooftn.

*mf*  
Mei - ner  
Heav - en

Barrat

es bes - ser!  
know bet - ter!

Bürgerm.  
Burgom.

Damen  
Ladies

-zau - bert.  
-chant - ing.

-zau - bert.  
-chant - ing.

Herren  
Herrn

*sub. ppp* gött - lich ist der jun - ge Lord, wie un - be - fan - gen, un - ge - niert, und *pp*  
*per - fect is this young Mi - lord, so un - self - con - scious, un - af - fect - ed;*

gött - lich.  
per - fect.

Fl.

Vcl. Solo

*mf espr.*

Cor.

*sub. pp*

Archi

Tröme.

Tuba

397

Ida

*p*

Schon so ver - liebt?  
So soon you love?

Nur... keine Ei - fer-sucht!  
But... please no jeal - ous - y!

Frau v. Hufn.  
Frau von Hoofn.

Treu,  
Knows,

ich gin - ge... wohl zu... weit, a - ber ich ste-he nicht an zu  
it may well be... that... I have gone too far... but... real - ly

(näher sich wieder Begonia)  
(accosting Begonia again)

Bürgern  
Burgom.

Be - - go - ni - a heißt sie  
Be - - go - ni - a that's your

Damen  
Ladies

Herrn  
entlemen

*cresc.*

doch so vol - ler An - mut, vol - ler Charme, vol - ler Geist und vol - ler  
more than that so grace - ful, with such charm, and with such spir - it and such

*mp* Fl. *mf* Fl. *mf* Fl.

Viol.

Vcl. Solo

*mf*



405 *b<sub>2</sub>*

Ida  
meint!  
*mears!*

Frau Oberjust.  
Frau Hareth.  
*pp*  
War-um nicht hof-fen, daß es sich ler-nen läßt?  
*So let-us hope ev-en we can learn from him!*

Frau v. Hufn.  
Frau von Hoofn.  
*pp*  
War-um nicht hof-fen, daß es sich ler-nen läßt?  
*So let-us hope ev-en we can learn from him!*

Baronin  
Baroness  
*pp* *>*  
Ha, zu glauben, daß es sich ler-nen läßt!  
*Ha, to think things such as this can be learned!*

Bürgerm.  
Burgom.  
*f*  
schö-ne Blu--me!  
*preet-ty flow--er!*  
Von ih-rer  
*They tell me*

Damen  
Ladies  
-tée!  
-tée!

Herren  
Gentlemen

*msf*  
*Fiati*  
*sfz in p*  
*Vcl. Solo*  
*Cor, Timp.*

409

Luise

Musical staff for Luise, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a triplet of eighth notes G4, A4, B4. The piece concludes with a whole note G4.

*f*  
Wär? es doch so:  
Would it were so!

Begonia  
Bégonia

Musical staff for Begonia, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of four whole rests.

Barrat

Musical staff for Barrat, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of four whole rests.

Bürgerm.  
Burgom.

Musical staff for Bürgerm. Burgom., starting with a bass clef and a key signature of one flat. The melody begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and D4. It then features a triplet of eighth notes G3, A3, B3, followed by quarter notes C4, D4, and E4.

*f*  
Koch - kunst hab' ich schon ge - hört. Sie ge -  
that you are a fa - mous cook. Your eyes

Damen  
Ladies

Musical staff for Damen Ladies, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. It concludes with a half note G4.

*p*  
Di - vine!  
Di - vine!

Musical staff for Damen Ladies, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. It concludes with a half note G4.

*p*  
Er ist gött - lich! Er ist  
This is heav - en! This is

Herren  
entlemen

Musical staff for Herren entlemen, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. It concludes with a half note G4.

*p*  
Er ist gött - lich!  
This is heav - en!

Musical staff for Herren entlemen, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The melody begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. It concludes with a half note G3.

*p*  
Di - vine! Di -  
Di - vine! Di -

Pno.  
Solo

Piano accompaniment consisting of two staves. The right hand starts with a treble clef and a key signature of one flat, playing a series of chords and moving lines. The left hand starts with a bass clef and a key signature of one flat, playing a series of chords. The piece is marked with a forte *f* dynamic and includes the instruction *Fiat!*

413

Lüise  
 wär' nur ich ge - meint!  
 Oh, if on - ly he did!

Begonia

Barrat

Bürgern.  
 Burgom.  
 - fällt mir, wie sie die Au -  
 thrill me when they are roll -

Damen  
 Ladies  
 Dí - vine! Es fehlt ihm  
 Di - vine! He does not

gótt - lich! Es fehlt ihm  
 heav - en! He does not

Herren  
 Gentlemen  
 Er ist gótt - lich! Es fehlt ihm  
 This is heav - en! He does not

- vine! Dí - vine! Es fehlt ihm  
 - vine. Di - vine! He does not

87

Lord Barrat legt  
auch den zweiten  
Fuß auf den Tisch.  
Lord Barrat puts  
his other foot upon  
the table.

Luise

Leonoria

Ver - steh' ich nicht.  
What does he mean?

