



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Weg zur Opera buffa war frei.“ –
Der junge Lord als Beispiel für Hans Werner Henzes
Spiel mit den musiktheatralischen Gattungen

Verfasserin

Kathrin Zirbs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

PD Dr. Panja Mücke

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Anhangsverzeichnis.....	4
1. Einleitung	6
2. <i>Der junge Lord</i> als Beispiel für Hans Werner Henzes Spiel mit den musikalischen Gattungen	8
2.1. Die Positionierung des <i>Jungen Lord</i> als Opera buffa	8
2.2. Figuren und Figurenkonstellation	14
2.3. Die Eröffnungsszene: Komik durch Kontraste	30
2.4. Die Teeszene: Eine indirekte Auseinandersetzung zwischen dem Dottore und einer Zagna	39
2.5. Die Parallelwelt des Zirkus oder: Der Bruch mit der Opera buffa?	44
2.6. Komik und Grausamkeit oder Der Beginn der Intrige	53
2.7. Die Diener und ihre Herren	63
2.8. Dramaturgische und sprachliche Stilmittel der Opera buffa	79
2.9. Das Finale: Von der einzigen Arie zum vorbildlichen Buffa-Ensemble	87
3. Schlusswort: Henzes Musiktheater zwischen Tradition und Gegenwart	99
Quellenverzeichnis	102
Anhang	106

Anhangsverzeichnis

Anhang A: Notenbeispiele	106
Anhang A-1: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 17f. Takt 161-177.....	107
Anhang A-2: Henze: Der junge Lord. KA, 1. Akt. 1. Bild. S. 20-22. Takt 207-217.....	110
Anhang A-3: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 82-86. Takt 43-73.....	114
Anhang A-4: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 193f. Takt 181-199.....	120
Anhang A-5: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 198-200. Takt 247-276.....	123
Anhang A-6: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 27f. Takt 268-283.....	127
Anhang A-7: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 31-35. Takt. 319-348.....	130
Anhang A-8: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 39-46. Takt 404-430.....	136
Anhang A-9: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 50f. Takt 459-470.....	145
Anhang A-10: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 54-58. Takt 491-523.....	148
Anhang A-11: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 79f. Takte 1-28.....	154
Anhang A-12: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 88f. Takt 87-95.....	157
Anhang A-13: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 94-98. Takt 161-202.....	160
Anhang A-14: Johann Strauß: Die Fledermaus. 2. Akt. Nr. 11 Finale. S. 154-158. Takt 155-201.....	166
Anhang A-15: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 110-117. Takt 331-366....	172
Anhang A-16: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 145f. Takt 526-543.....	181
Anhang A-17: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. Zwischenspiel. S.151f. Takt 1-19.	184
Anhang A-18: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 179-182. Takt 105-111....	187
Anhang A-19: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 182f. Takt 116-118.....	192
Anhang A-20: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 196f. Takt 235-243.....	195
Anhang A-21: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 252f. Takt 70-81.....	198
Anhang A-22: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 255f. Takt 103-113.....	201
Anhang A-23: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 258f. Takt 134-137.....	204

Anhang A-24: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 262. Takt 174-177 und S. 263. Takt 195f.....	207
Anhang A-25: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 265-270. Takt 210-246...	210
Anhang A-26: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 389-391. Takt 364-377....	217
Anhang A-27: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 389-398. Takt 378-408....	221
Anhang A-28: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 422f. Takt 505-508.....	232
Anhang A-29: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 424-427. Takt 509-532....	235
Anhang A-30: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 428-431. Takt 542-554....	240
Anhang A-31: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 435-437. Takt 577-589...	245
Anhang A-32: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 66f. Takt 583-598.....	249
Anhang A-33: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 535. Takt 584-599.....	252
Anhang A-34: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 55-58. Takt 503-525 und S. 61 Takt 536-538.....	254
Anhang A-35: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 452-461. Takt 1-122.....	260
Anhang A-36: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 460f. Takt 92-99.....	271
Anhang A-37: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 468-470. Takt 153-169....	274
Anhang A-38: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 502-508. Takt 374-434....	278
Anhang A-39: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 520f. Takt 503-506.....	286
Anhang A-40: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 529-531. Takt 550-563....	289
Anhang B: Abstract.....	293
Anhang C: Lebenslauf	296

1. Einleitung

Hans Werner Henze sprach sich zeit seines Schaffens gegen die Festlegung auf einen bestimmten kompositorischen Stil aus. Dieser Umstand hängt eng mit seinem musikalischen und auch literarischen Traditionsbewusstsein zusammen, auf das er in Interviews und Schriften immer wieder zu sprechen kam und welches sich auch deutlich in seinen Bühnenwerken äußerte, bezüglich derer er sich mehrmals und in je unterschiedlichem Ausmaß auf konventionelle musikalische Gattungen bezog. Dies setzte er um, indem er etwa bekannte und schon einmal erfolgreich vertonte Vorlagen, wie den Manon Lescaut-Stoff, aufgriff oder Werke beispielsweise als "Komische Oper" oder "Vaudeville" bezeichnete. *Der junge Lord* war dabei das erste Werk, das Henze in seiner Gesamtheit und ganz bewusst in eine bestimmte Gattungstradition – die der Opera buffa – eingereiht sehen wollte und zugleich seine erste komische Oper. Zu dieser Gattung fühlte er sich zu einem ganz bestimmten Zeitpunkt seines Schaffens hingezogen oder, wie er es in einem Gespräch mit Klaus Geitel („Der Einzelgänger“) formulierte, er wurde durch die Richtung, in die sich seine Musik entwickelte, geradezu zur komischen Oper gedrängt. Er schlussfolgerte: "Der Weg zur Opera buffa war frei."¹

Sowohl der Komponist Hans Werner Henze als auch Ingeborg Bachmann beschäftigten sich intensiv mit der italienischen Oper vor allem des 19. Jahrhunderts. Doch was dies für den künstlerischen Output der Dichterin und des Komponisten und insbesondere für ihre in diesem Zusammenhang wichtigste Zusammenarbeit in Form der „komischen Oper“ *Der junge Lord* bedeutet, ist bislang nicht detailliert erforscht worden. Zwar gibt es Aufsätze, die die Präsenz von Elementen der Opera buffa im *Jungen Lord* feststellen, eine spezifisch dahingehende musikwissenschaftliche Analyse dieser Oper wurde bislang jedoch noch nicht vorgenommen.

Aus diesem Grund geht die vorliegende Arbeit der Frage nach, ob und inwiefern die Gattungsbezeichnung „Komische Oper“ zutrifft und die von Henze und Bachmann erwünschte Einreihung der Oper in die Tradition der Opera buffa des 19. Jahrhunderts gerechtfertigt ist. Es soll gezeigt werden, dass es sich bei dieser Gattungsbezeichnung nicht bloß um ein „Etikett“ handelt, das von den beiden Künstlern nicht eingelöst wird und lediglich ein Spannungsverhältnis zu dieser speziellen Gattung erzeugen soll.

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden die Motive und Stilmittel der Opera buffa, die Henze einerseits über den Text einbrachte, den er zusammen mit seiner

¹ Hans Werner Henze: *Der Einzelgänger* (1965). Gespräch mit Klaus Geitel. In: Ders.: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976). S. 112.

Librettistin erstellte, und andererseits musikalisch in seine Oper integrierte. Diese werden anhand von aus einschlägiger Fachliteratur zusammengetragenen Merkmalen und Spezifika der Opera buffa identifiziert, die sowohl in textlicher als auch in musikalischer Hinsicht Form, Sprache, Figurengestaltung, Kontrastwirkung und Komik betreffen. Dabei wird die musikalische Analyse vor allem auf die Aufdeckung von Anklängen an Formen des Rezitatifs, der Arie und des Ensembles sowie den für die Opera buffa typischen Parlando-Stil abzielen.

Als methodische Grundlage dient die Intertextualitätstheorie Gérard Genettes. Denn es lässt sich beispielsweise die Gattungsbezeichnung als Paratextualität deklarieren, während, da es sich bei der Bezugnahme auf musikalische und dramaturgische Traditionen um Vorgänge der Transformation und Nachahmung handelt, Bachmann und Henze und Bachmann Verfahren der Hypertextualität anwenden. Auch manche Referenzverfahren der Hypertextualität wie Parodie oder Pastiche werden sich im Rahmen der Analyse offenbaren.

Diese Untersuchung soll schließlich zu Erkenntnissen über Henzes Kompositionsvorgänge hinsichtlich der Anwendung spezifischer musikalischer Formen führen sowie über das Ausmaß, in welchem Henze sein Werk in die Folge dieser bestimmten Operntradition stellte. Damit soll zum besseren Verständnis eines der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart beigetragen werden, ebenso zur Erörterung der Frage nach dem Fortbestehen gattungsspezifischer Traditionen in der heutigen Zeit.

2. *Der junge Lord* als Beispiel für Hans Werner Henzes Spiel mit den musiktheatralischen Gattungen

2.1. Die Positionierung des *Jungen Lord* als Opera buffa

Die Gattung der Opera buffa unterlag seit ihren Anfängen im 18. Jahrhundert stetig Veränderungen. Nach ihrer Blütezeit im gleichen Jahrhundert nahm gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheinbar die Beliebtheit, jedenfalls aber die Tendenz zur klaren Deklaration eines Werkes als Opera buffa zunehmend ab und ihre Berechtigung und Wirkung als – in der Regel mehr oder weniger sozialkritisches – musikalisches Unterhaltungstheater, die längste Zeit außer Frage standen, wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend diskutiert. So findet sich beispielsweise ein Aufsatz, der den Titel „Warum ist das Komponieren von komischen Opern so schwierig geworden?“² trägt, oder jener von Norbert Miller, der seinen Text zum *Jungen Lord* mit einer positiven Verkehrung dieser Fragestellung – „Keine Schwierigkeiten mit der komischen Oper“³ – als zweitem Titel versieht. Auch Hellmuth Christian Wolff äußert sich in seinem Werk *Geschichte der komischen Oper* zu dieser Thematik:

Äußerlich wurden große Bemühungen unternommen, neue komische Opern entstehen zu lassen, vor allem durch Aufträge vieler Opernhäuser an bekannte Komponisten. Leider kam dabei sehr wenig Ersprießliches heraus und man muß nach den Gründen des Versagens fragen. Erstklassige Sänger und Regisseure möbelten die so entstandenen Opern meist auf, ohne daß die unmittelbare Wirkung der älteren komischen Opern erreicht wurde. Eines der bekanntesten Werke dieser Art wurde „Der junge Lord“ (Deutsche Oper Berlin, 1965) von Hans Werner Henze, der zwar ältere Gesangsformen verwendete, aber ohne die Anwendung traditioneller Kompositionstechniken, welche als Grundlage für derartige Werke anzusehen sind, auch wenn sie erweitert oder abgeändert werden können und müssen. Die Geschichte von einem als Lord verkleideten Affen ist zwar recht lustig, entbehrt aber trotz des Textbuches von Ingeborg Bachmann einer wirklichen Aktualität. Die Verspottung des deutschen Kleinbürgertums des 19. Jahrhunderts blieb hier im Historisieren stecken, der Parodie fehlt die zündende Aktualität, die man vielleicht damit hätte verbinden können.⁴

Dieser im Jahr 1981 getroffenen Aussage lässt sich allerdings in gleich mehreren Punkten widersprechen.

² Aribert Reimann: Warum ist das Komponieren von komischen Opern so schwierig geworden? In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6). S. 183f.

³ Norbert 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. 87-100.

⁴ Hellmuth Christian Wolff: Geschichte der komischen Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1981 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 73). S. 235.

Vor allem der Vorwurf der fehlenden Aktualität scheint nicht haltbar, zumal Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann mit ihrer gesamten Oper, insbesondere jedoch mit der pantomimischen Szene, im Rahmen derer das Wort „Schande“ auf Sir Edgars Haus geschmiert wird, auf den Zeitgeist des Nationalsozialismus beziehungsweise Fremdenfeindlichkeit und Intoleranz im Allgemeinen anspielen. Wie noch gezeigt werden wird, nutzen Bachmann und Henze den dadurch angezeigten Stimmungsumschwung innerhalb der Oper gleichzeitig zur Schaffung von Kontrasten, aus denen sich die Theatralität einer Oper Buffa entwickelt. Das biedermeierliche Milieu dient dabei lediglich als Schablone, durch welche die Geschehnisse innerhalb eines geschlossenen Rahmens wahrgenommen werden sollen.

Gerade weil in die Opern des 20. Jahrhunderts zwangsläufig die einschneidenden Ereignisse dieser Zeit hineinspielen und die Voraussetzung einer sinnvoll geordneten Welt nicht mehr, wie zu Zeiten von *Le Nozze di Figaro* oder der *Meistersinger*, gegeben ist,⁵ ist es notwendig, für eine komische Oper eine abgeschlossene Welt zu schaffen, von der sich die Komik abheben kann.

Bereits zu Zeiten Goldonis erkannte man diese Ansprüche und gleichzeitig Möglichkeiten der Opera buffa:

Frei von den Zwängen des hohen Stils kann sich die Buffo-Oper dem Besonderen, Charakteristischen des Sujets zuwenden, kann sie in Spielhandlung, Dialog und Musik einen geschlossenen Ausschnitt der Wirklichkeit wiedererkennbar zusammenfügen. Sie fordert Natürlichkeit, Nachmeßbarkeit an der Erfahrung und die Spannung zwischen Ordnung und Ordnungsverstoß in einem aufgeklärten Alltag.⁶

Norbert Miller bestätigt dieses Urteil auch für spätere Opern:

Die Komik gilt den Librettisten und Musikern gleichermaßen als Ergebnis eines Spiels mit zwei vorgegebenen, unverzichtbaren Bedingungen: die überschaubare Realität der Geschehnisse, um daran die burlesken, heiteren oder makabren Abweichungen zu konstatieren, und das gestische Zeichensystem, das jeden benannten Sachverhalt an seinem Kürzel erkennen läßt. Danach bedürfte die komische Oper eines erweiterbaren, aber nicht zu ersetzenden Repertoires von Ausdrucksmitteln und eines in sich kontinuierlichen Welt- oder Wirklichkeitszustandes.⁷

⁵ Vgl. Friedrich Hommel: Diskussion zu: Norbert 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. 102.

⁶ Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 97.

⁷ Ebd. S. 96.

Der Bezug zum „Heute“ von Bachmann und Henze ist dabei zwar vorhanden, bleibt jedoch indirekt.

Auch Miller unterstreicht den Aktualitätsbezug des *Jungen Lord* und reiht ihn gleichzeitig in die Tradition von Richard Strauss' *Rosenkavalier* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Le Nozze di Figaro* ein:

Das Gleichnis von den Bürgern ist auch für die Gegenwart durchsichtig, woran dem Komponisten besonders gelegen war, und es hat eine allgemeine, der Zeit entthobene Gültigkeit im Menschlichen.

Luises Ausruf: „Ich habe nicht geträumt“, mit dem sie jeden Trost von sich weist, hat die gleiche gestische Eindringlichkeit wie die Schlußsätze der Gräfin oder der Marschallin.⁸

Auch der Feststellung Wolffs, dass es traditioneller Kompositionstechniken bedarf, um die „Wirkung älterer komischer Opern“ zu erreichen, kann widersprochen werden. Neben den „älteren Gesangsformen“ gibt es noch eine Reihe weiterer Merkmale der Opera buffa, die eingesetzt werden können, um ein Werk zu schaffen, dass sich in diese Tradition einreihen darf.

Zudem war es nicht HENZES und BACHMANNS Ziel, eine „italienische“ Opera buffa zu kopieren. Der Komponist und seine Librettistin wollten ihr Werk zwar in die Tradition der Opera Buffa gestellt sehen, doch weist allein schon die deutsche Untertitelung „Komische Oper“ anstatt „Opera buffa“ darauf hin, dass sie nicht vorhatten, das alte Genre in gleicher Form neu zu beleben, sondern unter den Rahmenbedingungen desselbigen ein Werk in aktueller Form zu schaffen. Der „je eigene Gestus [sollte] in der spielerischen Erweiterung und Fortführung der Tradition“⁹ ausgedrückt und so eine „deutsche komische Oper“ basierend auf den eigenen Werkvorstellungen und Lebenserfahrungen geschaffen werden:

Wenn der „Barbiere di Siviglia“ opera buffa italianissima ist, so dürfte diese Oper kundtun, welcher Mentalität, welchem Land sie ihre Komik verdankt und wes Geistes seine Kinder sind. [...] Das Komische, mehr als das Tragische, hat seine Noten, seine nationalen.¹⁰

⁸ Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 94.

⁹ Ebd. S. 93f. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

¹⁰ Ingeborg 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. 435f.