Barrat

Ich weiß es bes - ser!  
I know much bet - ter!

Chor

...gen rollt. ...ing.

Sopran

nicht an Witz.  
lack in wit.

Alte

nicht an Witz.  
lack in wit.

Baritone

nicht an Witz.  
lack in wit.

Bass

nicht an Witz.  
lack in wit.

sfz f

Archi pp

Clar.

Fag.

*Barrat bläst Dampf*  
Barrat puffs on

422

Frau Oberjust  
Frau Harethn.

Frau v. Hufn.  
Frau von Hoofn.

Begonia

Wer \_\_\_\_\_ rollt \_\_\_\_\_ hier mit den Au - - gen?  
Who \_\_\_\_\_ is \_\_\_\_\_ roll-ing the eyes - here?

*p* O, wie  
With what

*p* O, wie  
With what

*f* *f* *ff* *p* *pp*

*aus einer Tabakspfeife, die der Butler ihm angezündet hat.*  
*a pipe which Meadows has lit for him.*

427

Frau Oberjust  
Frau Harethn.

Frau v. Hufn.  
Frau von Hoofn.

Baronin  
Baroness

an-mu-tig er nun auch den zwei-ten Fuß pla-cient hat. *mf* Quel - le e - lé - gan-ce!  
grace he puts his oth - er - foot up-on the ta - ble. *mf* Quel - le e - lé - gan-ce!

an-mutiger nun auch den zwei-ten Fuß pla-cient hat. *mf* Quel - le e - lé - gan-ce!  
grace he puts his oth - er - foot up-on the ta - ble. *mf* Quel - le e - lé - gan-ce!

Die - se  
Ah, this

431

Frau Oberjust  
Frau Harethr.  
Die - - se eng - li - sche Ex - - zen - trik! Ja, da -  
Ah, this Eng - lish ec - cen - tric - i - ty. One

Frau v. Hufn.  
Frau von Hooftn.  
Die - - se eng - li - sche Ex - - zen - trik! Ja, da -  
Ah, this Eng - lish ec - cen - tric - i - ty. One

Baronin  
Baroness  
eng - li - sche Ex - zen - trik! Und wie an - mutig er den  
Eng - lish ec - cen - tric - i - ty. How mar - vel - ous - ly he

434

Frau Oberjust  
Frau Harethr.  
- ne - ben frei - lich wir - ken uns - re jun - gen Herren mis - an -  
must say he makes our young men seem clum - sy, quite dull, fri - deed -

Frau v. Hufn.  
Frau von Hooftn.  
- ne - ben frei - lich wir - ken uns - re Her - ren mis - an -  
must say he makes our young men seem clum - sy, in - deed

Baronin  
Baroness  
zwei - ten Fuß pla - ciert hat, das ist char -  
puts his oth - er foot up! This is char -

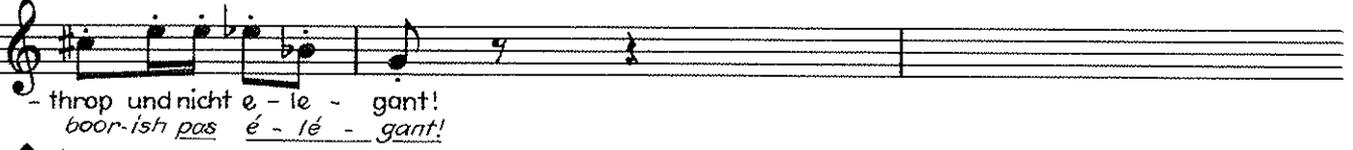
Recitative  
Recitativ

Frau  
Oberjust.  
Frau  
Harethr.



-throp und nicht e - le - gant!  
boor-ish pas é - lé - gant!

Frau  
v. Hufn.  
Frau  
von Hoofn.



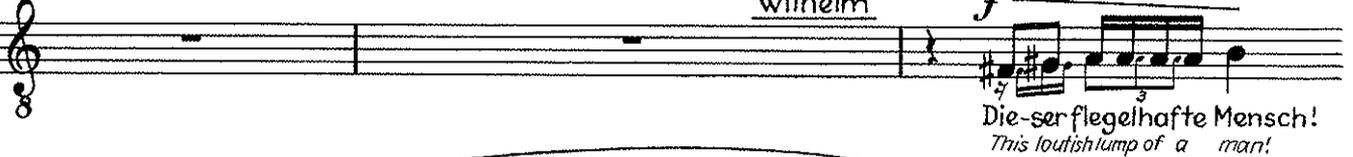
-throp und nicht e - le - gant!  
boor-ish pas é - lé - gant!

Baronin  
Baroness



-mant und e - le - gant!  
-mant et é - lé - gant!

Wilhelm



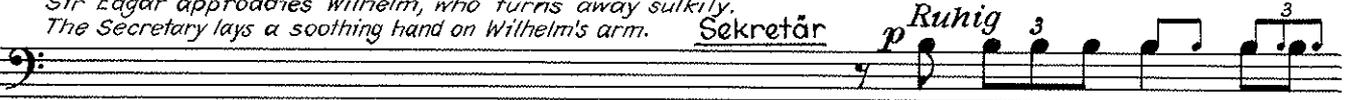
Die-ser flegehafte Mensch!  
This loutish lump of a man!



Fiat!  
Archi

Sir Edgar tritt zu Wilhelm, der sich unmutig abwenden möchte, aber der Sekretär hält ihn auf.  
Sir Edgar approaches Wilhelm, who turns away sulkily.  
The Secretary lays a soothing hand on Wilhelm's arm.

Sekretär  
Sect.



Mein gnä-di-ger Herr hat ihr  
My most gracious Sir has noted your

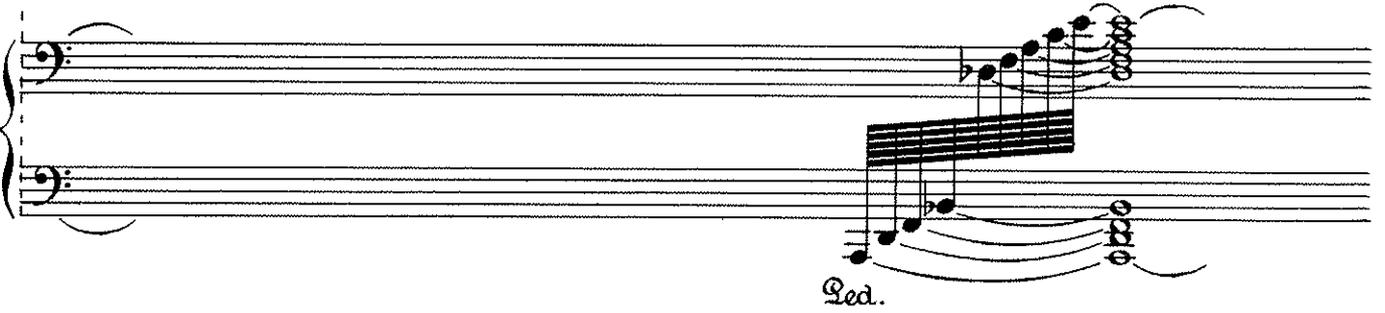


Red.

Sekretär  
Sect.



aufrichtiges Inter-es-se an sei-nen Sammlun-gen be - merkt. Darf er  
gen-u-ine in - ter-est in his col - lec - tion and is most pleased. May he ex -



Red.

Sekretär  
 Sect. sie ih-nen zei-gen und er-läu-tern?  
 -plain them all and show them to you?

Von ih-ren Stu-dien ha-ben wir auch ge-hört.  
 We have al-ready been told of your studies.

Wilhelm  
 Verzeihung! Ja, ich wäre dankbar. Doch, wenn es auch un-  
 Par-don me! Yes, I should be grateful. Still, if you won't think me

Wilhelm  
 -höf-lich er-scheint: das Be-nehmen von Lord Bar-raf, kann mir nicht ge-fal-len.  
 rude, I must ob-serve that Lord Bar-raf's be-hav-ior is not to my lik-ing.

Sekretär  
 Sect. Ha-ben sie  
 Don't be so

Sekretär  
 Sect. Nachsicht, jun-ger  
 hard on our young

Freund,  
 friend.

Lord Bar-raf ist des Deutschen we-nig mächtig,  
 Lord Barrat is not at home in your lan-guage,

*f*  
*mf*  
 Ped.

Sekretär Sect.

und sei - ne un - voll - kom - me - ne Er - zie - hung spielt ihm noch man - chen  
 so his im - perfect ed - u - ca - - tion now and then does still trip him

440 *Andante* (♩ = 80)

Baroness  
 Baronin

Der Bürgermeister versucht, Begonia  
 The Burgomaster tries to seize Begonia

Baronin  
 Baroness

My lord, sa - gen sie noch et - was.  
 Mi - lord, won't you please con - tin - ue?

Wilhelm

Mag sein, je - doch....  
 May be, but still....

Sekretär Sect.

*mp* (*arioso*)

Streich. *up.* Vor al - lem wünscht Sir  
*up.* Do talk now to Sir

Wilhelm läßt sich von dem Sekretär einiges zeigen, er ist aber nicht ganz bei der Sache, obwohl er offenbar beeindruckt ist und Achtung vor dem Sekretär und Sir Edgar empfindet. Zwischendurch dreht er sich immer wieder um, um zu sehen, was im Gange ist, wie Luise und Barrat sich verhalten. Sir Edgar zeigt keine Bewegung, als bemerkte er nichts.  
 Wilhelm allows Sir Edgar and the Secretary to show him various objects, but although he is obviously impressed and feels respect for Sir Edgar, he is not really attentive. He keeps looking around to see what is going on, what Luise and Barrat are doing. Sir Edgar is calm and totally absorbed in his explanations and seems to notice nothing.

*Andante* (♩ = 80)

*pp*  
 Fl.

*pp*  
 Fag.

*Arpa*

*dolcissimo*  
 Viol. con sord.