Hans Werner Henze unterstrich diese Auffassung mit seinem musikalischen Konzept: „Zur Parodie meiner Figuren besinne ich mich auf die zu ihrer Zeit in Mode stehende Musik, auf die Rezepte Rossinis. Es kommt deutsch heraus.“¹¹ Streng unterschieden werden muss an dieser Stelle zwischen der Parodie einzelner Typen oder Situationen, über die Henze hier spricht und die der Opera buffa als Gattung eigen ist, und einer Parodie der Gattung Opera buffa, denn eine „Persiflage des 19. Jahrhunderts oder der älteren Komödie der Musik“¹² hatten die Autorin und der Komponist ebenso wenig im Sinne wie eine Kopie der Opera buffa des 19. Jahrhunderts. Vielmehr ist *Der junge Lord*

eine komische Oper, ein Werk in einer Gattungstradition, das sich ganz bewußt auf deren Usancen und Spielregeln einläßt. [...] Nach dem Willen seiner Verfasser ist der *Junge Lord* eine komische Oper in Auseinandersetzung mit den komischen Opern vor ihm, ein ritueller Nachvollzug des Genres.¹³

Dementsprechend weckt dieses Werk – so die Fachliteratur – Assoziationen an *Der Rosenkavalier*, *Zar und Zimmermann*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Die verkaufte Braut*, *Così fan tutte*, Werke Lortzings, Verdis oder an *Die Entführung aus dem Serail*, wobei Henze letzteres Werk sogar direkt zitiert.

Der Komponist bestätigte selbst den Einfluss der Oper buffe des 19. Jahrhunderts auf sein Werk und nennt dabei insbesondere Gioachino Rossini und Vincenzo Bellini als Vorbilder, die er zu diesem Zeitpunkt seines Schaffens studierte.¹⁴ Aus diesem Grund sei, so Norbert Miller, "*Der junge Lord* sicher nicht charakteristisch für den experimentellen Umgang der musikalischen Avantgarde mit der Theaterszene.“¹⁵ Diese Vorbilder gaben Henze den Anlass, „seine bis dahin am ehesten tonale Musik zu schreiben“¹⁶ und ein klassisch besetztes Orchester mit nur wenigen modernen Besetzungen einzusetzen.¹⁷ Einer Kompositionstechnik, die sich gänzlich von der Tonalität abwende, wäre hingegen, so Henze, „die präzise menschliche Ansprechbarkeit, auf der die humoristische Wirkung beruht“, versagt, ihr Reich wäre „bestenfalls das der Travestie und der Parodie.“¹⁸

¹¹ Hans Werner Henze: Über „Der junge Lord“ (1965 und 1972). In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976), S. 200.

¹² Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 94.

¹³ Ebda. S. 94.

¹⁴ Vgl. Karen Achberger: Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Heidelberg: Winter 1980 (= Reihe Siegen 21). S. 183.

¹⁵ Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 87.

¹⁶ Achberger: Literatur als Libretto. S. 183.

¹⁷ Vgl. Virginia Palmer-Füchsel: 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. 390.

¹⁸ Henze: Der Einzelgänger (1965). Gespräch mit Klaus Geitel. S. 113.

Deshalb zeichnet die stete Besinnung auf die Tonalität den *Jungen Lord* zwar im Besonderen, jedoch auch Henzes Kompositionsstil im Allgemeinen aus:

In meinen Arbeiten für das Theater habe ich [...] die Grundtonbezogenheit nie ganz verlassen, selbst in meinen frühesten Arbeiten nicht. Meine Musik lebt geradezu aus diesem Spannungszustand: dem Verlassen der Tonalität und der Rückkehr zu ihr. Dem Bogenspannen vergleichbar, handelt es sich dabei um "ein Spannen des Ohrs".¹⁹

Zudem würde die Historisierungstendenz, die Wolff dem Werk hinsichtlich seines biedermeierlichen Sujets teils zurecht ankreidet, noch verstärkt werden, wenn Henze zusätzlich allein „traditionelle Kompositionstechniken“ angewandt hätte.

Es gelang den beiden Künstlern jedoch auch ohne einer rein traditionellen Kompositionsweise durch Henze komische und (gewollt) weniger komische Effekte zu erzielen, die der Gattung der Opera buffa entsprechen und das Werk in seiner Gesamtheit dieser Tradition annähern.

Neben den erwähnten „älteren Gesangsformen“ wurde die Verbindung zur Opera buffa durch Bachmanns Libretto geschaffen. Allein stofflich kommt die Vorlage – Wilhelm Hauffs Parabel oder „Biedermeiersatire“²⁰ *Der Affe als Mensch* – Henzes Beschäftigung mit den Opern des 19. Jahrhunderts und ihrem Milieu entgegen. Zusätzlich orientierte sich Bachmann hinsichtlich der Motive und des Figurenpersonals stark an der Commedia dell'arte, die die Opera buffa seit ihren Anfängen stark beeinflusst haben und besann sich damit auf die Ursprünge dieser musiktheatralischen Gattung. Dadurch bleiben „die seit dem 18. Jahrhundert entwickelten Konventionen noch erkennbar“, wodurch „die Tragfähigkeit der Buffo-Oper als Ausdrucksmedium einer kritischen Welterfassung durch die Bühne“²¹ erhalten bleibt. Für Miller ist „jeder Auftritt und jede Wendung des Geschehens [...] aus uralten Wurzeln“ abgeleitet, eine „wiedererkennbare Verkleidung oder Abwandlung der Konvention.“²² Dabei habe sich Bachmann an „die gleichen Einsichten [gehalten], die vor ihr Richard Wagner, Arrigo Boito und Hofmannsthal“ befolgten „und die weit weniger geniale Lieferanten für den Tagesbedarf der Opera buffa aufgestellt haben“.²³

¹⁹ Henze: *Der Einzelgänger* (1965). Gespräch mit Klaus Geitel. S. 113.

²⁰ Achberger: *Literatur als Libretto*. S. 183.

²¹ Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 88.

²² Ebda. S. 95.

²³ Ebda. S. 95. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

Das betrifft die Verteilung der Rollen und Chargen, das Verhältnis und die Abfolge der Bilder und Auftritte, die Einfügung spezifischer Buffo-Partien wie die jamaikanische Köchin Begonia oder der Zirkusdirektor Amintore La Rocca, die Gelegenheitsmacherei für Chor, Bewegungschor und Bühnenmusik etc.²⁴

Zu diesen „dramaturgischen Schablonen“ zählen auch ironische Zitate von Gewitter- und Zirkusmusik.²⁵

Gleich in den ersten Bildern erkennt Miller weitere Hinweise auf die Gattung sowie Anspielungen an Vorbilder:

unschwer erkennt man in der Abfolge der Anfangsbilder: dem Empfang des fremde Gastes durch die Honoratioren mit anskizzierten Liebesverständnis im *a parte*, und in der gestörten Nachmittagseinladung bei der Gräfin Grünwiesel – volles, von den Herren der Schöpfung dominiertes Ensemble gegen eine reine Damengesellschaft – das Vorbild des zweiten und dritten Bildes aus Verdis *Falstaff* wieder. Das Geschnatter des Hülisdorfer Kränzchens, das jagende Nebeneinander von raschestem Parlando und zusammengreifender Kantilene, der Kontrast selbst ist im Hinblick auf Verdis strahlendes Vorbild, als seine Übertrumpfung konzipiert, so wie Verdi seinerseits auf die Wiederaufnahme und Ersetzung von Rossinis Lustspiel-Ensembles hingearbeitet hat. Auch das Ritual des Aufzugs, bei dem der Eintritt des Engländers immer weiter hinausgezögert wird, gemahnt an die zelebrierten Höhepunkte in der Komödie für Musik, an den Einzugsmarsch des Selim Bassa und an die Nürnberger Festmusik, an das Lever der Marschallin und an die Rosenüberreichung zugleich – unmerklich persifliert, *pompe and circumstance*²⁶ –, und noch unmißverständlicher ahmt die Zirkusszene das Vorbild von Smetanas *Verkaufter Braut* nach. Die Musik erinnert sich, sie gewinnt ihre Fülle aus der Erinnerung, aus dem Wiedererkennen im Neuen.²⁷

Der Umstand, dass *Der junge Lord* „wohl die einzige Oper der letzten zwanzig Jahre [ist], die den Bühnenanspruch einer Komödie für Musik ganz zu erfüllen trachtete und auf der Bühne auch einen breiten Erfolg verbuchen konnte“,²⁸ spricht für den gekonnten Einsatz von diesen Elementen der Opera buffa sowohl durch Bachmann als auch durch Henze. Diese Elemente sollen folgend erörtert werden.

²⁴ Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 95.

²⁵ Ebda. S. 95.

²⁶ Ebda. S. 94.

²⁷ Ebda. S. 95.

²⁸ Ebda. S. 87f. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

2.2. Figuren und Figurenkonstellation

Der junge Lord entstand als Auftragswerk für die Deutsche Oper Berlin. Henze wandte sich an Bachmann, die ihm die Hauffsche Parabel vorschlug. Die Autorin erkannte darin „eine Märchenparabel unter den Bürgern, eine komische, das heißt eine eigentlich bürgerliche Oper über das bürgerliche Zeitalter“ als „tragfähigen Kern der Hauffschen Geschichte.“²⁹ Die Gemeinschaft der Bürger als „Hauptprotagonist“ ist dabei ein für die Opera buffa üblicher Zug.

In der Regel verweist der Titel einer Opera buffa nicht auf den Einzelnen, sondern auf eine Gemeinschaft oder es wird, wie im Fall des *Jungen Lord*, „anstatt des Namens der Stand oder Typ genannt, was wieder auf die Gemeinschaft verweist.“³⁰

Das Typische, nicht Individuelle der Masken entspricht dem Gemeinschaftscharakter der Komödie. Wie in der Commedia dell'arte wird in der Opera buffa das Typische der Gestalten in ihrer gesellschaftlichen Stellung erfaßt, in Stand und Beruf.³¹

Eigennamen werden in den Titeln der Buffa-Werke vermieden, stattdessen dominieren Standes- und Berufsbezeichnungen,³² wie etwa im Falle von Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*.

Entsprechend der Konzentration auf die Gemeinschaft waren die Protagonisten der Opera buffa keine psychologisch ausgedeuteten Charaktere: „Gefordert war, kurz gesagt, die musikalische Darstellung der Komödientypen – selbstverständlich keineswegs ‚Charakterdarstellung‘.“³³

„Typen erscheinen in der Opera buffa aber auch als nationale Typen“,³⁴ wie es die Buffa-Titel *L'italiana in Algeri* oder *Il turco in Italia* erkennen lassen. Diesem Konzept entspricht auch die Typisierung Sir Edgars innerhalb der Oper als „Engländer“ oder allgemein als „Fremder“.

Der dramatische Dichter und Librettist Carlo Goldoni hatte den wohl größten Anteil an der Fixierung derartiger Buffo-Traditionen, wobei er sich bei der Schaffung seiner Libretti selbst ältere Exemplare der Gattung zum Vorbild nahm. Er wurde stilbildend für zahlreiche

²⁹ Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 90.

³⁰ Wolfgang Osthoff: Die Opera buffa. In: Wulf Art / Ernst Lichtenhahn / Hans Oesch (Hg.): Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade. Bd. 1. Bern / München: Francke 1973. S. 682.

³¹ Ebda. S. 689.

³² Vgl. ebda. S. 689.

³³ Stefan Kunze: Unvergleichlich komponiert, aber nicht theatralisch. Komödienstruktur, Rollentypologie und Situation in Mozarts „Finta semplice“. In: Schmid, Manfred Hermann (Hg.): Mozart Studien. Bd. 6. Mozart e la Drammaturgia Veneta / Mozart und die Dramatik des Veneto. Bericht über das Colloquium Venedig 1991 hg. von Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend. Tutzing: Hans Schneider 1996. S. 262.

³⁴ Osthoff: Die Opera buffa. S. 690.

weitere Librettisten wie beispielsweise Giovanni Bertati (*Il Matrimonio Segreto*), Cesare Sterbini (*Il Barbiere di Siviglia*) oder Lorenzo da Ponte und auch Henze und Bachmann orientierten sich hinsichtlich ihres Librettos an dem italienischen Dichter des 18. Jahrhunderts.

Goldoni brachte die Welt seines zeitgenössischen Italiens auf die Bühne, bis hin zur detaillierten Darstellung von Straßen Venedigs. Während die Vertreter des „klassischen“ Theaters empfanden, dass die Darstellung des Alltags unter der Würde des Theaters wäre, waren seine Libretti voller Charaktere, die diesem entstammten, darunter „perfume and tooth paste sellers, custodians of public baths, peasants, workers, café owners, and hunters.“³⁵ Vielfach gab er seinen Figuren zusätzlich sprechende Namen (Volpino, Buonafede, Tagliaferro) und ebenso finden sich unter den Namen der Figuren im *Jungen Lord* „eine ganze Reihe grotesker oder ‚Kolorit‘ gebender Namen, die [...] indirekt sprechend sind.“³⁶ Dies sind Begonia, die Köchin aus Jamaica, Oberjustizrat Hasentreffer, Ökonomierat Scharf, Professor Mucker, Baronin Grünwiesel, Frau von Hufnagel, Amintore La Rocca, der Zirkusdirektor, Vulcano, der Feuerschlucker und der Affe Adam, wobei letzterer wohl als paradoxe Anspielung auf den ersten Menschen verstanden werden soll. Die Darstellung des Alltags stellt den größten Kontrast zur Opera seria dar, deren Figurenpersonal in der Regel höheren Ständen angehörte und deren dargestellte Umwelt sich weit von der Realität entfernte. Auch die Sprache der Buffa-Figuren war direkter als jene der Opera seria, eher für komische Zwecke konzipiert als für poetische Beschreibungen von Naturphänomenen und Einsatz derselbigen als Metaphern für die Gefühlszustände der auftretenden Figuren. Durch die Übertragung von Flüchen und Beschimpfungen aus dem Commedia-Repertoire entfernte sich die Sprache der komischen Opern noch weiter vom Sprachduktus der Opera Seria.³⁷

Bedingt durch dieses Personal und die alltagsähnlichen Situationen war die Opera buffa geradezu abhängig von Ensembles, die in Metastasianischen Seria-Libretti, die vor allem durch hierarchisch streng geregelte Auf- und Abtritte organisiert waren, keinen Platz hatten.

Die Ensembles erreichten ihre theatralische Wirkung durch dramatische und musikalische Steigerung zum Ende der Akte hin. Oft eröffnete Goldoni seine Libretti sogar mit einem Chor, was in der Opera seria ebenfalls äußerst selten war.³⁸

³⁵ Patrick J. Smith: *The Tenth Muse. A historical study of the opera libretto*. London: Gollancz 1971. S. 108.

³⁶ Dierk Rabien: *Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte*. Berlin: Freie Univ. Berlin 1970. S. 31.

³⁷ Vgl. Smith: *The Tenth Muse*. S. 108.

³⁸ Vgl. ebda. S. 108.

Goldoni führte auch, nicht zuletzt unter dem Einfluss der Oper seria, eine Trennung zwischen ernsten und komischen Figuren ein. Der Schwerpunkt lag dennoch „meist auf den komischen Situationen, auf Verkleidung und Verwechslung, durch die Liebes- und Ehegeschichten aufgehoben und bestimmt wurden.“³⁹

Obwohl er die Figuren seiner Sprechkomödien zunehmend „charakterisierte“, blieb er doch in seinen Operntexten der Darstellung von „Typen“ verhaftet. Dafür bediente sich der Dramatiker, wie auch die Librettisten der komischen Oper vor ihm, an den Figuren der Commedia dell'arte, die auch hinsichtlich komischer Situationen – sogenannter „Lazzi“ – Vorlagen lieferte.

Die „rollenspezifische Gestaltung der Partien, oder anders gesagt, das musikalische Erfassen der im Dramentext vorgegebenen Rollentypologie“ stellt eine Besonderheit der Opera buffa dar, die die Opera seria „in dieser Form nicht kennt.“ Diese „Rollentypologie“ umfasst „etwa die Abstufung der ‚parti serie‘ von den ‚parti buffe‘ bzw. den ‚parti di mezzo carattere‘, oder auch die Abhebung der Dienerpartien von den übrigen Rollen.“⁴⁰

Angela Leik hat in ihrer Dissertation *Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte* einen Überblick über die Figuren der Commedia verfasst, die sich „durch charakteristische Eigenschaften, Kleidung und Attribute“ unterscheiden. Zwar weist sie darauf hin, dass sich die Figuren „im Verlauf der Entwicklung der Commedia dell'arte in einigen Details veränderten“, jedoch bietet ihre Charakterisierung eine Grundlage, um Verwandtschaften zwischen den Commedia-Vorbildern und den für Bachmann und Henze vorbildhaften Figuren Rossinis und damit den Operngestalten des *Jungen Lords* aufzudecken. Besonderes Augenmerk soll dabei auf charakterliche Eigenheiten gelegt werden, da auf die spezifischen Äußerlichkeiten der Commedia-Figuren, die vor allem die nicht mit dem Singen zusammengehenden Masken umfassten, in der Oper kaum Rücksicht genommen werden kann.

„Pantalone“, auch „Magnifico“ genannt, gehört zusammen mit dem „Dottore“ zur Gruppe der „Vecchi“ und stellt in der Regel eine der Hauptfiguren des Stückes dar. Traditionell ist er ein reicher venezianischer Kaufmann, der den Dialekt seiner Heimatstadt spricht und sich trotz seines fortgeschrittenen Alters in Liebesabenteuer mit jungen Frauen stürzt. Sein Werben zeigt jedoch, ob seiner Einfalt, seiner Blindheit im übertragenen Sinn und

³⁹ Wolff: Geschichte der komischen Oper. S. 141.