443 am Kinn zu nehmen, sie wehrt drohend ab.  
 by her chin, but she repulses him menacingly.

Baronin  
 Baroness

*p* Ihr Deutsch klingt wie Mu - sik  
 Your accent is just like music

Sekretär Sect.

Ed - gar ei - ne Unterhaltung, weil er weiß, daß Sie der Far - ben - leh - re des großen  
 Ed - gar, he wants so to know you, since he hears the work on col - or op - tics made by great

446

Baronin  
Baroness

Musical staff for Baronin, treble clef, 4/4 time. The staff contains a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes and a sixteenth-note triplet. A dynamic marking of *f* is placed above the staff.

Oh - ren.  
ears. \_\_\_\_\_

Sie werden rasche Fort-schritte ma - chen bei die - sem Ak -  
You will make lightning progress in our tongue with such an

Barrat

Musical staff for Barrat, treble clef. The staff contains a few notes, including a half note and a quarter note. A dynamic marking of *f* is placed above the staff.

Barrat

Was sie nicht  
But you don't

Wilhelm

Musical staff for Wilhelm, treble clef. The staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed above the staff.

Sir Ed-gar weiß!  
Sir Ed-gar knows!

Sekretär  
Sect.

Musical staff for Sekretär, bass clef. The staff contains a melodic line with several triplet markings over eighth notes.

Goe - the mit Passion an-hängen.  
Goe - the is your dearest pas - sion.

Bürgerm.  
Burgom.

Musical staff for Bürgerm., bass clef. The staff contains a few notes, including a quarter note and a half note. A dynamic marking of *f* is placed above the staff.

Burgomaster  
Bürgermeister

So  
But

Piano accompaniment for the scene. It includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with a *f* dynamic marking and a *Arpa* (harp) section. The left hand features a bass line with a *mp* dynamic marking and a *Archi* (strings) section. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout.

8b. \_\_\_\_\_

449

Baronin  
Baroness

- zent.  
accent.

Barrat

sa - - - gen, was Sie nicht sa - - - gen!  
say so, but you don't say so!

Wilhelm

*mf*

Sir Ed - - - gar weiß!  
Sir Ed - - - gar knows!

Sekretär  
Sect.

Bürgerm.  
Burgom.

wart' Sie doch. So laß Sie sich doch sa-gen....  
wait, dort go. Oh, please just let me tell you....

*p*

452

Baronin  
Baroness

*mf*

Ihr Deutsch klingt wie Mu - sik  
Your ac - cent's just like mu - sic

Wilhelm

*p*

End - lich ver - steht hier ei - - ner, end - - lich!  
At last there's some - - - one un - - der - - stands me!

Bürgerm.  
Burgom.

*f*

Wie  
To

455

Baronin  
Baroness

ring - in - gen in mei - nen Oh - ren!  
(now speaking freely and enthusiastically)  
*mf* (Jetzt ganz frei und begeistert)

Wilhelm

Des trock - nen New - ton Zwing - burg wird schon fal - - len. Far -  
Old New - ton's dry au - thor - i - ty will fall soon. Col -

Bürgerm.  
Burgom.

Zimt kommt Sie mir vor, wie ganz in Zimt ge - rollt,  
me you're cin - namon. You've rolled in cin - - na - mon!

Begonia

Begonia *f* *3* *3* *3*

Und wie Kar-tof-fel bleich kommt er mir vor.  
*Big fat po-ta-to you look like to me!*

Wilhelm *p*

ben sind Ta-ten und  
*ors are deeds and the*

Bürgerm.  
Burgom.

und Zimt schmeckt mir so gut.  
*and that's the spice I like.*

Baroness  
Baronin

Baronin  
Baroness *3*

Und wenn sie gar des öf-teren mein Haus be-eh-ren...  
*To help you learn to speak our tongue my house is o-per.*

Begonia *3* *3* *3* *3*

Kar-tof-fel rollt in sei-nem Bauch so dick!  
*Po-ta-toes roll in your big rolls of fat!*

Wilhelm

Lei-sor- den des Lichts.  
*rows of light.*

464 (♩ = ♩)

*ossia*

Frau Oberjust.  
Frau Harethr.

Und wenn Sie erst mein Haus be - eh - ren, My - - lord,  
And you must come to me ver - y soon, dear Mi - - lord, yes,

Frau v. Hufn.  
Frau von Hoofn.

Baronin  
Baroness

Wenn sie dann des of - te - ren mein  
I hope you'll come of - ten to my

Wilhelm

Und  
And

Bürgerm.  
Burgom.

Trombe

Fl.

*f* *p* *mp*

Tr.

Cor.

Trbne.

468



Frau  
Oberjust  
Frau  
Hareth:



*af* all costs.

und un-ser Haus be-eh-ren wir, ja-a.  
We hold a lit-tle po-lit-i-cal sa-lon.

Frau  
v. Hufn.  
Frau  
von Hoofn.



*f* Und wenn sie erst mein Haus be-eh-ren, My-  
And you must give my house the hon-or, Mi-

Baronin  
Baroness



Haus be-eh-ren, mein be-ster My-  
house; ab-so-lute-ly you must come, Mi-

Wilhelm



die se Far  
thus must col

Bürgerm.  
Burgom.



*p* Was lie-ben do  
And what do







479

(zu Luise)  
(to Luise)

(zu Barrat)  
(to Barrat)

Baronin  
Baroness

sind Sie bei uns,  
He comes to us,

nicht wahr, mein Kind?  
*r'est-ce pas, my child?*

Lu - i - se wird sich  
Lu - i - se will be

Begonia

mai - - - ca  
Lu - - - is

girls  
girls

love  
love

Wilhelm

ja,  
yes,

le - - -  
liv - - -

482

Baronin  
Baroness

ger - ne Ih - nen wid - men und ein deut - sches Lied mit  
*quite de-light-ed to ac - com-pan-y you when you*

Ih - nen ein - - - stu -  
*sing for us so*

Begonia

boys  
boys

made of su - gar and  
made of su - gar and

Wilhelm

- ben,  
- ing,

nicht - - - nur  
*not - - - just*

Lord Barrat reißt Luise eine Schleife vom Kleid und steckt sie sich an den Anzug, steht dann auf und macht ein paar Schritte vor dem Mädchen. Er greift nach einem Perspektiv und sieht Luise an, die die Augen senkt.

Lord Barrat tears a ribbon off Luise's dress and puts it into his buttonhole, gets up and capers up and down in front of her. Picks up a spy-glass and surveys her through it, while she lowers her eyes.

485 (♩ = ♩) Luise

Luise *p*

Gewiß, gnädi-ge Tan - - te.  
In-deed, dearest Aunt Flo - - ra.

Baronin  
Baroness

- die-ren.  
sweet-ly.

Begonia

spice.  
spice.

Wilhelm

le - - - sen.  
read - - - ing.

Secretary  
Sekretär

Sekretär  
Sect.

Nicht an-ders geht die An-sicht  
That's just the view-point of my

Burgomaster  
Bürgermeister

Bürgerm.  
Burgom.

Ver-steh ich nicht.  
What do you mean?

(♩ = ♩)

Fl.  
Mand. *p*  
Clar.  
Ob.  
*mf*  
Con.



Einer der jungen Herren versucht gleichfalls um ein Mädchen herum-zutänzeln und ihr beide Hände zu küssen  
One of the young gentlemen tries to dance a girl around and to kiss both her hands.

491

Ida

My - lord, die - ses frei - - e Be - -  
My - lord, Ah this free, eas - - y

Luise

My - - - - lord!  
My - - - - lord!

Frau Oberjust.  
Frau Harethr.

Er muß ein  
Must be a

Frau v. Hufn.  
Frau von Hoofn.

Ein geistreicher Schlingel ist die - ser  
So wit - ty a ras - cal is this

Baronin  
Baroness

Die - - ses frei - - e Be - neh - men!  
Note his free and easy man - ner!

Barrat

Ich weiß es bes - - - - - ser.  
But I know bet - - - - - ter.

Prof.

sein. Ah! Die - - ses frei - e Be - neh - - - - men!  
born. Ah! this most free easy man - - - - ner!

Oberjust.  
Mag.

geist - rei - cher Schlin - gel ist die - - - ser  
Yes, sucht a most wit - - ist ty ras - - cal, this

Sekretär  
Sect.

Be - weis und Bei - - - - spiel sind in der Na - tur  
In proofs she of - - - - fers us the book of Na - - - -

Bürgerm.  
Burgom.

so hör' sie doch! so schwarz wie sie auch  
Don't go a - way! No mat - - ter that you're

Herrn  
Gentlemen  
T.  
B.

muß auch für uns zu er - ler - nen sein.  
must be a way that we too can learn.  
muß auch für uns zu er - ler - nen sein.  
must be a way that we too can learn.

Ob.  
Piano accompaniment with treble and bass clefs, including triplets and dynamic markings.

Another takes a girl and tries to win her, but he does not succeed as well as he.

la - neh - - men! Oh, Lu - i - - se!  
man - - ner! Oh, Lu - i - - se!

ise Oh, My - lord!  
Oh, My - lord!

ju herr - - licher Tänzer sein, hal - - ten da - für... Wie er's ver -  
au mar - - vellous dancer, he! You can be sure. Now he's at  
ethr.

au Eng - län - der. Wie er's ver -  
ufn. Eng - lish - man. Now he's ver -  
au toofn. at

min wie er's ver - steht zu im - po - nie - - ren, mit  
ness He so im press - - es lo - cal La - - dies witt

rrat Ich weiß es bes - - ser!  
I know much bet - - ter!

elm Ich bin be - glückt, ich hö - re sonst nie solche Spra - che.  
I've had e - nough, I've never heard such a way of talk - ing.

of. Wie  
He

nom. Wie er's ver - - steht, den  
npt. See him at work im -

rjust. Eng - - län - - der. Wie er's ver - steht, den  
tag. Eng - - lish - - man. See him at work im -

etär Er - schei - - nung.  
t. - - ture's o - - per.

germ. sein mag, sie hat mir's an - - ge - tan!  
som. for - - eign, you've touched me in my heart!