⁴⁰ Kunze: Unvergleichlich komponiert, aber nicht theatralisch. S. 262.

seines Geizes, selten Wirkung und er wird in der Regel am Ende des Stückes „der Lächerlichkeit preisgegeben.“⁴¹

Der Dottore tritt als Arzt, Philosoph oder Rechtsgelehrter auf, sein Gebaren ist wichtigtuerisch, seine Ausdrucksweise pseudogebildet. Ursprünglich sprach er bolognesischen Dialekt, der stets mit leeren Phrasen und fremdsprachlichen Wendungen durchsetzt war, wobei der „nicht zu bändigende Redeschwall“ oft in einem „umgekehrten Verhältnis zur dummlichen Miene hinter den großen Brillengläsern“⁴² stand. Diese Commedia-Figur lebte beispielsweise als Bartolo in *Le Nozze di Figaro* weiter. Ebenso findet man in den verschiedenen Vertonungen des *Barbiere di Siviglia*-Stoffes und damit auch in Rossinis Vertonung eine Figur namens Doktor Bartolo, „durch die noch die alte Maske der Commedia dell’arte schimmert“: „Unschwer erkennt man in dem geizigen Pedanten den alten bolognesischen Dottore, den ‚Dutturaz‘.“⁴³ Auch in den frühen Werken der neapolitanischen Opernmusik hatte diese Figur bereits ihren festen Platz.⁴⁴

Die „Zanni“ sind das unverzichtbare Dienerpokal – nicht selten zweier Herren – einer jeden Opera buffa. Sie werden als gefräßig dargestellt und pflegen sich selbst sowie ihre Herren in Intrigen zu verstricken. Dabei sind die Zanni sehr anpassungsfähig:

Die Palette ihrer Eigenschaften reicht von dummdreister Unverschämtheit über witzige Bauernschläue bis zu raffinierter Gerissenheit. Von Natur aus sind sie allen sinnlichen Genüssen zugetan. Ihre echte oder vorgetäuschte Tölpelhaftigkeit sorgt für manches Clownstück. Neugierde besiegt letztlich auch den Hang zur Faulheit und macht die Zanni zu unersetzbaren Trägern der Handlung. Sie sind es, die die Fäden in der Hand haben und für Tempo sorgen. Besonders das Duett zwischen dem bäurischen Diener Zanni und seinem Herrn, dem städtischen Magnifico (später Pantalone), das schon sehr früh erwähnt ist und auch isoliert aufgeführt wurde, prägte die Entwicklungsgeschichte der Commedia dell’arte.⁴⁵

Der Harlekin ist mit den Zanni verwandt. Er „verfügt über besonderes akrobatisches Geschick, ist raffiniert, listig und tritt oft als (allerdings sehr souveräner) Diener auf, der für viele Verwicklungen verantwortlich ist.“⁴⁶ Sein Schwerpunkt liegt im pantomimischen Ausdruck.

Die „Innamorati“ beziehungsweise „Amoroso“ und „Amorosa“ werden durch ihre elegante und modische Kleidung gekennzeichnet Sie bewegen sich anmutig, ihr Betragen ist

⁴¹ Angelika Leik: Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte. Eine Theaterform als Bildmotiv. Neuried: ars una 1996, S. 26.

⁴² Ebda. S. 26.

⁴³ Osthoff: Die Opera buffa. S. 689.

⁴⁴ Vgl. ebda. S. 689.

⁴⁵ Leik: Frühe Darstellungen der Commedia dell’arte. S. 26f.

⁴⁶ Ebda. S. 28.

zierlich, ihre Ausdrucksweise gewählt und gelegentlich übertrieben gespreizt und ohne Dialektfärbung. Sie bilden den Gegenpol zu den Vecchi und den Zanni:

(Relativ) rechtschaffen und meist unglücklich, doch (un)sterblich verliebt, haben sie schwer zu kämpfen gegen ihre Kontrahenden [sic!]. Die Tugend der Amorosa gerät dabei durchaus gelegentlich ins Wanken. Ohne den Kontrast ihrer höfischen Erscheinung zu den übrigen Figuren wäre der komische Effekt eines Stückes halb so wirkungsvoll. Ohne den Anlaß, den sie in ihrer Verliebtheit zu Intrigen bieten, entbehrte die Handlung eines Großteils der Spannung.⁴⁷

Lange Zeit unterschied die Commedia zwischen den ernsten, üblicherweise der Oberschicht angehörenden, Liebespaaren und den restlichen Buffo-Charakteren. Diese Unterscheidung wurde auch in die sich daraus entwickelnden Libretti übernommen, die in ihren Besetzungslisten zwischen den Parti serie und den Parti buffe unterschieden. Dabei waren, so Patrick Smith in seinem Werk *The Tenth Muse*, die Liebesszenen der ernsten Liebhaber in die Arkadischen Verse Metastasianischer Liebesszenen eingebettet, dabei jedoch häufig mit etwas Ironie versehen. Zusammen fänden diese Paare selten aufgrund ihrer eigenen Handlungen, sondern durch die Machenschaften eines Dieners oder eines anderen Buffa-Charakters.⁴⁸

Neben der raffinierten „Cortigiana“ oder Kurtisane, die nicht immer von der Figur der Amorosa zu trennen ist, treten häufig eine oder mehrere attraktive junge Dienerinnen auf, die für Abwechslung und Verstrickungen sorgen und zuweilen mit einem Zanni oder dem Dottore zusammenfinden. Sie werden von der Kupplerin („Ruffiana“) unterstützt, „die geschwundenen eigenen Liebreiz durch Kuppelei einträglich kompensiert, um sich voyeuristisch zumindest an ihren diesbezüglichen Erfolgen zu weiden, die immerhin finanziellen Vorteil versprechen.“⁴⁹

Der „Capitano“ ist ein „eitler Geck, oft ein stutzerhaft herausgeputzter Soldat“. Er „brüstet sich mit Vorliebe als größter Haudegen, als der mutigste und unbezwingbarste aller Männer, wobei er vor allem „seine Qualitäten als Liebhaber [...] in den schillerndsten Farben zu schildern“ weiß. Seine Phrasen sind gestelzt und aufgeblasen, „in radebrechender Sprachakrobatik fordert er die ganze Welt, ja das Universum selbst zum Duell, um im Ernstfall ebenso geschwind ein Königreich – das er natürlich nicht besitzt – für eine Tarnkappe zu bieten.“ Diese Figur war vermutlich als Persiflage auf die

⁴⁷ Leik: Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte. S. 28. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

⁴⁸ Vgl. Smith: *The Tenth Muse*. S. 108.

⁴⁹ Leik: Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte. S. 28.

zahlreichen fremden Soldaten angelegt, die Italien im 15. Jahrhundert heimgesucht hatten.

Leicht lässt sich eine Verwandtschaft zwischen dem Figaro aus seinen *Barbiere di Siviglia*, welcher Henze als Inspirationsquelle diente, und einer piffigen Variante des Zanni entdecken. Ebenso wecken unter anderen das junge Mündel Rosina, der jugendliche Held Graf Almaviva und, wie bereits angesprochen, Doktor Bartolo Assoziationen zu den Figuren der *Amorosi* und dem Dottore oder Pantalone. Gleiches gilt für die Figuren der *Entführung*, die Henze ebenfalls als Inspiration diente.

Das Motiv der nicht standesgemäßen Verbindung, das auch Rossini für *Il Barbiere* benutzt, ist ein im Laufe der Geschichte der Oper buffa häufig genutztes Mittel, um größere Konflikte sowie dramatische und empfindsame Szenen zu schaffen. Auch die Beziehung zwischen Luise und Wilhelm ist von einem Standesunterschied überschattet. Luise ist zwar eine Bürgerstochter, aber als Mündel von Baronin Flora von Grünwiesel für eine bessere Partie als den Studenten Wilhelm vorgesehen:

[I]st aus meinem Bürgermädchen nicht das liebenswürdigste Mädchen geworden, eine junge Dame von feinstem Benehmen? Es wird schwer sein, für diesen Bijou einen passenden und würdigen Bewerber zu finden.⁵⁰

Derartige Generationsunterschiede sind zu einem großen Teil die Ursachen für die die Oper buffe dominierenden Intrigen. Die Konflikte bestehen dabei entweder zwischen Eltern, Großeltern oder einem Vormund und einer jungen Figur oder mehreren davon, wobei der oder die Vertreter der ersten Gruppe stets davon überzeugt sind zu wissen, wie ihre Kinder oder Mündel am besten zu erziehen und zu verheiraten sind und für sie zu sorgen ist. Andere potentielle Konfliktherde stellen Beziehungen zwischen alten Witwern und ihren neuen, meist jüngeren Frauen dar.

Eine Ausgangssituation der ersten Art findet sich auch im *Jungen Lord*. Die ausgeprägte Bevormundung durch die Baronin erklärt auch die Anziehung Luises durch das „alle Regeln der Konvention negierende Wesen des jungen Lords.“⁵¹

Andere Themen der Buffa waren unbedarfte oder überhebliche neureiche Kaufleute, Landeigner, die sich der Gnade raffinierter Scharlatane ausgeliefert finden, oder junge, luderhafte und auf ihren Vorteil bedachte Dienerinnen, die ihren Herren schöne Augen

⁵⁰ 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 (KA). Mainz: B. Schott's Söhne 1966 (= Edition Schott 5850). 1. Akt. 1. Bild. S. 81f. Takt 38-40.

⁵¹ Petra Grell: *Ingeborg Bachmanns Libretti*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1995. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 1513). S. 156.

machen.⁵² Auch die Verankerung dieser Figuren in der Tradition der komischen Oper ist Goldoni zu verdanken, weshalb Patrick Smith eine solche Dienerinnenfigur als „typical Goldoni minx“⁵³ bezeichnet.

Die Eröffnungsszene nutzt Bachmann, um die wesentlichen Konfliktherde der Oper – die Opposition zwischen Sir Edgar und den Bürgern der Stadt und die Liebeshandlung – vorzustellen. Während die Spannungen zwischen Sir Edgar und den Bürgern die Szene dominieren, streut Bachmann in das große Ensemble immer wieder Momente ein, die Wilhelm und Luise in den Mittelpunkt rücken, die so dem Publikum separat von den anderen Figuren vorgestellt werden.

Die jungen Leute sind ineinander verliebt, finden jedoch aufgrund der gegebenen Umstände nur flüchtige Momente miteinander. Beide lassen sich als rechtschaffen bezeichnen, wobei Wilhelm von diesem Charakterzug noch stärker geprägt ist als Luise. Zudem ist er im Gegensatz zu den Bürgern, die ihre Bildung lediglich vorzuspielen scheinen, tatsächlich gebildet und erahnt als einziger, dass es sich mit Sir Edgar und Lord Barrat nicht so verhält, wie es scheint. Er bleibt „als einziger außerhalb des Verzauberungsbannes“⁵⁴ und ist eine rein seriöse Partie.

Wie es der *Amorosa* entspricht, ist Luisens Betragen vornehm, gleichzeitig aber maniert, was vor allem durch ihr gestisches Spiel zu Tage tritt, das seinen Höhepunkt mit einem vorgetäuschten Ohnmachtsanfall im fünften Bild erreicht.⁵⁵

Ihre Sprache klingt ebenfalls typisch gekünstelt und erinnert an manchen Stellen an die Baronin und deren oberflächliches Gerede, womit Luise wohl versucht, den Vorstellungen ihres Vormunds zu entsprechen.

Als Luise das erste Mal über Wilhelm spricht, klingt dies sehr emotional. Ihre Aufregung zeigt sich zum einen dadurch, dass sie sich zweimal selbst unterbricht und ihre an Ida gerichtete Frage rasch selbst beantwortet. Zum anderen unterstreicht Henze diese Stimmung in seiner Vertonung durch eine Vielzahl von Achtelpausen, die in Verbindung mit den durchgehenden Akkordzerlegungen in der Begleitung ihren Gesang atemlos wirken lässt.⁵⁶

Deutlich hebt sie sich mit Halbsätzen („Wilhelm und ich- nein, was rede ich...“⁵⁷) und ihrer emotionalen Sprache von den anderen Figuren ab, weshalb sie nicht völlig ernst

⁵² Vgl. Smith: *The Tenth Muse*. S. 111.

⁵³ Ebd. S. 113.

⁵⁴ Karen Achberger: *Literatur als Libretto*. S. 183.

⁵⁵ Vgl. Henze: *Der junge Lord*. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 428.

⁵⁶ Siehe Anhang A-1: Henze: *Der junge Lord*. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 17f. Takt 161-177.

⁵⁷ Henze: *Der junge Lord*. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 17. Takt 167-169.

genommen werden kann und deshalb in diesen Momenten auch eine komische Wirkung erzielt, weshalb sie nicht als rein seriöse Figur betrachtet werden kann. Diese Schwierigkeit der Trennung zwischen leichtfertiger und seriöser Liebhaberin ist ein typischer Zug der Buffa und kann etwa anhand von Figuren wie Norina (*Don Pasquale*) oder Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*) nachgewiesen werden.⁵⁸

Wie ihre Vorbilder aus der Commedia gerät Luise, im Unterschied zu ihrem treuen und standhaften Liebhaber, ins Wanken: Für Lord Barrat gibt sie „ihre Bindung an den Studenten Wilhelm auf“,⁵⁹ wodurch „eine weitere wichtige Tendenz des Opernbuchs zutage“ tritt. Denn aus diesem Grund wird Luise zu einem *mezzo carattere*:

Für sie ist 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 Enttäuschung 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.⁶⁰

Hier weht, wie es Wolfgang Osthoff für *Don Giovanni's* Elvira formuliert, „echte Luft der Opera seria.“ Dies unterscheidet Luise deutlich von Rossinis Rosina oder auch Gaetano Donizettis Norina, die beinahe gleichwertig die seriöse Innamorata und die lebenslustige Zagna „Colombina“ verinnerlicht haben, die sich im Laufe der Geschichte von der einfachen Dienerin zur „anmutigen Soubrette“ entwickelte und ihrer Herrin oft ähnlich war, „ja zuletzt auch deren Freundin“, wobei „die Grenzen zwischen Colombina und dem höheren Stand“⁶¹ fallen konnten, wie es sich auch im *Jungen Lord* darstellt. Darin bleibt der Part Colombinas jedoch allein Ida vorbehalten, die einst von Rossini und Donizetti in einer Figur zusammengeführten Eigenschaften bleiben auf zwei – wenn auch aus der gleichen sozialen Schicht stammende – Partien verteilt.

Luise unterscheidet sich wie auch Wilhelm in mehrfacher Hinsicht von den restlichen Bewohnern Hülsdorf-Gothas. Zum einen schafft die unstandesgemäße Beziehung zum jungen Studenten Wilhelm Abstand zwischen ihr und der restlichen Gesellschaft, zum anderen enthält sie sich den allgemeinen Verleumdungen, die gegen Sir Edgar ausgesprochen werden. Durch diese Umstände wird sie zur einzig tragischen Figur der Oper und zum unschuldigen Opfer der Intrige des englischen Adelige. „Denn sie ist die einzige Figur mit der tatsächlich etwas geschieht. Ihr Leben, ihre Liebe wird durch die

⁵⁸ Vgl. Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 16.

⁵⁹ Achberger: Literatur als Libretto. S. 183.

⁶⁰ Ebda. S. 183.

⁶¹ Wolfram Krömer: Die italienische Commedia dell'arte. 3. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990 (= Erträge der Forschung 62). S. 39.

Hinwendung zu Barrat zerstört.“⁶² Deshalb bleibt auch die Form der Arie, im Rahmen derer traditionell Emotionen reflektiert werden, Luise vorbehalten, die darin die Faszination besingt, die Lord Barrat auf sie ausübt und die Verwirrung, die diese Gefühle in ihr verursachen.

Diese einzige Arie der Oper bildet den Anfang der letzten Szene, da das emotionale Durcheinander des Mädchens sich über fünf Bilder bis zu diesem Moment gesteigert hat, während es dem letzten Bild lediglich überlassen bleibt, die Konsequenzen der Annäherung zwischen Luise und dem Affen zu schildern.

So pervers dieses unwissentliche Mensch-Tier-Verhältnis anmutet, so idealtypisch sind die Stationen von Luises und Wilhelms Beziehung: „Kennenlernen beim Tanztee, folgend ein zufälliges Treffen, ein erstes heimliches Rendezvous, schließlich ein längeres Stelldichein.“⁶³ Dieser Verlauf entspricht der „*affair d’amour* des reichen Mündels mit dem talentierten und selbstverständlich mittellosen Studenten“ und „zugleich ganz weitgehend den Konventionen gesellschaftlich sanktionierter Liebesanbahnung.“⁶⁴ Damit passt sich die Beziehung der jungen Leute insgesamt „weitgehend in das Korsett bürgerlicher Verhaltensformen ein“ und erscheint nur stellenweise „als reiner Formvollzug und referenzloses Bezogensein, das allen äußerlichen Zwängen enthoben ist“: „In ihrer Psychologie bleiben die Figuren normverhaftet, und ihre Rede und ihr Handeln ist durchsetzt und überwölbt mit zeitgenössischen Kodierungen der Intimität.“⁶⁵ Bachmann spiele dabei, so Bielefeldt weiter, trotz des knappen und konzentrierten Textes, „auf eine ganze Anzahl von Problemstellungen an, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Diskussionen um die ‚reine‘ und ‚richtige‘ Liebe bestimmen.“⁶⁶ Damit bleibt Bachmann mit ihrem Text im Milieu der vorbildhaften Opera buffa des 19. Jahrhunderts verhaftet.