S. Das muß auch für euch zu er - ler - - nen sein.  
This is how it's done. And we too can learn.

A. Das muß auch für euch zu er - ler - - nen sein.  
This is how it's done. And we too can learn.

B. 1 Junger Herr  
1 Young Man So wird es ge - macht!  
That's the way it's done! So That's

Luise

Oh, My - lord!  
Oh, My - lord!

Frau Oberjust.  
Frau Harethr.

-steht, den Da-men zu im-po-nie-ren mit sei-nem frei-en Be-  
work im-press-ing the la-dies with his free and eas-y

Frau v. Hufn.  
Frau von Hoofn.

-steht, den Da-rnen zu im-po-nie-ren mit sei-nem frei-en Be-  
work im-press-ing the la-dies with his free and eas-y

Baronin  
Baroness

sei-nem frei-en Be-nehmen, mit sei-nem frei-en Be-  
his free, most easy man-ner, (Sie schlägt ihm auf die Finger) free and eas-y

Begonia

(slapping his finger) Was denn getan? Nichts hier ge-tan!  
Must you do that? I'll do you in!

Barrat

(turns to group around Lord Barrat) Im Deut-schen lügt man, wenn man  
(er sieht sich wieder um zur Gruppe um Lord Barrat) All cour-te-sy is based on

Wilhelm

Je-doch Verzeihung. Se-hen sie selbst.  
Please do excuse me. See for yourself!

Prof.

er's ver-steht zu im-po-nie-ren mit sei-nem frei-en Be-  
knows just how he can im-press us with his most free eas-y

Ökonom.  
Compt.

Da - - men zu im-po-nie-ren mit sei-nem frei-en Be-  
-press - - ing the la-dies with us with his most free eas-y

Oberjust.  
Mag.

Da - - men zu im-po-nie-ren mit sei-nem frei-en Be-  
-press - - ing the la-dies with us with his most free eas-y

Bürgerm.  
Burgom.

Empty staff

1 Junger  
Herr  
1 Young  
Man

wird es ge-macht!  
just how it's done!

Piano accompaniment with multiple staves showing chords and melodic lines.

500

Frau Oberjust.  
Frau Harethr.  
- neh - - - men!  
*man - - - ner!*

Frau v. Hufn.  
Frau von Hooftn.  
- neh - - - men!  
*man - - - ner!*

Baronin  
Baroness  
- neh - - - men!  
*man - - - ner!*

Begonia  
Un - mög - lich die - ses Be - neh - men!  
*I real - ly don't like your man - ner!*

Barrat  
höf - - - lich ist.  
*plain - - - est lies.*

Wilhelm  
Dieses un - - höf - li - che Be - neh - men!  
*This is real - - ly a boorish man - ner!*

Prof.  
- neh - - - men!  
*man - - - ner!*

Ökonom  
Compt.  
- neh - - - men!  
*man - - - ner!*

Oberjust.  
Mag.  
- neh - - - men!  
*man - - - ner!*

Junge Herren  
Young Men  
Wir wis - sen es bes - ser.  
*We soon will know bet - ter.*  
(pfeifen) (whistled)

Wir wis - sen es bes - ser.  
*We soon will know bet - ter.*  
(pfeifen) (whistled)

(Ob.)

*ff*

*ffz*

*Fiat!*

Lord Barrat fängt an, mit  
Luise's Shawl zu spielen und  
Lord Barrat begins to play  
with Luise's shawl singing

503

Barrat

Barrat

*ff*

A - - - -  
A - - - -

S.

*ff*

Was für ein  
Oh what a

Ladies  
and  
Damen

A.

*ff*

Was für ein  
Oh what a

Gentlemen  
and  
Herren

T.

*ff*  
Wir wis - sen auch bald al - les bes - ser.  
We soon shall know to do it bet - ter.

Gentlemen  
and  
Herren

T.

*ff*  
Wir wis - sen auch bald al - les bes - ser.  
We soon shall know to do it bet - ter.

*ff*  
Was für ein  
Oh what a

B.

*ff*

Was für ein  
Oh what a

*Tutti*

*ff*

*ff*

*Timp.*

506 *singt dazu unverständlich.  
something almost incomprehensible.*

Begonia

*(spoken during  
the Fermata)*  
Les filles de Mon  
Luis détestent ces  
tours de passe-passe.  
Napoléon en avait  
horreur!  
*(zur Fermate)  
(gesprochen)*

Jamaica girls  
call this "hanky-  
panky". Napoleon  
hated it!

Begonia

Barrat

S.

A.

T.

B.

Ladies and  
Damen

Gentlemen and  
Herren

colla parte

The musical score is written for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano. The vocal parts have the following lyrics:

Soprano: herr - li - cher Tag!  
day that will be!

Alto: herr - li - cher Tag!  
day that will be!

Tenor: herr - li - cher Tag!  
day that will be!

Bass: herr - li - cher Tag!  
day that will be!