Als die drei wichtigsten Problemstellungen führt Bielefeldt zunächst die „Ehe als bürgerliche[] Institutionalisierung von Intimität“ und die damit verbundene „Bedeutung sozialer Hierarchien und ökonomischer Erwägungen“, die die Baronin verkörpert, an. Des Weiteren die „Asymmetrie zwischen den Geschlechtern, die sich niederschlägt in der Definition der Frau über ihren Mann“ und das Luise bedrängende „Gefühl der Unwürdigkeit gegenüber dem idealisierten Geliebten“ erklärt und drittens die „Spaltung zwischen intimer und öffentlicher Sphäre, wie sie Wilhelm anspricht.“⁶⁷

⁶² Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 156.

⁶³ Christian Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Bielefeld: transcript 2003. S. 237.

⁶⁴ Ebd. S. 237.

⁶⁵ Ebd. S. 240.

⁶⁶ Ebd. S. 240.

⁶⁷ Ebd. S. 240.

Entsprechend auch der traditionellen Rollenverteilung der italienischen Opera buffa des 19. Jahrhunderts führen Bachmann und Henze mit Luise und Wilhelm ein Liebespaar ein, das auch durch ihre Stimmlagen (lyrischer Tenor und Sopran) und melodischen Gesangslinien als solches charakterisiert wird.⁶⁸

Luises Freundin Ida zeigt nicht nur Züge einer kecken jungen Dienerin der Commedia dell'arte, sondern auch solche der Kupplerin, indem sie Luise unermüdlich auf die jungen Männer hinweist, die der vornehm erzogenen Bürgerstochter ihre Aufmerksamkeit zu schenken scheinen. Ähnlich Blondchen aus der *Entführung* hat sie die Aufgabe, die „seriöse Liebhaberin aufzuheitern.“ Diese „gehobene Funktion der heiteren Freundin als Aufwertung der Zofenrolle“ war bereits im frühen deutschen Singspiel anzutreffen. Im Falle Blondchens „ist die soziale Dienerstellung zwar noch eingehalten, der Umgangston jedoch vertrauter Art“,⁶⁹ während die Figur der Ida in der sozialen Hierarchie bereits aufgerückt ist, jedoch die gleiche Funktion der Aufmunterung und des Trosts für ihre seriöse Freundin erfüllt, die nicht an ihr Glück glauben kann:

BLONDCHEN Heitern Sie sich wenigstens ein bißchen auf. Sehn Sie, wie schön der Abend ist [...]. Verbannen Sie die Grillen, und fassen Sie Mut!
 KONSTANZE Wie glücklich bist du, Mädchen, bei deinem Schicksal so gelassen zu sein! O daß ich es auch könnte!⁷⁰

IDA Schon so verliebt? Nur keine Eifersucht.
 Du bist es, die er meint. Es ist seine englische Erziehung, die ihn gleichmäßig höflich sein läßt.
 LUISE Wär' es doch so. Wäre doch ich gemeint!⁷¹

Die Stimmlage Idas entspricht ihrem Charakter: „Jugendliche Leichtfertigkeit in weiblichen Rollen ist [...] immer dem Koloratur-Sopran bzw. der Soubrette vorbehalten: Serpina (,Serva Padrona'), Despina (,Cosi'), Ännchen (,Freischütz')“⁷² oder auch Blondchen. Ihr Wesen tritt in der Teeszene am deutlichsten hervor, wo sich Ida als frecher Gegenpart der sich unangemessen exaltierenden Baronin präsentiert.

Die Adelige zeigt ob ihrer hohlen und teils fremdsprachigen Phrasen, mit denen sie um sich wirft, Züge des Dottore. Wie diese Figur ist sie wichtigtuerisch und wird durch eine pseudogebildete Ausdrucksweise charakterisiert. Sie gibt gerne das „Sprachrohr“ der

⁶⁸ Siehe Anhang A-2: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 20-22. Takt 207-217.

⁶⁹ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 52.

⁷⁰ Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail. Deutsches Singspiel in drei Aufzügen. KV 384. Klavierauszug. Kassel u.a.: Bärenreiter 2007 (= BA 4591a). 2. Aufzug. 2. Auftritt. Dialog. S. 117.

⁷¹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 396-401. Takt 397-418.

⁷² Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 16.

Bürger und bauscht Kleinigkeiten auf, wodurch einige komische Effekte erzielt werden, die sich vor allem auf das zweite Bild, die Teeszene, konzentrieren.

So wie Bartolo in *Le Nozze di Figaro* ist die Baronin durch die typischen Redeschwalle im Parlando und die Selbstüberschätzung gekennzeichnet, die den Charakter der komischen Figuren aus der Gruppe der „Alten“ ausmachen,⁷³ wobei das letztere Merkmal diese Figuren zu der Überzeugung verleitet, dass sie die Vorgänge um sie herum zu kontrollieren wissen:

BARTOLO Coll'astuzia...coll'arguzia, col guidizio, col criterio...si potrebbe...il fatto è serio; [...]. Tutta Siviglia conosce Bartolo: il birbo Figaro vostro sarà!⁷⁴

BARONIN Sie [Luise, K.Z.] ist mein ganzer Stolz, das Resultat weltläufiger Erfahrung und Edukation. [...] Ich war in Paris und London zu meiner Zeit, war bei einer entfernten Cousine Sir Edgars zum Tee im Jahre siebzehnhundertund... Ach, was tut's? Das Jahr tut nichts zur Sache. [...] Sie [Luise, K.Z.] wird Furore machen. Wenn Sir Edgar heute abend diese Zierde...⁷⁵

Der Parlando-Stil, der auch diese Passage der Baronin kennzeichnet, ist dabei die typische Ausdrucksweise der Baronin.

Ihr Hoffnung auf einen gesellschaftlichen Aufstieg Luises und auch ihrer selbst durch eine Verbindung mit Sir Edgar und ihre Zurückhaltung hinsichtlich der Offenbarung ihres Alters⁷⁶ enttarnen sie zusätzlich als Kupplerin.

Als typische „Intriganten-Rolle“⁷⁷ ist diese Partie für einen Mezzosopran geschrieben und so reiht sich die Figur in der Gesamtheit ihrer Darstellung als „komische Alte“ in die Buffa-Handlung ein.⁷⁸

Auch bei der Figur des Professor von Mucker hat der Dottore seine Spuren hinterlassen, was sich vor allem im vierten Bild zeigt, wo er sich als Anwalt von „Bildung und Gefühl und Geschmack“⁷⁹ in die Brust wirft:⁸⁰ „Deutsch ist eine schöne, aber, ganz richtig, schwere Sprache. Da weiß ich mir ein Urteil zu bilden!“⁸¹ Doch auch Oberjustizrat

⁷³ Vgl. Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 60.

⁷⁴ Wolfgang Amadeus Mozart: *Le nozze di Figaro* / Die Hochzeit des Figaro. Opera buffa in vier Akten. KV 492. Klavierauszug. Kassel / Basel / London / New York 1976 (= BA 4565a), 1. Akt. Arie No. 4. S. 47-53.

⁷⁵ Siehe Anhang A-3: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 82-86. Takt 43-73.

⁷⁶ Vgl. obiges Zitat sowie Henze: Der junge Lord. KA. S. 373. Takt 243-246: „Ich war im Jahre- das Jahr tut nichts zu Sache- am englischen Hof...“

⁷⁷ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 18.

⁷⁸ Vgl. ebda. S. 97.

⁷⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 311. Takt 513f.

⁸⁰ Vgl. 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. 254.

⁸¹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 397f. Takt 469-473.

Hasentreffer als Jurist und Ökonomierat Scharf mit seiner Vorliebe für fremdsprachliche Wendungen passen in das Bild des Dottore.

Zwischen dem Bürgermeister und der venezianischen Kaufmannsgestalt Pantalone will Thomas Beck ein „indirektes Verwandtschaftsverhältnis“ entdecken:

[B]eide Figuren geben „Würde“ und „Ansehen“ vor, ohne im Verlauf der Handlung von Lächerlichkeit verschont zu bleiben. Das für Pantalone so charakteristische Element des ewig Lüsternden zitiert Bachmann zudem mit der „plumpen“ Annäherung des Bürgermeisters an Begonia im fünften Bild, und auch der typische Geiz der Commedia-Figur findet im Bürgermeister seine Entsprechung, wenn er von den Zirkusartisten stellvertretend für sein Städtchen Platzgeld fordert, zusammen mit den anderen Bürgern jedoch nicht bereit ist, die gesehene Vorstellung zu entlohnen.⁸²

Alle Vertreter der Bürgerschaft sind sprachlich durch ihr „reduziertes Vokabular“ und auch musikalisch

durch geringe Varianz, Repetition und schlichte Formelbildung charakterisiert; dazu bleiben sie, obwohl der tonale Bezugsrahmen auch innerhalb einer Phrase oft wechselt, durch diatonische Strukturen bestimmt. Ihre tragenden Intervalle, Quint und Quarte, deren kantables Potenzial in der Regel durch syllabische Textverteilung, häufige Tonwiederholungen und vielfältige, in ihrer kleingestrickten Konsequenz oft komische Sequenzierungen erstickt wird, erzeugen eine stabile Klangwelt, in der Spannungsbögen oder gar extrovertierte Ausbrüche systematisch vermieden sind. Die ‚Melodien‘ der Bürger stellen daher vielmehr das Fehlen von Expressivität und Gesanglichkeit aus. [...] Die wenigen Versuche seitens bürgerlicher Figuren, selber Ausdruck und Farbigkeit zu produzieren, erscheinen angestrengt und hohl.⁸³

Als Beispiel für diese letzte Aussage führt Bielefeldt die „aufgesetzte Exaltiertheit der Baronin mit ihren plötzlich weitgespreizten Intervallen“⁸⁴ auf das Wort „Eleganz“ an:

The image shows two musical staves for a vocal character, labeled 'Baronin/Baroness'. The first staff (measure 222) contains the lyrics 'Sie uns vor - - ent - hal - ten. Wel - dner Chic! Welch' with the English translation 'kept from us and hid-den. Oh what chic! What'. The second staff (measure 224) contains the lyrics 'gro - ße E - - le - ganz! blind - ing é - - lé - gance!' with the English translation 'big blind - ing é - - lé - gance!'. The music features a vocal line with wide intervals and a piano accompaniment with a steady rhythmic pattern.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 370f. Takt 223f.

⁸² Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. S. 254.

⁸³ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 232f.

⁸⁴ Ebda. S. 233.

Ein weiteres Beispiel für Bielefeldts Beobachtung bieten die Honoratioren im fünften Bild. Während sie sich, als sie ihre Forderung bezüglich des Platzgeldes vorbringen, auf für sie sicherem Terrain befinden und deshalb ihre Ansprüche im Parlando vortragen,⁸⁵ ist ihre Reaktion auf die Einmischung durch Sir Edgar durch Quint- und Quartsprünge gekennzeichnet, die forte auszuführen sind.⁸⁶

Ihre Stimmlagen mit dem Bürgermeister als Bass-Bariton, dem Oberjustizrat und dem Ökonomierat jeweils als Bariton und Professor von Mucker als Tenor buffo entsprechen den Konventionen des komischen Musiktheaters.

„Als Variationen der Urtypen des italienischen Stegreiftheaters“⁸⁷ erscheint selbstverständlich auch das in großer Zahl vorgesehene Dienerpersonal: So gehört der Sekretär dank seiner (selbst)bewussten Teilnahme an der Intrige Sir Edgars als souveräner Angestellter der Gruppe der „servi furbasti“, der schlaunen Diener an, denen der Grundtyp des „servo scemotto“, des schwachköpfigen Dieners, gegenüber steht⁸⁸ und ist, als komische Rolle, Buffo-typisch als Bariton angelegt. Als Sprecher Sir Edgars ist er weder Spiegelung noch Gegenpart seines Herren. Vielmehr tritt er im Einverständnis mit diesem an dessen Stelle, wodurch das Herr-Diener-Verhältnis eine neue Dimension erhält, die in diesem Fall jeglicher inhärenten Komik entbehrt und ihr Wirken nur durch die Reaktion der anderen Figuren erzielt.

Sir Edgar selbst ist eine zwiespältige Figur. Er zeichnet sich nicht durch besonders auffällige Pantomime aus, wie es von einer stummen Rolle zu erwarten wäre, und auch Sprachwitz bleibt ihm aufgrund dieser Anlage verwehrt. Doch auch ohne komische Elemente reiht er sich alleine aufgrund seiner Sprachlosigkeit in die lange Reihe der stummen (Diener-)Figuren der Oper ein. Seine sprachlichen Äußerungen werden hingegen der Figur überlassen, die an seiner Statt den sozialen Stand des Dieners innehat: Die alleinige Funktion des Sekretärs ist jene als Sprachrohr Sir Edgars.

Die bedeutungsvollste Handlung des fremden Engländers, die Dressur des Affen, ist ebenfalls nicht komisch, sondern ein grausamer Akt. Allerdings bieten seine Anwesenheit im Allgemeinen und die Affenintrige im Besonderen Anlass und Ausgangspunkt für jegliche Komik dieser Oper.

⁸⁵ Siehe Anhang A-4: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 193f. Takt 181-199.

⁸⁶ Siehe Anhang A-5: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 198-200. Takt 247-276.

⁸⁷ Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. S. 254.

⁸⁸ Vgl. Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 12.

Die Köchin Begonia lehnt als Zagna frech die Annäherungsversuche des Bürgermeisters ab. Sie erscheint zwar nicht „gefräßig“, wird jedoch als Köchin mit Speisen und sinnlichen Genüssen im Allgemeinen in Zusammenhang gebracht: Im Rahmen ihrer zweiten solistischen Passage trägt sie ein Ingwerbrot-Rezept vor und ist auch dem Alkohol nicht abgeneigt.⁸⁹ Durch ihre Vermischung von Englisch und Deutsch haftet ihr zudem auch eine Eigenschaft des Capitano an.

Begonias Alter ist unbekannt, aufgrund ihres Auftretens – beim Aussteigen aus der Kutsche „beherrscht“ sie sofort die Szene⁹⁰ –, ihrer Lebenserfahrung, die sie durch ihre Reiseberichte vermittelt, und ihr bestimmtes Auftreten gegenüber dem Bürgermeister dürfte sie jedoch zu zumindest nicht mehr jugendlich sein. Ihre Partie ist für einen Mezzosopran angelegt und nähert sich so, verbunden mit ihrem anzunehmenden Alter und ihrer Sinnlichkeit einer Umkehrung der „komischen Alten“ an. Sie ist nicht von „unangemessener Liebesgier“⁹¹ besessen, noch ist sie die abgewiesene Liebhaberin. Stattdessen ist sie der Gegenpart des Bürgermeisters, der diese Eigenschaften verkörpert.

Petra Grell erkannte in Begonia ebenfalls eine Commedia- beziehungsweise Buffa-Figur, hält sich in ihrer Beschreibung jedoch allgemein. Die Köchin sei

wie der Zirkusdirektor Amintore La Rocca im zweiten Bild als Buffacharakter angelegt; ihr Text besteht teilweise aus reinen Sprechpassagen. Die Konzeption dieser Figur erinnert an schlitzohrige Dienergestalten der älteren komischen Oper.⁹²

Da Begonia und der Sekretär die größten Dienerrollen sind, lassen sich an ihnen die meisten Reminiszenzen dieser Figurengruppe an die Commedia dell'arte festmachen. Doch auch das Kammermädchen der Baronin bleibt neugierig wie eine typische Zagna hinter dem Mohren Jeremy stehen, um die weiteren Geschehnisse zu beobachten, als dieser ihrer Herrin einen Brief überbringt.⁹³ Die übrigen Diener Sir Edgars haben zu Beginn der fünften Szene während der Vorbereitungen für den Empfang in Sir Edgars Haus Gelegenheit für komische pantomimische Handlungen.⁹⁴

Insgesamt bilden die „Parteien der verschiedenen Fremden“ den Kontrast zu den Sprechern der Stadt. Dazu gehören neben Sir Edgar und den ihm zugehörigen Figuren

⁸⁹ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 348.

⁹⁰ Vgl. ebda. 1. Akt. 1. Bild. Szenenanweisung. S. 37.

⁹¹ Vgl. Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 18.

⁹² Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 118.

⁹³ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. Szenenanweisung. S. 103.

⁹⁴ Vgl. ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 342 und 350.

auch der Zirkus und seine Artisten, die „als Inbegriff eines dem bürgerlichen entgegengesetzten Lebens ohne feste Verortung [...] gelegentlich, ebenfalls komisch forciert, ins andere [musikalische] Extrem“⁹⁵ kippen. So kontrapunktieren ihre Partien mit einem „Übermaß an Kantabilität“ den „fast durchwegs syllabischen Gesang der Bürger.“⁹⁶ Am deutlichsten zeigt sich dies in der Partie des Zirkusdirektors La Rocca, der, „in jeder Hinsicht zu Übertreibungen neigend, zu Beginn der Vorstellung die zweite Silbe seines Namens auf ein immerhin elftöniges Melisma“⁹⁷ singt:

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '82', features a vocal line for 'Arrintore' with the lyrics 'A - min -' and a piano accompaniment. The second system, labeled '86', continues the vocal line with 'to-re La Roc - ca.' and includes the instruction 'The spectators applaud. Das Volk applausiert' at measure 175. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand providing harmonic support.