The piano part is marked "colla parte" and features a fermata at the end of the piece.

Wilhelm verliert die Beherrschung und tritt zu der Gruppe.  
 Wilhelm turns around again, loses his temper and goes up to group.

509

*Piu mosso*

Luise

Wie kannst du's  
How can you

Luise

Barrat

Wilhelm

Es ist ge-nug, was die-ser Herr sich her-ausnimmt!  
 That's quite e-nough from this pre-sump-tu-ous per-son!

*Piu mosso*

Cor.,  
Trbne.

Archi

Luise

wa-gen, so von Lord Barrat zu spre-chen?!  
 dare speak so of Lord Barrat, pray tell me!

Wilhelm

Ich wag es e-ben.  
I dare to speak so.

516

(she bursts into tears)  
(sie bricht in Tränen aus)

Luise

Wie du mich miß-han-delst.  
Why be so un-kind now?

Wilhelm

Ich dich mißhan-deln?  
To you I'm nev-er!

Cor.,  
Trbne.

*dolente*  
3Vcl. soli

Archi

519

*cresc.*

*mf*

Wilhelm

Laß dir doch nur sa - gen...      Nimm doch Ver - nunft      an...  
But just let me tell you...      come to your sen - - - ses...

Piano accompaniment for measures 519-520, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time and includes various chords and melodic lines.

521

Baroness  
Baronin

Baronin  
Baroness

Sie ha - ben die - sem  
You will not tell this

Wilhelm

Ich muß dir doch sa - gen...  
and I've got to tell you...

Musical score for measures 521-522. It includes vocal parts for Baronin/Baroness and Wilhelm, and instrumental parts for 2 Oboes (Ob.), Piano (p), and Archi (strings). The piano part features complex rhythmic patterns and triplets.

523

Baronin  
Baroness

En - - gel nichts zu sa - gen!!  
an - - gel an - - y - thing now!

Ladies  
Damen  
S.  
A.

Lu - i - - se in  
Lu - i - - se is  
Lu - i - - se in  
Lu - i - - se is

Musical score for measures 523-524. It includes vocal parts for Ladies/Damen (Soprano and Alto) and instrumental parts for Piano and 2 Celli (cello). The piano part features complex rhythmic patterns and triplets.

2 Celli

## Anhang 2: Abstract

## Abstract (Deutsch)

Titel: Librettistisches Schreiben für Hans Werner Henze: Ingeborg Bachmann *Der junge Lord* und W. H. Audens *Elegy for Young Lovers* im Vergleich

Autor: Kathrin Zirbs

Obwohl Hans Werner Henze als einer der bedeutendsten deutschen Komponisten des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart gilt, wurden die seinen Kompositionen zugrunde liegenden Libretti noch kaum eingehenden (literaturwissenschaftlichen) Analysen unterzogen, geschweige denn die Libretti verschiedener Dichter für Hans Werner Henze in Zusammenhang gebracht. Gerade hinsichtlich Ingeborg Bachmann und W. H. Auden ist ein Vergleich allerdings naheliegend, fallen ihre Kooperationen mit Henze doch in die gleiche Schaffensperiode des Komponisten. Deshalb wird im Rahmen dieser Arbeit zum einen ein Vergleich zwischen den Opern *Der junge Lord* und *Elegy for Young Lovers* angestellt und zum anderen auf Basis dieser Analyse erörtert, was Henze dazu bewegte, mit diesen beiden Librettisten zusammenzuarbeiten und welchen Einfluss er auf die Erstellung der Libretti ausübte.

Um eine Analyse mit Rücksicht auf die spezifischen Anforderungen an das Libretto durchführen zu können, werden zunächst die diesbezüglichen Kriterien, die in einschlägiger Literatur verstreut sind, zusammengefasst und darauf aufbauend die Untersuchung der beiden Texte vorgenommen.

Es erwiesen sich besonders die Einführung von Kontrasten und sprachlicher „Leerstellen“, deren Auffüllung der Musik vorbehalten bleibt, als wesentlich für ein gelungenes Libretto. Bachmann, Auden und sein Mitarbeiter Kallman setzten erstere Anforderung hauptsächlich durch das Nebeneinanderstellen von Ernst und Komik um. Zur Schaffung der verlangten Leerstellen kreierte sie „sprachkritische“ Figuren, deren Verhalten beinahe ausschließlich durch die Musik ausgedeutet werden muss.

Ein Kapitel über den Einfluss Henzes auf die Dichter während der Arbeit an den Texten führt daraufhin zur Beziehung zwischen dem Komponisten und seinen Librettisten zurück. Im Mittelpunkt des Beitrages steht das Anliegen, einen Beitrag zum Verständnis von Struktur und Funktion eines Librettos, das sich in den Augen Henzes zu einer Vertonung eignet, sowie der Arbeitsweise des Komponisten zu leisten.