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 174f. Takt 82-86.

La Rocca karikiert hier, so Bielefeldt, die „klassische Belcanto-Pose mit falschen Tönen und übertriebener Gesanglichkeit“, wodurch der „Status der Fremden und ihre Funktion innerhalb der Darstellung einer durch kodierten [sic!] Gesellschaft“⁹⁸ verdeutlicht wird. Aufgrund des Widerspruchs zu seinem sozialen Stand ist der Zirkusdirektor dabei bereits durch die Stimmlage des Heldentenors als komischer Charakter identifizierbar.

Laut Bielefeldt erscheint auch das Auftreten der anderen Ausländer mit Ausnahme Barrats und Sir Edgars „nicht als das Fremde selber sondern vielmehr als Parodie auf Bilder und Topoi des Fremden und Exotischen, wie sie sich das Biedermeier stellvertretend für geschlossene Gesellschaftsformen entwirft.“⁹⁹ Die „groben Chiffren des Anderen“,¹⁰⁰ die Bachmann und Henze für derartige parodistische Elemente benutzen

⁹⁵ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 232. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

⁹⁶ Ebda. S. 232.

⁹⁷ Ebda. S. 232.

⁹⁸ Ebda. S. 232. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

⁹⁹ Ebda. S. 232.

¹⁰⁰ Ebda. S. 232.

und die der Opera buffa nie fremd waren, reichen über die Alla turca, die das Aussteigen der Fremden aus der Kutsche im ersten Bild untermalt, über Begonia und ihre Anglizismen und den Mohr im zweiten und vierten Bild bis zu Annäherungsversuchen des Bürgermeisters an Begonia im fünften Bild.¹⁰¹

Lord Barrat gehört ab dem Ende des dritten Bildes ebenfalls zu Sir Edgars Gefolgschaft. Die Verkleidung, die die Einbringung der Figur Lord Barrats erst ermöglicht, stellt einen beliebten Handlungsmotor sowohl in der Opera seria als auch der Opera buffa dar. Daneben zeigt Lord Barrat, nach seiner „Umwandlung“ vom Affen zum Lord, aufgrund der extensiven pantomimischen Anforderungen dieser Rolle und seiner von Sir Edgar gewollten, aber selbst unfreiwillig vorgebrachten sprachlichen Komik, Züge des Harlekin, worauf in einem späteren Kapitel noch näher eingegangen werden wird. Komisch sind dabei allerdings weniger Sprache und Handlungen selbst, sondern vielmehr die Reaktionen der anderen Figuren darauf, sodass der verkleidete Affe im eigentlichen Sinne keine komische Figur ist. Dafür sprechen auch die physischen Schmerzen, die er im Zuge seiner Dressur erleiden muss und die durch seine Schreie hörbar werden. Sie machen ihn neben Luise, die psychisch an ihre Grenzen gebracht wird, zur zweiten tragischen Figur der Oper.

Ingeborg Bachmann gab den Figuren unter Orientierung an der Commedia dell'arte ihre Form, Hans Werner Henze blieb jedoch als Komponist ihre „Charakterisierung“ überlassen. Zwar handelt sich im *Jungen Lord* nicht um Charaktere im psychologischen Sinn, sondern um Typen, aber dennoch wird jede Figur in ihren wesentlichen Passagen, wie es auch Dirk Rabien Mozart und seinem Osmin aus der *Entführung* zuschreibt, „in ihrem ganz speziellen Affektausdruck gestaltet.“¹⁰² Dadurch wird nicht nur jede einzelne Figur von den anderen abgrenzbar, sondern es werden durch melodische, rhythmische oder sprachliche Analogien Figurenkonstellationen erkennbar. Dieser Wechsel zwischen Kontrastwirkung und Konvergenz kann besonders deutlich anhand des ersten Bildes nachgezeichnet werden.

¹⁰¹ Vgl. Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 232.

¹⁰² Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 50.

2.3. Die Eröffnungsszene: Komik durch Kontraste

In der Commedia dell'arte wie auch in der Opera buffa entsteht Komik hauptsächlich durch Kontraste zwischen den Figuren und den Handlungsmomenten. Kontrast sei, so Wolff, das „uralte Wirkungsmittel der Komik überhaupt.“¹⁰³ Dies gilt für Kontraste zwischen den Figuren als Typen und noch viel mehr für die Handlungssituationen. Deshalb ging auch Rossini „bei der Anlage seiner Opern nicht von den Charakteren der Personen aus, sondern von den Situationen.“¹⁰⁴ Dabei bestimmt der „Wechsel von Solo- und Ensembleszenen, von Ruhepunkten und heftiger Aktion [...] den Aufbau der musikalischen Komödie“ – „die Rhythmik wird dramaturgisches Bauprinzip.“¹⁰⁵

In diesem Sinne wählte die Librettistin als Einstieg in die Oper den Tag der Ankunft des fremden Engländers. Im großen Zusammenhang wird mit dieser Szene in den Konflikt zwischen den Hülisdorf-Gothaer Bürgern, quasi den (fehlerbehafteten) „Leuten von nebenan“ und dabei vornehmlich der Mittelklasse, wie sie sich auch in den Buffa-Libretti Goldonis finden lassen,¹⁰⁶ und Sir Edgar eingeführt. Hinzu kommt noch die Liebeshandlung, der sowohl die Bürger als auch indirekt Sir Edgar entgegenstehen.

Innerhalb der Szene schuf Bachmann Kontraste durch mehrere, parallel auf der Bühne ablaufende Aktionen, die die drei Konfliktparteien und deren Konstellation repräsentieren. Dabei stehen auf der Seite der Bürger die vier Honoratioren der Stadt als Repräsentanten der Herrenwelt und Frau Oberjustizrat Hasentreffer und Frau von Hufnagel sowie Luise und Ida als Vertreterinnen der Damenwelt, wobei die beiden letzten sich inhaltlich schnell von der gespannten Erwartungshaltung der übrigen Stadtbewohner entfernen und zusammen mit Wilhelm die Liebeshandlung und die damit zusammenhängenden Widrigkeiten präsentieren. Zu den bereits genannten Bürgern kommen im Laufe des Bildes noch ein Kinderchor, eine Garnisonkapelle, ein gemischter Chor der „Feinen Leute“ sowie der gemischte Chor des einfachen Volkes hinzu.

Zu den Fremden gehören die drei Kutschen samt ihren Insassen, darunter der Mohr Jeremy, Butler Meadows, Begonia, der Sekretär und Sir Edgar selbst.

Die ersten gesungenen Takte der Oper gehören den Honoratioren der Stadt, die sich in Spekulationen über den erwarteten Besucher ergehen. Professor von Mucker offenbart dabei gleich die Diskrepanz zwischen seinem Namen und seinem Verhalten: „Professor

¹⁰³ Wolff: Geschichte der komischen Oper. S. 105.

¹⁰⁴ Ebda. S. 157.

¹⁰⁵ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 151.

¹⁰⁶ Vgl. Smith: The Tenth Muse. S. 105.

von Mucker muckt durchaus nicht auf, sondern weiß seine stets affirmative Wahrheiten ausschließlich mit Permiß zu formulieren;“ die Komik der übrigen Namen ergibt sich

aus der Divergenz von Titel und provinziellen Namen (Baronin Grünwiesel, Oberjustizrat Hasentreffer, Frau von Hufnagel) [...] oder durch vielsagende Übereinstimmungen von Titel und Namen (Ökonomierat Scharf).¹⁰⁷

Alle vier Herren nähern sich mit ihrem Gesang, der durch häufige Wiederholungen derselben (zumeist Viertel-)Noten gekennzeichnet ist, trotz des gemäßigten Tempos dem für die Opera buffa charakteristischen Parlando an, das über die gesamte Oper für sie charakteristisch bleiben soll.

Während sich Oberjustizrat Hasentreffer, Professor von Mucker und Ökonomierat Scharf miteinander unterhalten, übt der Bürgermeister parallel dazu seine Begrüßungsrede. Erst zum Schluss dieses Abschnitts geht der Bürgermeister auf das Gespräch der anderen Herren ein, welches diese vierstimmig mit den Worten „Ob er uns gefällt oder nicht“ beenden.¹⁰⁸ Charakteristisch für diesen Abschnitt ist sowohl der Parlando-Stil als auch der stetige Wechsel zwischen Piano oder Pianissimo und Forte oder Fortissimo beziehungsweise das stetige Schwanken zwischen gespannter Erwartung und Aufregung:

122 Professor (noddend) *pp*
 (nickennd) *pp*
 Ob er uns ge- fällt o- der nicht, ob er
 or we find that we like him not, or we

Ökonom. Comp. *pp*
 nicht. Ob er uns ge- fällt o- der nicht, ob er
 not. or we find that we like him not, or we

Oberjust. Mag. *pp*
 (nickennd) *pp*
 Ob er uns ge- fällt o- der nicht, ob er
 or we find that we like him not, or we

Bürgerm. *pp*
 (nickennd) *pp*
 Ob er uns ge- fällt o- der nicht, ob er
 or we find that we like him not, or we

125
 uns ge- fällt o- der nicht!
 find that we like him not!

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 11f. Takt 122-126.

Ein viertaktiges instrumentales Zwischenspiel leitet zur Passage der Damen über, die mit einer Wiederholung des Ausrufs der Honoratioren durch Ida und Luise zweistimmig, tonal und melodisch beginnt:

¹⁰⁷ Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. S. 256.

¹⁰⁸ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 11f. Takt 122-128.

A little group strolls by. Frau von Hoofnail with Frau Harethrasher, preceded by the two young ladies. Luise and Ida, arm - in - arm. 13

Molto moderato Eine kleine Gruppe promeniert: Frau von Hufnagel mit Frau Oberjustizrat Hasentreffer; und vor den beiden älteren Damen zwei junge Mädchen, Luise und Ida, Arm in Arm. (♩ = 50)

129 *rit.* *ff* *dolce* *pp*

134 *Ida* *p*
 Ob er uns ge-fal-len wird, o-der nicht?
 Shall we like him, I won-der, or not like him at all?

Luise *p*
 Ob er uns ge-fal-len wird, o-der nicht?
 Shall we like him, I won-der, or not like him at all?

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 13. Takt 129-137.

Das folgende Gespräch von Ida und Luise dreht sich wie jenes der Herren um die Ankunft des Engländers, während sich die anderen beiden Damen mit Klatsch beschäftigen. Dieser Abschnitt ist wie jener der Herren im *Parlando* gehalten, wobei sich Frau Oberjustizrat Hasentreffer und Frau von Hufnagel größtenteils im *Staccato* unterhalten.¹⁰⁹ Durch die *dolce*¹¹⁰ ausgeführten Dreiklangszerlegungen im Orchester erhält diese Passage jedoch einen ruhigeren Charakter als jener der Honoratioren und bewegt sich in seiner Dynamik nie über ein *Mezzoforte* hinaus.

Ein kurzes *Rezitativ* ausgeführt von Ida und Luise, beruhigt die Szene noch weiter und leitet zu dem melodischen Abschnitt über, der den Liebeskonflikt erstmals zur Sprache bringt und bis zum Einstieg Wilhelms ebenfalls größtenteils von Akkordzerlegungen begleitet wird. Luisens *Arioso* thematisiert dabei insbesondere die „Pläne der Baronin für ihr Mündel“ und damit auch „die Macht der öffentlichen Meinung“, indem die Begleitung im Klavier über 22 Takte „ohne jegliche Veränderung ein eintaktiges, auf Dur-Moll-Akkorden basierendes Modell“ wiederholt:¹¹¹

¹⁰⁹ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 14. Takt 143-146.

¹¹⁰ Ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 13. Takt 130.

¹¹¹ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 238.



Henze: Der junge Lord. KA. 1. Bild. S. 19. Takt 184-205.

Dieses ostinate Motiv demonstrierte, so Bielefeldt, die Zwänge, „denen Luise unterworfen ist.“ Noch einmal wird diese „Begleitungsfigur“¹¹² auf Barrat bezogen auftauchen, „nunmehr allerdings, als Effekt der Korruption der Bürger durch den Affen, triolisch-synkopisch rhythmisiert (Soloviola 5/197).“¹¹³

Trotz veränderter Begleitung setzt sich die beruhigte Stimmung fort, als Luises Gesang auf jenen von Wilhelm trifft und die beiden ihre Gefühle füreinander ausdrücken: „Ohne daß es zu einem Gespräch zwischen den Liebenden kommt, begegnen sich zunächst nur die Stimmen, und der Zuschauer erkennt die Figurenkonstellation.“¹¹⁴ Während Wilhelm seine Gefühle klar artikuliert, wird er von Luise nur oberflächlich beschrieben („Er ist so klug, so ernst und schön! Er studiert gar die Philosophie und auch die Naturwissenschaft und ist bestimmt schon gelehrter als euer Engländer.“¹¹⁵), die zudem stets die Bestätigung Idas braucht. Deren „plappernder“ und die Artikulationen des Liebespaares kontrastierender Ton wird dabei hauptsächlich durch Triolen dargestellt, Idas längste, siebentaktige Passage schließt sogar mit einer Sextolen-Quintolen-Triolen-Kombination ab:

220 Ida *p*
Er macht ei-ne gu-te Fi-gur, dein Herr-Stu-di-o-sus, und du bist recht zu be-
He cuts a very fan-cy fig-ure, your Master Bookworm, and you are much to be

224 Ida
-neiden, daß er dich so freu-lich liebt. Nur ist er nicht ganz nach der Mo-de-ge-klei-det. Pa-ri-
en-vied since loves you so much. His way of dress does not seem quite in the fashion. Pari-

227 Ida
Beinkleider stünden ihm besser, und das Ja-bot fehlt.
trousers would him much better, he has no jabot.

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 22f. Takt 221-227.

Die akustische Harmonie des Liebespaares wird kurz darauf von einem Kinderchor unterbrochen, der die aufgeregte Stimmung des Beginns wieder aufnimmt und damit den Kontrast zwischen den Vorgängen unter den jungen Leuten und den restlichen Bürgern

¹¹² Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 238.

¹¹³ Ebda. S. 238f.

¹¹⁴ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 115.

¹¹⁵ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 21f. Takt 211-216.

der Stadt, der sich schon zwischen dem ersten und dem zweiten Ensembleteil gezeigt hat, erneut unterstreicht.

Der ebenfalls in „tonalen Strukturen“ gehaltene Kanon der Kinder, die kurzfristig selbst aus dem Konzept kommen, was im Orchester durch eine chromatische Abwärtsbewegung im dreifachen Forte und mit der Vortragsbezeichnung „marcato“ versehen hörbar wird, wird wiederum durch eine Garnisonmusik unterbrochen, die den Janitscharenchor aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* zitiert.¹¹⁶

„Nun ist es sehr laut geworden, und eine große Erregung bemächtigt sich aller“¹¹⁷ und während dieses Durcheinanders fährt eine Kutsche vor. Angekündigt wird dieser Vorgang vom Orchester mit einer vier Takte langen chromatischen Abwärtsbewegung im Staccato, wonach das Getrappel der Pferde von Henze – wie in der Opera buffa gebräuchlich – lautmalerisch dargestellt wird:

A carriage rolls into the square.
Eine Kutsche rollt auf den Platz....

fff (Orchester) moltissimo staccato
(Orchestra)

cresc.

The carriage appears....
Die Kutsche erscheint....

Silence falls.

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 29f. Takt 292-302.

Das Aussteigen der Passagiere aus der Kutsche, bei denen es sich wider Erwarten nicht um Sir Edgar, sondern um mehr oder weniger exotische Tiere handelt, wird mit einem orchestralen Abschnitt „alla turca“ entsprechend untermalt.¹¹⁸ Kontrastiert wird dies durch die plötzlich einsetzenden, im Forte gehaltenen „Vivat“-Rufe der Kinder. Von diesen heben sich wiederum die ungläubigen Fragen der Herren und der Damen ab, wobei die

¹¹⁶ Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 115. Siehe Anhang A-6: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Bild. S. 27f. Takt 268-283.

¹¹⁷ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. Szenenanweisung. S. 29.

¹¹⁸ Vgl. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 30f. Takt 306-316.

der Herren in einzelnen, im Stakkato ausgeführten und durch Achtelpausen unterbrochenen ebenso langen Noten gehalten sind, und sich die Damen in erregten, ebenfalls von Pausen unterbrochenen Sechzehntel-Sekundwechsel echauffieren, die aufgrund des vorgegebenen Tempos sehr rasch erfolgen müssen und damit die Erregtheit der Leute besonders treffend ausdrücken.

Die Damen und Herren treffen nach einigen Takten zusätzlich auf den gemischten Chor des einfachen Volkes, dessen Part ebenfalls im Stakkato gehalten ist. Durch den simultanen Gesang der verschiedenen Gruppen wird das durch die Szenenanweisungen vorgegebene Durcheinander auch musikalisch umgesetzt. Beendet wird dieser Teil von erneuten „Vivat“-Rufen der Kinder, die damit auf das Eintreffen einer zweiten Kutsche reagieren.¹¹⁹ Sie wird mit den gleichen Motiven (chromatischer Abwärtslauf und „Pferdegetrappel“) wie die erste Kutsche angekündigt.¹²⁰

Das Aussteigen der Insassen aus der zweiten Kutsche, wobei es sich um den Mohren Jeremy, zwei Lakaien, Butler Meadows und Begonia handelt, wird vom gleichen *alla turca*-Zwischenspiel¹²¹ begleitet wie der entsprechende Vorgang bei der ersten Kutsche. Dadurch wird impliziert, dass jene Passagiere den Kleinstädtern ebenso exotisch erscheinen wie die Tiere zuvor. Statt Freuderufen der Kinder folgt nun jedoch eine solistische Passage Begonias.

In für die Köchin typischem gebrochenen Deutsch und syllabischem Gesang äußert sie ihren ersten Eindruck von Land und Leuten („Hu, kaltes Land und Leute gaffen.“¹²²) und gibt einen kleinen Reisebericht („Herzchen, sind wir gereist, soviel Stock und Steine.“¹²³). Eine komische Wirkung muss die Figur zwar bereits erzielen, wenn sie aus dem Wagen „purzelt“, jedoch erhält die Szene spätestens dann Buffa-Charakter, wenn Begonia „aus ihren Röcken eine kleine Rumflasche“¹²⁴ hervorholt, einen Schluck nimmt und mit einem gesprochenen Satz, der sich auf ihren Alkoholgenuss bezieht, ihre Solopassage beendet: „Jamaica girls call those bottles spirits. Napoleon loved them.“¹²⁵ Als Begonia anfängt, Anweisungen an das übrige Dienerpersonal zu geben, scheint sich die Bevölkerung von ihrem Schock zu erholen. Erneut drücken die Herren und Damen – letztere diesmal in schnellen Läufen – ihre Ungläubigkeit aus, bevor ab Takt 418 auch das einfache Volk deren Emotionen mitträgt. Die emotionale Steigerung drückt Henze durch eine dynamische Entwicklung des gesamten Ensembles vom dreifachen Piano bis zum

¹¹⁹ Siehe Anhang A-7: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 31-35. Takt. 319-348.

¹²⁰ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 347-354.

¹²¹ Ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 36f. Takt 358-368.

¹²² Ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 37. Takt 372-375.

¹²³ Ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 37. Takt 377-381.

¹²⁴ Ebda. 1. Akt. 1. Bild. Szenenanweisung. S. 37f.

¹²⁵ Ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 39. Takt 400.

dreifachen Forte aus.¹²⁶ Diesem Höhepunkt folgt eine musikalische Generalpause, während welcher erneut Begonia zu Wort kommt und die Unterschiedlichkeit ihre Charakters und jenem der Hülisdorf-Gothaer gesprochen zum Ausdruck bringt: „Hu, kaltes Land. Und Leute gar nicht lustig. Jamaica girls laugh, chatter and talk night and day.“¹²⁷

Nun kündigen die beiden bereits bekannten Motive endlich die Ankunft einer dritten Kutsche und damit Sir Edgars an.¹²⁸ Die vier Akkorde, die nach diesen beiden Motiven bislang nur über zwei Takte ausgehalten wurden,¹²⁹ bleiben nun mehr als drei Takte lang liegen, und im Unterschied zu den *alla turca*-Zwischenspielen folgt nun eine Generalpause, während welcher der Mohr Jeremy den Wagenschlag öffnet.¹³⁰ Diese Veränderungen kündigen auch Neues in der Handlung an: „Trotz der Kopfllosigkeit 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.“¹³¹

Auch das Missverständnis ist ein gern genutztes Handlungsmoment der Opera buffa dar und kommt an dieser Stelle zum Einsatz:

Die Musik hält mit den Bürgern den Atem an und verrät zugleich, daß nun der Moment von Sir Edgars Erscheinen endlich gekommen ist. Daß entgegen all dieser musikalisch wie sprachlich vermittelten Erwartungen dennoch zunächst der Sekretär der Kutsche entsteigt, reizt die Belastbarkeit der Bürger und die gespannte Komik der Situation bis an ihre Grenzen aus.¹³²

Der Sekretär des Engländers wird zunächst für seinen Herren gehalten, wobei die leise Erregung der Damen und Herren durch sich auf und ab bewegende Sextolen im Orchester unterstrichen wird.¹³³ Der Bürgermeister hebt daraufhin seine Begrüßungsrede an, bricht jedoch sofort wieder ab, als der Sekretär ihm den Rücken zudreht. Der zuvor gehörten Erregung „widerspricht“ das darauffolgende instrumentale Zwischenspiel „Andante con grazia“, welches das Erscheinen Sir Edgars begleitet und die Eleganz des älteren Adligen widerspiegelt.¹³⁴

Der Bürgermeister versucht nun erneut seine Rede vorzutragen, doch es fällt ihm zuerst der Kinderchor und danach die Garnisonmusik ins Wort, die wieder den Janitscharenchor zitiert, wozu die Damen und Herren zweimalig „Vivat“ rufen.

¹²⁶ Siehe Anhang A-8: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 39-46. Takt 404-430.

¹²⁷ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 46f. Takt 430.

¹²⁸ Vgl. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 47. Takt 431-438.

¹²⁹ Vgl. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 30. Takt 303-305 und S. 36. Takt 355-357.

¹³⁰ Vgl. ebda. 1. Akt. 1. Bild. Szenenanweisung. S. 47.

¹³¹ Ebda. 1. Akt. 1. Bild. Szenenanweisung. S. 47.

¹³² 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. 263.

¹³³ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 48-30. Takt 448-455.

¹³⁴ Siehe Anhang A-9: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 50f. Takt 459-470.

Während die Rede des Bürgermeisters und die Einwürfe des Chors von unruhigen Sextolen, Septolen und Trillerfiguren in den Flöten begleitet werden und hauptsächlich in Sechzehntelnoten gehalten sind, was der Ansprache einen nervösen Charakter verleiht, werden die längeren Passagen des Sekretärs großteils von Vier- oder Fünfklangszerlegungen begleitet, deren stete Wiederholung und Ausführung in Achtel- und punktierten Viertelnoten den Aussagen des Sekretärs Ruhe und Bestimmtheit verleiht und den Gegensatz zwischen den beiden Figuren deutlich macht.¹³⁵

Der die Unterhaltung unterbrechende Regen erhält wie die Kutschfahrten eine lautmalerische Vertonung: Triolenfiguren und leise Perkussion kündigen das Einsetzen des Regens an und steigern sich in ihrer Dynamik vom Pianissimo bis zum Fortissimo:

Allegro (♩ = 120)

f *pp* *molto staccato* *pp*

Bégonia glances up in dismay and whirls around to get the umbrellas out of the luggage.

ecc. sim. colla parte

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 61. Takt 536-542.

Erneut setzt der Regen mit Triolenfiguren piano ein, die sich bis ins dreifache Forte steigern und in chromatische Ab- und Aufwärtsbewegungen im Stakkato übergehen:

mf

546

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 62. Takt 543-548.

Durch den Regen wird die Eskalation des Konflikts zwischen Sir Edgar und den Bürgern von Bachmann „effektiv“ verzögert, danach werden noch einmal „der Buffa-Tradition gemäß, Empfindungen des Unverständnisses und Erstaunens mit jenen des

¹³⁵ Siehe Anhang A-10: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 54-58. Takt 491-523.

Liebespaares, die durch oben liegende Stimmführung hervorgehoben sind, in einem Finalensemble vereint.“¹³⁶

Unterdessen setzt sich der Regen in Triolenfiguren fort und geht in Terzwechsel im Stakkato über.¹³⁷ Wiederholungen des chromatischen Motivs distanzieren die Unterhaltung Luises und Wilhelms von jener der Honoratioren.¹³⁸

Nach dem die Szene beendenden und gemessen an der Situation exaltierten Ausrufs des Oberjustizrates („Ich nehme kein Blatt vor den Mund: aber dieses ist ein Affront!“¹³⁹) im Fortissimo geht die „Regenmusik“ direkt in ein Zwischenspiel über. Erst hier entlädt sich die Spannung, die sich inzwischen angestaut hat,¹⁴⁰ was durch einfaches bis dreifaches Fortissimo und darin eingeschlossenen Momenten im Mezzopiano bis Pianissimo hörbar wird und mit diesem dynamischen Wechsel an den Beginn der Szene und den Auftritt der Honoratioren erinnert.

Zusammen mit den ersten sich augenscheinlich offenbarenden Eigenschaften der Figuren, dem Missverständnis und der Lautmalerei zeigen sich somit bereits einige Opera buffa-typische Elemente in der ersten Szene. Auch die übertrieben unterwürfige Begrüßungsrede des Bürgermeisters erinnert an das Commedia-Motiv der einschmeichelnden Begrüßung, im Rahmen derer Pucinella die Namen ihrer neuen Bekanntschaften auf langatmige und lächerliche bis beleidigende Weise lobt.¹⁴¹

Auch ein intertextueller Bezug konnte hier in Gestalt des Zitat des Janitscharenchors nachgewiesen werden.

Henze setzte somit bereits in seiner Eröffnungsszene eine Vielzahl musikalischer Motive ein, die in größtmöglichem Kontrast zueinander stehen. Bis auf jene Motive, die das Eintreffen der Kutschen markieren, gibt es keine Wiederholungen, wodurch der komische Effekt dieses von Bachmann erdachten retardierenden Moments noch verstärkt wird.

Nacheinander werden zuerst Herrenwelt, Damenwelt, die Öffentlichkeit und das Eindringen des Fremden vorgeführt, „wobei der Schwerpunkt des gesamten Bildes auf der Darstellung der Herrenwelt verbleibt.“¹⁴² Wie im Laufe des ersten Aktes erkennbar wird, hat Bachmann damit die Struktur desselbigen vorweggenommen: „Wird im ersten Bild vornehmlich die Herrenwelt vorgestellt, so zeigt das zweite Bild die Damenwelt,

¹³⁶ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 120.

¹³⁷ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 64f. Takt 563-573.

¹³⁸ Vgl. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 64f. Takt 574f. und 578.

¹³⁹ Ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 67f. Takt 592-597.

¹⁴⁰ Vgl. Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 264.

¹⁴¹ Vgl. Mel Gordon: Lazzi. The comic routines of the Commedia dell'Arte. New York: Performing Arts Journal Publ. 1983. S. 46.

¹⁴² Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 269.

während das dritte sich schließlich im öffentlichen Raum vollzieht und durch die Konfrontationen mit dem Fremden gekennzeichnet ist.“¹⁴³

2.4. Die Teeszene: Eine indirekte Auseinandersetzung zwischen dem Dottore und einer Zagna

Das zweite Bild spielt im großen Salon der Baronin Grünwiesel und kontrastiert mit seiner „Privatheit“ die „Öffentlichkeit des ersten Bildes“.¹⁴⁴

Anwesend sind nur Damen, mit Ausnahme von Herrn La Truaire, dem Musik, Anstands- und Tanzlehrer, der neben dem Klavier steht und Luise ein Notenblatt umwendet, die, sehr aufrecht sitzend, eine kleine Romanze zu Ende spielt.¹⁴⁵

Dieser Einstieg kennzeichnet nicht nur „das historische Kolorit des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts,“ sondern erinnert auch an das Bühnenbild der siebten Szene aus *Il Barbiere di Siviglia*, die ebenfalls ein Klavier mit Musikalien zeigt, oder den Beginn des zweiten Aktes von Donizettis *La fille du Régiment*, im Rahmen dessen Marie eine Gesangsstunde erhält.

Luises Spiel, das auch tatsächlich auf einem Klavier ausgeführt und erst nach elf Takten von weiteren Instrumenten zart begleitet wird, dient dieser Szene als musikalische Einleitung.¹⁴⁶ Katja Schmidt-Wistoff bezeichnet diese als „inspirationslos ‚heruntergeleierte‘ Etüde.“¹⁴⁷ Ihr Zweck ist allerdings auch nicht die Präsentation virtuoser Klavierkunst, sondern in Verbindung mit der Situation des Damenkränzchens und des Bühnenbildes dient sie zur Nachzeichnung des historischen Kolorits des beginnenden 19. Jahrhunderts.¹⁴⁸ Zusätzlich mache das Klavierstück mit seinen „auskomponierten Fehlern, vielen Verzierungen und dem zwischen 2/4 und 3/4-Takten wechselnden, stolpernden Rhythmus [...] genau die Mittelmäßigkeit und den Fleiß hörbar, der im Text verlangt wird.“¹⁴⁹ Dabei erinnert die Romanze an „Klavieretüden Kuhlaus oder Czernys und gibt von Beginn des Bildes an einen musikalischen Eindruck davon, wo man sich befindet: eben in einer ästhetischen Teegesellschaft, wo das Klavierspiel höherer Töchter zum guten Ton gehört.“¹⁵⁰

¹⁴³ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 269.

¹⁴⁴ Ebda. S. 264.

¹⁴⁵ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. Szenenanweisung. S. 79.

¹⁴⁶ Anhang A-11: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 79f. Takte 1-28.

¹⁴⁷ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 264.

¹⁴⁸ Vgl. Grell: Bachmanns Libretti. S. 122.

¹⁴⁹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 264.

¹⁵⁰ Ebda. S. 264.

Zu dieser Einführung in das historische Kolorit und gleichzeitig in die Welt der Baronin passen auch „die folgenden, das gesamte Bild bestimmenden, ständig in sich kreisenden Motivrepetitionen der Violinen, der Celesta und der Harfe, deren Klang besonders durch das dünn und hauchig klingende Flageolett charakterisiert ist.“ Sie

stehen im Widerspruch zu der gewichtigen Attitüde, mit welcher die Damen sich sprachlich präsentieren. Sie vermitteln von vornherein einen Eindruck von Oberflächlichkeit des geführten Gesprächs und spiegeln die Uneigentlichkeit einer Sprache, die nur der Selbstdarstellung dient, in der alles unwesentlich bleibt. Musikalisch wird konkret, was hier sprachlich produziert wird: nichts als Banalitäten und leere Worthülsen, losgelöst von jeder Realität, in welche die Damen erst durch den leisen Einsatz der Kontrabässe beim Auftritt des Kammermädchens langsam zurückgeholt werden. Die Wirklichkeit hinter dem Versuch der Baronin, weltläufig zu scheinen, wird durch ihre musikalische Darstellung unmittelbar enthüllt.¹⁵¹

Die Baronin schmiedet, wie es für einen Vormund aus der Opera buffa üblich ist, für ihr Mündel Hochzeitspläne, die, wie ebenfalls üblich, nicht in dessen Sinne sind: Bachmann treibt „die dramatische Verwicklung der Liebesbeziehung weiter, wenn die distinguierte Tante in bester Buffa-Manier Sir Edgar als Heiratskandidat in Erwägung zieht, worauf Luise erschrocken reagiert“:¹⁵²

Baronin	Sie wird Furore machen. Wenn Sir Edgar heute abend diese Zierde...
Luise	O mein Gott, gnädigste, liebste Tante, ich glaube nicht. Sir Edgar ist doch so gelehrt und so alt. ¹⁵³

Obwohl die Baronin noch kein Wort mit Sir Edgar gewechselt hat, stellt sie sich mit ihm auf eine Ebene und meint ihn zu durchschauen. Zum Lachen verführt dabei insbesondere das Missverständnis, dass Sir Edgars Weigerung zu sprechen ein Ausdruck seiner vornehmen Manieren sei, sowie ihre Annahme, dass allein sie diesen Umstand erkannt hätte. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Wiederholung und damit Akzeptanz ihrer Worte durch die übrigen Damen.¹⁵⁴

Die kurz darauf folgenden Ausführungen hinsichtlich ihrer „weltgewandten“ Beschäftigungsfelder (Romane, italienische Arien, französische Moden) wird auf ein „Tempo di Valse“ gesungen und erreicht mit den chromatischen Melodieverläufen und Koloraturen der führenden drei Damen – Baronin von Grünwiesel, Frau von Hufnagel und

¹⁵¹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 265.

¹⁵² Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 130.

¹⁵³ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 85f. Takt 69-76.

¹⁵⁴ Siehe Anhang A-12: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 88f. Takt 87-95.

Frau Oberjustizrat Hasentreffer – und dem sie im *staccato* begleitenden Damenchor eine beinahe operettenhafte Qualität, die an Johann Strauss' Fledermaus erinnert.¹⁵⁵

Das Ensemble wird durch ein Rezitativ Luises und der Baronin beendet, bevor, begleitet von Sekundwechseln im Presto, das Kammermädchen hereinstürzt, das übertrieben auf die Erscheinung des Mohres – „es gruselt einen“¹⁵⁶ –, der der Baronin einen Brief mit der Absage Sir Edgars überbringt, reagiert.

Briefe oder Listen sind in der Oper buffa ein häufig genutzter Anlass, um komische Situationen zu schaffen. Beispielhaft sei an dieser Stelle *Falstaff* genannt, worin ein gleichlautender Liebesbrief an zwei verschiedenen Damen gelangt, oder *Le Nozze di Figaro* genannt, worin gleich drei Briefe die Handlung vorantreiben und für komische Momente und Verwechslungen sorgen.

Die Baronin des *Jungen Lord* reagiert ihrerseits unbeherrscht und wenig vornehm auf den Erhalt der Nachricht:

Augenfällig gestaltet ist der Gefühlsausbruch der Baronin durch die erregte musikalische Dramatik, der banale Anlaß steht in komischen Kontrast dazu. Durch die Verquickung von Wort, Musik und Darstellung wird das Verhalten der Baronin als lächerlich demaskiert.¹⁵⁷

Das musikalische Zwischenspiel lässt chromatische Läufe und rasche Akkordwechsel „dramatisch“¹⁵⁸ erklingen und leitet zu ihrem Ausbruch über:



Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 105. Takt 286f.