## Abstract (English)

Title: Librettistic Writing for Hans Werner Henze: A Comparison between Ingeborg

Bachmanns *Der junge Lord* and W. H. Audens *Elegy for Young Lovers*

Author: Kathrin Zirbs

The libretti the compositions of Hans Werner Henze are based on have been rarely critically observed in literary studies, even though he is regarded as one of the most important German composers of the 20<sup>th</sup> century and today. Much less have there been efforts to establish a connection between the libretti of different authors who have been writing for Henze, whereas it would obviously suggest itself to compare the works of Ingeborg Bachmann and W. H. Auden, whose cooperations with Henze lie within the same period of his work. For this reason the author of this research on the one hand draws a comparison between the operas *Der junge Lord* and *Elegy for Young Lovers* and on the other hand discusses – based on the results of the preceding analysis – the motivation for Henze to work with these two librettists and the influence he had regarding the creation of the libretti.

In order to undertake an analysis considering the specific requirements of the genre “Libretto”, the author outlines the criteria, which are scattered in relevant literature, to dissect the topic on this basis.

Especially the incorporation of contrasts und linguistic “space”, which is to be filled with music, proved to be essential for a suitable libretto. Bachmann, Auden and his co-librettist Kallman implemented the first of these conditions mainly by juxtaposing gravity and humour. For the purpose of creating the required “space”, they created roles characterized by “language criticism”, whose behaviour nearly exclusively has to be interpreted by music.

A chapter about Henze’s influence on the poets during their work on the texts leads back to the relationship of the composer and his librettists.

The focus of interest of this study is the desire to contribute to the understanding of the structure and function of a libretto, which – in the eyes of Henze – is suitable to be set to music as well as to give insights into his way of working.

## Anhang 3: Lebenslauf

## **Name**

---

Kathrin Zirbs

## **Studium und Ausbildung**

---

- seit 03/2006            **Universität Wien, Wien**  
**Philologisch- Kulturwissenschaftliche Fakultät**  
Diplomstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft  
geplanter Abschluss: März 2013
- seit 10/2007            **Universität Wien, Wien**  
**Philologisch- Kulturwissenschaftliche Fakultät**  
Diplomstudium der Musikwissenschaft  
geplanter Abschluss: März 2013
- 10/2005 – 01/2006    **Technische Universität Wien, Wien**  
**Fakultät für Maschinenwesen und Betriebswissenschaften**  
Diplomstudium Wirtschaftsingenieurwesen - Maschinenbau
- 09/1997 – 07/2005    **Öffentliches Gymnasium der Stiftung Theresianische Akademie**  
**Wien, Wien**  
AHS mit Abschluss Matura (Notendurchschnitt: 1,0)

## **Künstlerische Ausbildung**

---

### **Gesang**

- 2005 - dato            privater Gesangsunterricht bei Mag.a Violetta Kowal  
2002 - 2004            privater Gesangsunterricht bei Susanne Mannsberger
- 2005 - 2007            Teilnahme an der Internationalen Chorakademie Krems unter Leitung  
von Erwin Ortner

### **Klavier**

- 2003 - 2004            Musiklehranstalten der Stadt Wien/Musikschule Donaustadt bei A.  
Kobantchenko
- 2002 - 2003            Musiklehranstalten der Stadt Wien/Musikschule Donaustadt bei Eva-  
Christine Banholzer
- 1995 - 2002            Musiklehranstalten der Stadt Wien/Musikschule Donaustadt bei Dr.  
Gabriele Waleta

## **Berufliche Erfahrung**

---

- seit 07/2009                    **ZH- Engineering, Technisches Planungsbüro für MSR-Technik, Wien**  
**Teilzeit**
- Administration und Projektunterstützung
- 06/2012 – 08/2012            **Seefestspiele Mörbisch**
- Choristin in der Produktion „Die Fledermaus“
- 03/2011 – 12/2011            **Harley Davidson Charity Fonds**  
**Back Office**
- Administration und Eventorganisation
- 05/2011 – 06/2011            **KunstFestSpiele Herrenhausen, D-30419 Hannover**  
**Mitarbeit im Festivalbüro**
- Betreuung der Künstler und Produktionen
  - Assistenz Tätigkeiten im Vorfeld der Produktionen, Alleinverantwortliche für die Musikinstrumente
- 07/2008 – 10/2008            **RuhrTriennale/Kultur Ruhr GmbH, D-45886 Gelsenkirchen**  
**Mitarbeit im Künstlerischen Betriebsbüro**
- Betreuung der Künstlerkarten
  - Assistenz Tätigkeiten im Vorfeld der Produktionen sowie bei Premieren

## **Weiterbildungen**

---

- 03/2008 – 01/2009            **Werkstätte Kunstberufe (Universität Wien und Verband Wiener Volksbildung)**  
Werkstätte Theaterdramaturgie mit Abschluss als „Geprüfte Dramaturgin“ (Mit Auszeichnung bestanden)

## **Zusätzliches**

---

- Sprachen                        **Englisch:** fließend in Wort und Schrift  
**Französisch:** Maturaniveau  
**Italienisch:** Grundkenntnisse  
**Russisch:** Grundkenntnisse  
**Spanisch:** Grundkenntnisse
- Führerschein                    A, B