¹⁵⁵ Siehe Anhang A-13: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 94-98. Takt 161-202; Anhang A-14: Johann Strauß: Die Fledermaus. Komische Oper in drei Akten. Klavierauszug (KA). Frankfurt / Leipzig / London / New York: C. F. Peters o.J. (= Edition Peters Nr. 9777). 2. Akt. Nr. 11 Finale. S. 154-158. Takt 155-201.

¹⁵⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 100. Takt 232-234.

¹⁵⁷ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 127.

¹⁵⁸ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 105. Takt 286-289.

290
Baronin
Baroness

sfz *Largo*

Ah! Das ist un-er-hört!! Das ist...
This is quite too much!! This is...

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 106. Takt 290-293.

Mit „sforzando“ ist die Stelle überschrieben, an der sie ihrem Ärger Luft macht. Kurzfristig verfällt sie daraufhin in ein „Largo“ („Das ist unerhört! Das ist...“¹⁵⁹), um dann erneut im Fortissimo auszubrechen: „Ah, das ist ein Affront!“¹⁶⁰ Daraufhin übernehmen die anderen Damen ihre Stimmungsschwankungen mit einem abwechselnden mit sforzando oder piano überschriebenen „ah“.¹⁶¹

Nachdem sich die Baronin zunächst mithilfe von Eau de Cologne beruhigt hatte, bricht ihr Ärger erneut aus: „Sie steht resolut auf, wild von Wut und zunehmender Rachsucht gepackt.“¹⁶²

Gleichzeitig mit dem so gar nicht damenhaften Wutausbruch der Baronin geraten die anderen Damen in hysterische Bewegung. Sie nehmen die Aussagen Flora von Grünwiesels auf und geben sie variiert wieder. Ein dramaturgisches Gegengewicht erreicht Bachmann in diesem Ensemble durch die Einwürfe Idas.¹⁶³

Ganz in der Tradition einer jungen, frechen Zagna bringt diese mit ihren Einwüfen noch mehr Unruhe in die bereits aufgeregte Stimmung. Ihre Koloraturen und ihr Lachen können sich aufgrund ihrer hohen Stimmlage leicht von den Stimmen der anderen Damen abheben, kurzfristig erhält sie auch eine solistische Passage. „Keck“ soll ihre Partie ausgeführt werden, wenn „sie dem Gefühlsausbruch der Damen den realen Sachverhalt“¹⁶⁴ entgegenhält: „Ihr eine Abfuhr erteilt! Ha, ha! Ha, ha! Ha, ha! Wozu die Aufregung, ist doch sein gutes Recht, den Tee daheim zu trinken. C'est bien possible, c'est bien croyable.“¹⁶⁵

Damit kontrastieren einander an dieser Stelle Idas freche Koloraturen, Luises beruhigende Worte und die erregten Stimmen der anderen Damen.

¹⁵⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 106. Takt 292f.

¹⁶⁰ Ebda. 1. Akt. 2. Bild. S. 106. Takt 295-297.

¹⁶¹ Ebda. 1. Akt. 2. Bild. S. 106f. Takt 297-303.

¹⁶² Ebda. 1. Akt. 2. Bild. Szenenanweisung. S. 109.

¹⁶³ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 128.

¹⁶⁴ Ebda. S. 129.

¹⁶⁵ Siehe Anhang A-15: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 110-117. Takt 331-366.

Kurzfristig fügt sich Ida zusammen mit Luise in den Chor der Damen ein, welcher den Text der Baronin „Ob nicht die Polizei des Kontinents schon längst...“¹⁶⁶ aufnimmt und das Wort „Polizei“ unter anderem in Form von Trillerfiguren variiert. Diese Figur wird von Ida und Luise wiederholt:

462

Ida
Die Po - - - i - - - li - - - zei,
The crim - - - i - - - nal - - - po - - - lice,

Luise
Die Po - - - i - - - li - - - zei,
The crim - - - i - - - nal - - - po - - - lice,

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 137. Takt 462f.

Kurz darauf führt Idas nächster, diesmal „unschuldig, listiger“¹⁶⁷ Einwurf zu neuer Aufregung. Um eine Verständlichkeit ihrer Aussage zu erreichen, sah Bachmann diesen Einwurf als solistische Stelle vor, was Henze mithilfe eine Generalpause vor ihrem Einsatz, einem a capella gesungenen, ersten Takt und mit leichten, kecken Koloraturen umsetzte:

Meno mosso
(much too innocently)
p (unschuldig, listig)

A - ber Prinz
Ah, but Prince

467
Hein - - - rich ry hat ihn doch emp - foh - - -
sent an in - tro - - - duc - - -

470
Ida A - - - lem! - - -
tion.

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 138f. Takt 466-470.

Die Szene und damit auch die Absurdität derselbigen erreichen ihren Höhepunkt durch einen Ausruf der Baronin – „Keins unserer Häuser wird er betreten, dafür Sorge ich!!!“¹⁶⁸–, der im dreifachen Forte gehalten ist, wobei Luise und Ida mit ihrer Bemerkung „Aber er ist es doch, der kein Haus betritt, keines betreten will.“¹⁶⁹ im Piano gehalten und mit der Ausdrucksbezeichnung „meno mosso“ versehen wiederum den „dramaturgischen Gegenpol“¹⁷⁰ zur Baronin bilden.¹⁷¹

Der Abschluss wird vom gesamten Ensemble getragen, wobei alle Damen gleichzeitig enden bevor der Vorhang fällt.

¹⁶⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 134. Takt 454-457.

¹⁶⁷ Ebda. 1. Akt. 2. Bild. Szenenanweisung. S. 138.

¹⁶⁸ Ebda. 1. Akt. 2. Bild. S. 145f. Takt 527-537.

¹⁶⁹ Ebda. 1. Akt. 2. Bild. S. 145f. Takt 540-546.

¹⁷⁰ Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 129.

¹⁷¹ Siehe Anhang A-16: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 145f. Takt 526-543.

Zwei Charaktere werden in dieser Szene aus dem Gruppenbild hervorgehoben: Die Baronin mit ihren Anleihen an den Dottore und Ida, in deren Charakter, obwohl sie vermutlich wie Luise der bürgerlichen Klasse entstammt, Bachmann Züge einer Zagna eingearbeitet hat.

Dem überheblichen und hysterischen Gehabe der Baronin und ihrem tiefen Mezzosopran steht Idas keckes Wesen, verbunden mit ihrem leichten, sich zwischen dem ein- und dreigestrichenen f bewegenden Koloratursopran kontrastierend gegenüber. Ihre Stimmlage unterstreicht dabei sowohl die Leichtigkeit, mit der sie die Welt betrachtet, als auch die Frechheit, die sich vor allem im Rahmen der Teegesellschaft offenbart. Ihre hohe Stimmlage nutzte der Komponist zusätzlich, um sie in dieser Szene stimmlich leicht identifizierbar zu machen und ein Gegengewicht zu den Stimmen des von der Baronin geführten Damenchores zu schaffen. Komik wird dabei insbesondere durch das Singen der Damen im Stakkato erzielt, wie es auch in der Eröffnungsszene der Fall war.

Das Charakteristikum der Opera buffa, Affekte „aus der konkret augenblicklichen und wechselnden Befindlichkeit der Personen“¹⁷² hervorgehen zu lassen, wird in dieser Szene mit ihren zahlreichen – teils von Ida verursachten – Stimmungsumschwüngen und dem steten Wechsel zwischen solistischen Rezitativ-ähnlichen Passagen der Baronin und eher ariosen Abschnitten des Chors besonders deutlich.

2.5. Die Parallelwelt des Zirkus oder: Der Bruch mit der Opera buffa?

Der Meinungsumschwung, den die Baronin im vorangegangenen Bild in Gang gesetzt hat, schreitet im vierten Bild fort. Obwohl hier eine komische Truppe im Mittelpunkt der Handlung steht und mit dieser Zirkusszene eine mustergültige „buffoneske Opernszene“¹⁷³ eingeführt wird, beinhaltet sie keine eindeutig komischen Momente. Denn noch mehr als Komik hat der Zirkus die Schaffung eines Kontrastes zu weiteren Opernhandlung und der bislang bekannten Umwelt der Figuren zum Zweck, wodurch Bachmann und Henze die Handlung weiter auf die Eskalation des Konflikts zwischen den verschiedenen Welten zuspitzen.¹⁷⁴

Die Tendenz, sich auch ernster Thematik anzunähern, ist der Opera buffa nicht fremd und vor allem Mozart zu verdanken:

¹⁷² Kunze, Stefan: Unvergleichlich komponiert, aber nicht theatralisch. S. 263.

¹⁷³ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 130.

¹⁷⁴ Vgl. ebda. S. 131.

Und weder im *Figaro* noch vollends in *Così fan tutte* [sic!] lasse es sich doch leugnen, daß sich das Spiel am Rande eines absoluten Abgrunds vollziehe [...]. Auch Gerhartz bemerkt, daß für ihn die Tragödie des 19. Jahrhunderts sehr viel mehr „*heile Welt*“ enthalte als die Komödie. Und die Komik des 18. Jahrhunderts sei eben darin ehrlich, daß sie die Doppelbödigkeit menschlicher Existenz nicht verschweige.¹⁷⁵

Im Bezug auf die neueren komischen Opern weist, so Friedrich Hommel weiter, die These Dürrenmatts, „daß die Komödie heute zur Tragikomödie werde“, zudem darauf hin, „daß die Chancen der Buffa eher in den verschiedenen Formen der Gattungsmischungen zu suchen seien.“ Diesbezüglich verweist er auf die „eigentümliche Nähe nicht nur des Komischen zum Tragischen (in Shakespearschem Sinn), sondern auch der Posse, mit ihrer ständigen Neigung zum Sturz in den Abgrund des Tragischen.“¹⁷⁶

Vorbereitet wird das in diesem Sinne konzipierte vierte Bild durch ein Orchesterzwischenpiel, worin bereits Anklänge an Zirkusmusik zu hören sind.¹⁷⁷

Wie im Falle des ersten Bildes benutzt Bachmann das „Prinzip, bei Eröffnung des Bildes mitten im Geschehen einzusetzen“.¹⁷⁸

Ein kleiner Zirkus, mit sehr bescheidenen Protagonisten und einem bescheidenen Programm, hat seine Zelte auf dem Platz von Hülisdorf-Gotha aufgeschlagen. Die Vorstellung geht schon dem Ende zu. Wir sehen noch rasch einige Einzeldarbietungen, die dann in's Ensemble übergehen. Es treten auf: Vulcano, der Feuerschlucker aus dem großen Mailand, der Affe Adam, der tanzt, Rosita, das Mädchen der Lüfte, eine kleine Seiltänzerin in einem ärmlichen Flitterkleid, Brimbilla, ein Jongleur aus dem gefährlichen Istrien. Der Zirkusdirektor: Amintore La Rocca. – Einige Leute sehen von den Fenstern aus zu, andere stehen auf dem Platz, vor allem Kinder, die begeistert sind von der Vorstellung.¹⁷⁹

Jede der oben zitierten Einzeldarstellungen erhielt von Henze eine eigene musikalische Untermalung, unterbrochen vom Applaus des Publikums. Die Instrumente befinden sich dabei auf der Bühne. Während der Feuerschlucker, der Affe und der Jongleur nur perkussiv begleitet werden (Vulcano von einem Tamburin und einer großen Trommel, Brimbilla mit den gleichen Instrumenten und zusätzlich einer Militärtrommel, Adam von einer Triangel), erklingt zu Rositas Darbietung eine Trompete.

¹⁷⁵ Hommel: Diskussion zu: Norbert Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 102. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

¹⁷⁶ Ebda. S. 103.

¹⁷⁷ Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 130f. Siehe Anhang A-17: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. Zwischenpiel. S.151f. Takt 1-19.

¹⁷⁸ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 130.

¹⁷⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 168.

Der Zirkus wird dem Städtchen Hülldorf-Gotha als Parallelwelt entgegengestellt. Hier ist nichts gepflegt, die Zirkusleute sind einfach und sie stehen offen dazu, dass ihre Darbietungen nur Spiel sind. Die Bühnenmusik (Trompete in B, Schlagzeug, große Trommel mit Becken, Militärtrommel, Schellentrommel, verschiedenen Becken und Triangel) trägt zur Abhebung dieser Welt von der gewohnten Umwelt der Bürger noch bei. Die gezeigten Darbietungen sind zwar unterhaltsam, jedoch nicht komisch. Lediglich über die fehlende Reaktion des Jongleurs auf die Fanfare des Direktors, als Zeichen dafür, dass er aufhören soll, und dessen Schlag auf die Trommel, der den Jongleur letztendlich zum Stillstand bringt, könnte das Opernpublikum lachen.¹⁸⁰

Nachdem der Direktor seine Künstler im Parlando vorgestellt hat, applaudiert das Publikum erneut, das dem Zirkus bis zu diesem Zeitpunkt noch positiv gegenübersteht.

Nun geht das Tor des Hauses von Sir Edgar auf. Der Mohr und der Butler tragen einen bequemen Sessel auf den Platz. Sir Edgar und der Sekretär folgen. 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 gehrfeigt. Andere Eltern holen ebenfalls aufgebracht ihre Kinder fort. Die Kinder sind verschreckt und verstört.¹⁸¹

Das unterschiedliche Verhalten von Erwachsenen und Kindern zeigt sich hier noch deutlicher als in der ersten Regieanweisung dieser Szene, die den Umstand beschreibt, dass die Kinder mehr Begeisterung für die Vorstellung zeigen als die Erwachsenen.

Während das einfache Volk die Vorgänge mit einem langgezogenen „Ah!“ der Bewunderung für den „feinen Herrn“ begleitet, wird offensichtlich, dass sich die Stadtbewohner für etwas Besseres halten und ihre Zurückhaltung gegenüber den einfachen Zirkusleuten daraus resultiert. Die verständnislosen Fragen der „Feinen Leute“ und Ausrufe erreichen dabei durch rasche Sechzehntel-Figuren, die von jeder Stimmlage – absteigend von Sopran bis Bass – im Piano wiederholt werden, einen komischen Effekt:

¹⁸⁰ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 171. Takt 52f.

¹⁸¹ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. Szenenanweisung. S. 175f.

83 *alle p*
 S. Hat man das gesehn? Kann man das verstehn?
 Did you e-ver see? What has come to be?
 A. *alle p* Hat man das gesehn? Kann man das verstehn?
 Did you e-ver see? What has come to be?
 Feine Ladies and Gentlemen
 B. *p* Hat man das gesehn? Kann man das verstehn?
 Did you e-ver see? What has come to be?
 85
 S. ne ne lies I T. nen
 A. -stehn? be?
 B. Kann man das verstehn? What has come to be?

Henze: Der junge Lord. KA. 3. Bild. S. 177f. Takt 93-95.

Darauf folgen empörte Ausrufe, ausgeführt als Sechzehntel-Figuren mit Betonungen („Wegen einer Zirkusdame! Wegen eines Affen! Aber in die Kirche geht er nie!“¹⁸²), die sich zu Beschimpfungen im Forte steigern: „Sittenverderber! Schamverletzer! Kinderschreck! Ausländer! Gottloser Heide!“¹⁸³ Diese Vorgänge werden weiterhin von den Legato-Melodien des einfachen Volkes kontrastiert („Ah, der schöne Herr! Ah, der feine Herr!“¹⁸⁴) und damit die unterschiedlichen Stimmungen musikalisch klar ausgedeutet.¹⁸⁵

Trotzdem unternehmen die Honoratioren noch einen weiteren Versuch, sich Sir Edgar anzunähern. Während der Bürgermeister zu diesem Zweck im unterwürfigen Piano bleibt, welches er auch bei der ersten Begrüßung Sir Edgars fast ausnahmslos eingesetzt hatte, verfolgen die anderen vier Herren eine neue Strategie, indem sie ihre Halbsätze jeweils im Mezzoforte bis Forte beginnen und dann plötzlich ins Piano oder Pianissimo übergehen. Auf diese Weise machen sie die nun kippende Stimmung ebenso hörbar wie im ersten Bild ihre widersprüchlichen Spekulation hinsichtlich des zu erwartenden Fremden.¹⁸⁶

In einem Rezitativ lehnt der Sekretär die Herren jedoch im Namen Sir Edgars erneut ab. Die aufgrund der ohnehin schon gereizten Stimmung zu erwartende Eskalation wird jedoch durch den Versuch der Zirkusleute Geld für ihre Vorstellung einzusammeln, erneut verzögert. Weniger komisch als moralisch bedenklich ist die damit in Zusammenhang stehende Abwendung der Honoratioren und des restlichen Volkes.¹⁸⁷ Nur Sir Edgar lässt jedem der Darsteller einen Beutel mit Geld zukommen.

Weiter hinausgezögert wird die Zuspitzung des Konflikts durch die überschwänglichen Danksagungen des Zirkusdirektors, die gleichzeitig mit einer kurzen Unterhaltung zwischen Wilhelm und Luise stattfinden. Das romantische Stelldichein wird dabei vom

¹⁸² Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 179. Takt 98-102.

¹⁸³ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. S. 180f. Takt 105-109.

¹⁸⁴ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. S. 180f. Takt 105-108.

¹⁸⁵ Siehe Anhang A-18: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 179-182. Takt 105-111.

¹⁸⁶ Siehe Anhang A-19: Henze: Der junge Lord. KA. 3. Bild. S. 182f. Takt 116-118.

¹⁸⁷ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. Szenenanweisung. S. 184.

Orchester konterkarriert, welches dazu die Zirkusmotivik der Bläser aus dem zuvor erklungenen Zwischenspiel variiert:



Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. Zwischenspiel. S. 151. Takt 4-8.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 184f. Takt 132f.

Inhaltlich bilden die jungen Leute dennoch einen Gegenpol zu den übrigen Vorgängen und heben sich stilistisch mit ihrem Gesang von den übrigen Figuren ab, wobei sie sich allerdings mit ihrer geschwollen und deshalb aufgesetzt und daher komischen wirkenden Hochsprache nicht allzu weit von Amintores Ausdrucksweise entfernen:

WILHELM Nur auf ein Wort!

LUISE Wilhelm, nicht hier, nicht jetzt

WILHELM Meine Luise, ich muß dich sehen, muß dich sprechen können.

LUISE Wie soll ich das beginnen? Nicht hier, nicht jetzt!

WILHELM Ich bitt' dich! Komm spät, wenn alles schläft.

LUISE Wohin nur, und wie soll ich's beginnen? Wo nur? Und wie soll's enden?¹⁸⁸

AMINTORE Hochverehrtes Publikum...(Grazie) meine Damen und Herren...(Grazie) Wir danken für den donnernden Applaus (Grazie) (Grazie tanto)...für Ihre stürmische Aufmerksamkeit...(Grazie, grazie infinite) des Künstlers Dank ist seine Kunst! Grazie molto, moltissimo Ein Da Capo, meine Freunde, für diese Gönner der Kunst! Grazie a tutti! Grazie. Da Capo!¹⁸⁹

Die musikalische Artikulation Wilhelms und vor allem Luises ist jedoch weitaus melodischer als jene Amintore La Roccas.

Zum abschließend von Amintore angekündigten Da Capo des Schlussensembles der Zirkusleute erklingt ein Zwischenspiel „alla marcia“. Erneut applaudiert daraufhin das Volk. Danach erfolgt eine „Zuspitzung der Bühnensituation auf die Eskalation, die auf ein

¹⁸⁸ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 185-189. Takt 136-152.

¹⁸⁹ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. S. 184-189- Takt 132-156.

großes Ensemble mit anschließender Stretta hin konzipiert ist“¹⁹⁰ und die von der Musik wiedergespiegelt wird. Zu einer mit „vivace“ überschriebenen „Drei-Viertel-Taktfolge, unterteilt in zweimal Drei-Viertel, Quartole, Quintole, Sechs-Achtel mit den Ausdrucksbezeichnungen *marcato*, *staccato*, *crescendo* versehen“¹⁹¹ kommen die vier Herren „entschlossen auf Sir Edgar zu.“¹⁹² In von je einem zwei-, vier- und achttaktigen Zwischenspiel unterbrochenen Secco-Rezitativen weisen die Honoratioren die Zirkusleute auf das nicht entrichtete Platzgeld hin und verweisen sie der Stadt.¹⁹³

Ab dieser Stelle vollzieht sich

sowohl im Anwachsen des Instrumentariums wie der Anzahl der Gesangsstimmen eine der zunehmenden Dramatik des Bildes entsprechende Steigerung: Hier wird der Konflikt zwischen Sir Edgar und den Bürgern ausgeführt, wobei die im ersten Teil gesetzten Klangcharaktere für die einzelnen Gruppen wieder aufgenommen werden, um sie nun deutlich voneinander abzugrenzen.¹⁹⁴

So wird die Wut der Herren durch „dynamisch sich steigernde, ‚grob dreinfahrende‘ Aufwärtsläufe der tiefen Streicher“ gekennzeichnet, „melodiöse Klarinettenlinien und streicherbegleitete Rezitative halten dieser die vornehme Überlegenheit Sir Edgars entgegen“ und „die konträren Stimmungen unter den feinen Leuten und dem Volk werden vor allem rhythmisch in großen Chören gegeneinandergehalten.“¹⁹⁵

Zunächst folgt jedoch ein vierzehntaktiges instrumentales Zwischenspiel auf die Rezitative der vier Herren, welches die Stimmung der Honoratioren („furioso“) widerspiegelt, die ihren Ärger gegen die Zirkusleute richten, nachdem Sir Edgar ihnen unantastbar scheint. Währenddessen zeigen sich die Zirkusleute betroffen, wobei die kleine Tänzerin sogar zu weinen beginnt, und der erstaunte Sir Edgar wechselt ein Wort mit seinem Sekretär.¹⁹⁶

Wie eine Seria-Parodie wirkt der darauf folgende, in italienischer Sprache gehaltene melodische und pathetische Einwurf des Zirkusdirektors („Per morire e per pagare c'è sempre tempo...“¹⁹⁷). Dabei erklingt der erste Satzteil auf eine klagende, absteigende Melodie in Ganz- und Halbtonschritten, der zweite Teil ist mit einem Vorschlag versehen:

¹⁹⁰ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 135.

¹⁹¹ Ebda. S. 135.

¹⁹² Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. Szenenanweisung. S. 192.

¹⁹³ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. S. 193f. Takt 181-199.

¹⁹⁴ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 268.

¹⁹⁵ Ebda. S. 268.

¹⁹⁶ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 194.

¹⁹⁷ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. S. 195. Takt 214-220.

Amintore

212 Amintore *p*

Per mo - ri - re e per pa - ga - re c'è

219 *lento*

sem - pre tem - po...

pp

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 195. Takt 212-220.

Als Reaktion auf die Verkündung des Sekretärs, dass sein Herr das Platzgeld entrichten wird, kombinieren Bachmann und Henze geschickt "die Entrüstung der ‚feinen Leute‘ [...] in Chorpässagen mit der begeisterten Zustimmung des einfachen Volkes,"¹⁹⁸ indem sie dem im dreifachen Piano und „dolce“ gehaltenen Gesang des Volks in Achteln die Beschimpfungen der „Feinen Leute“ im Fortissimo und Sechzehntel-Folgen entgegenstellen.¹⁹⁹ Dabei liegt „der ruhige Zusammenklang des Sir Edgar bewundernden Volkes [...] unter den aufgeregten Sechzehnteleinwürfen der einander ins Wort fallenden feinen Leute“ und „die im musikalischen Gestus pathetischen Einwurfe Amintores verraten deutlich den Schausteller.“²⁰⁰

Mit dieser musikalisch eindeutigen Charakterisierung der verschiedenen Interessensgruppen unterstützt Henze den stark typisierenden Zug der Vorlage Hauffs: Es geht ihm nicht so sehr um die Ausdifferenzierung individueller Charaktere, welche die Librettistin bevorzugte, sondern um die Darstellung und ironische Überzeichnung typischer gesellschaftlicher Verhaltensmuster, von welchen sich allein das individuelle Drama Luises abhebt.²⁰¹

Beim anschließenden Protest der Honoratioren benutzte Henze Quartolen und Quintolen bis hin zu Septolen in Gesang und Orchesterbegleitung um sowohl die gesteigerte Erregung der Herren darzustellen als auch die Spannung der Handlung weiter zu steigern. „Im Kontrast dazu steht“ – wie es für diese Figur typisch ist – „die im *moderato* gehaltene Entgegnung des Sekretärs, der die Zirkusleute im Namen Sir Edgars ins Haus bittet“,²⁰² nachdem er den Warnungen der Herren vor dem schlechten Umgang, dem Zirkusvolk, in einem Rezitativ entgegengehalten hatte.

¹⁹⁸ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 136.

¹⁹⁹ Siehe Anhang A-20: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 196f. Takt 235-243.

²⁰⁰ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 268.

²⁰¹ Ebda. S. 268.

²⁰² Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 136.

Darauf folgt das große Ensemble, worin Bachmann und Henze die „widersprüchlichen Reaktionen“²⁰³ einander simultan entgegenstellen.

Die Honoratioren „sehen keinen Ausweg und machen – untereinander – ihrem Zorn Luft“, während das einfache Volk erneut, ähnlich wie zu Beginn der Szene, mit langgezogenen „Ah“s Sir Edgar lobt und sich die „Feinen Leute“ in Sechzehntelfiguren und diesmal zusätzlich im Stakkato empören und Sir Edgar beschimpfen.

„Ein Kinderchor, zunächst in das Ensemble integriert, wird herausgelöst und unterstreicht nochmals die negative Stimmung gegen Sir Edgar“ – in bester Situationskomik bekommen die Kinder eine Ohrfeige, wodurch sich ihr positiver Reim („Das ist ein guter Mann, der uns gutes [sic!] antun kann.“²⁰⁴) ins Gegenteil verkehrt: „Das ist ein böser Mann, der uns Böses antun kann.“²⁰⁵ – wobei das Wort „Böse“ mit einer Viertelnote, die über den Takt hinaus mit einer Achtelnote verbunden ist, durch seine Tondauer besonders betont wird. Die restliche Melodie bleibt trotz der textlichen Variation unverändert, bis auf den Umstand, dass im zweiten Durchgang a’ anstatt ais’ eingesetzt wird, was das kurze Kinderlied von Dur in Moll überführt. Es handelt sich dabei um die Tonfolge des gebräuchlichen Spottliedes, das aus einer aufsteigenden Sekund, Rückkehr zum Ausgangston und einer absteigenden kleinen Terz besteht:

The image shows a musical score for a children's chorus. It consists of two staves of music. The first staff is in G major and 4/4 time, marked 'quasi 4/4'. The lyrics are: 'Das ist ein guter Mann, der uns gutes antun kann.' The second staff is in D minor and 4/4 time, also marked 'quasi 4/4'. The lyrics are: 'Das ist ein böser Mann, der uns Böses antun kann.' The tempo/mood is marked 'più mosso'.

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 203-206. Takt 334-340.

Dieser Vorgang wird mit der Vortragsbezeichnung *più mosso* noch einmal wiederholt: „Hu, der böse Edelmann, der uns gar nichts geben kann. Nichts kann er geben, hoch soll er leben.“²⁰⁶ Es handelt sich dabei um eine Wiederholung des Kinderchores aus der ersten Szene, als unter den Leuten noch eine positive Grundstimmung herrschte. Nun setzt es darauf aber wiederum Ohrfeigen und die Kinder „plärren“²⁰⁷: „Pfui, der soll nicht leben.“²⁰⁸ Noch einmal bedankt sich Amintore („Andante *più mosso*“) bei Sir Edgar und zu einem instrumentalen Zwischenspiel öffnet der Mohr das Portal des Hauses und

²⁰³ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 136.

²⁰⁴ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 203f. (Hervorhebung von mir, K.Z.)

²⁰⁵ Ebda. 1, Akt. 3. Bild. S. 205f.

²⁰⁶ Ebda. S. 207.

²⁰⁷ Vgl. ebda. 1. Akt. 3. Bild. Szenenanweisung. S. 208.

²⁰⁸ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. S. 208.

das Zirkusvolk wird von Sir Edgar und dem Sekretär hineinkomplimentiert. Dann wird der Sessel ins Haus getragen und das Tor wird geschlossen. Die Leute von Hülisdorf-Gotha bleiben zurück, wie vor den Kopf geschlagen.²⁰⁹

„Den Akt beschließt, dem Buffa-Vorbild folgend, eine *Stretta*, in der die widerstreitenden Meinungen noch einmal zusammengefaßt werden, und die Emotionen, dem *presto*-Tempo gemäß, vehement kulminieren.“²¹⁰ Der Schlusschor setzt sich dabei zusammen „aus drei Gruppen, die einander ergänzend und widersprechend entgegengestellt werden – dem Quartett der Herren, den feinen Leuten und dem Volk – und erfährt zweifache Steigerung“, die sich zum einen „im Anwachsen des Orchesterapparats bis fast zur vollen Besetzung“ sowie „in dem dynamischen Anwachsen von *pianissimo* zum zweifachen *fortissimo*“²¹¹ zeigt: *Fortissimo* und *presto* setzt zunächst der Professor mit einem *Recitativo secco* („Wir sind ihm nicht gut genug!“²¹²) ein, die anderen Honoratioren folgen im *Piano* und singen nun mit ihm in abgehacktem *Stakkato* weiter, in welchem die Stimmen der Honoratioren und der „Feinen Leute“ fast ausschließlich bis zum Ende der *Stretta* gehalten sind. Das Volk singt zunächst in längeren Noten Lob auf Sir Edgar, fällt dann aber auch teils ins *Stakkato* und kommentiert damit die Aufregung der „Feinen Leute“ (Feine Leute: „Wir sind beleidigt!“, Volk: „Sie sind beleidigt!“²¹³). Das einfache Volk ist es auch, das die *Stretta* beschließt, nachdem die Honoratioren und die „Feinen Leute“ abgegangen sind und hält damit den Stimmungsumschwung fest: „Die sind beleidigt.“²¹⁴ Nach dem Abgang des Volks folgt ein szenisches Zwischenspiel, worin nun tatsächlich der Bruch mit der *Opera buffa* vollzogen wird. Petra Grell bezeichnet diesen Moment als „dramaturgischen Knotenpunkt der Oper“, wo sich „Musik, Text (das Wort ‚Schande‘), pantomimische Darstellung und Szene“²¹⁵ ergänzen. Hier ändert sich die Handlungsatmosphäre deutlich und bereitet auf das Finale vor – die *Buffa* werde, so Grell, „düster“:

²⁰⁹ Henze: *Der junge Lord*. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 209.

²¹⁰ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 136.

²¹¹ Ebda. S. 138.

²¹² Henze: *Der junge Lord*. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 212. Takt 390.

²¹³ Ebda. S. 233. Takt 515f.

²¹⁴ Ebda. S. 237. Takt 534-544.

²¹⁵ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 138.

Sieht man diese Szene im Kontrast zu den vorausgegangenen Bildern, erscheint die heitere Atmosphäre der Buffa in einem anderen Licht. Die Komik, die in den ersten drei Bildern der sarkastischen Zeichnung der Kleinbürger die Schärfe nahm, wird auch in den letzten drei Bildern weiter eingesetzt. Nach diesem szenischen Spiel jedoch wirkt sie eher als Hintergrund, vor dem sich die Charakterisierung um so plastischer abhebt. Die zeitlose Gesellschaftskritik in Form einer Kleinbürgersatire, die 1830 oder 1965 Gültigkeit haben konnte, beziehen die Autoren nun konkret auf die deutsche Vergangenheit. Assoziationen an den neunten November 1938, euphemistisch als Reichskristallnacht bezeichnet, bleiben bei dieser Szene nicht aus.²¹⁶

Diese Szene bezeichnet einen Stimmungsumschwung in der Oper, „deren Buffa-Charakter nach dem Zweiten Akt nur noch schemenhaft durchscheint.“²¹⁷

Bezeichnet wird dieses Zwischenspiel von Henze als „Notturmo“. Nach vom Forte ins Mezzopiano übergehenden zarten Sechzehntel-Sextolen und einem Horn-Solo, das vom Piano ins Pianissimo übergeht, „hört“ man, dargestellt durch Perkussion, wie sich zwei Männer nähern, die einen Eimer mit weißer Farbe und einen Pinsel dabei haben.²¹⁸ Nach einzelnen Lauten im Pianissimo steigert sich die Perkussion dynamisch bis hin zum fortissimo, das in dem Moment erklingt, als das Wort „Schande“ auf die Hausmauer Sir Edgars geschmiert wird. Mit Begleitung im einfachen bis hin zum vierfachen Piano machen sich die Männer „dann ebenso heimlich wie sie gekommen sind“²¹⁹ davon und der Vorhang fällt mit einem letzten Akkord, überschrieben mit sforzando – die Tat ist vollbracht.

2.6. Komik und Grausamkeit oder Der Beginn der Intrige

„Der 2. Akt „Lord“ ist ein bißchen il rovescio della medaglia des ersten, wie ich feststelle. Das komische Element wird nun zur staccato-Maschine, Sachen beißen sich fest, man ahnt, dass das alles nicht zum Totlachen ist.“²²⁰

Auch der zweite Akt des *Jungen Lord* enthält zahlreiche Elemente der Opera buffa, allerdings nimmt die ernste Seite der Geschichte mehr Raum ein, als es in den vorangegangenen drei Bildern der Fall war. Das Kontrastprinzip, das im Fokus der Analyse des ersten Bildes stand, erhält damit auch in den Bildern des zweiten Aktes verstärkt Bedeutung.

²¹⁶ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 138.

²¹⁷ Ebda. S. 139.

²¹⁸ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt 3. Bild. S. 239.

²¹⁹ Ebda. Szenenanweisung. S. 242.

²²⁰ Ingeborg Bachmann / Hans Werner Henze: Briefe einer Freundschaft. 2. Auflage. München / Zürich: Piper 2004. S. 249.

Es stellt eine Besonderheit des vierten Bildes dar, dass es als einziges nicht in einer positiven Stimmung beginnt, wie sie von der erwartungsvollen Haltung der Bürger im erste Bild, dem zunächst heiteren Tratsch der Teegesellschaft des zweiten Bildes und der Zirkusvorstellung des dritten Bildes vermittelt wurden und es die gut gelaunten Vorbereitungen des Empfangs durch die Dienerschaft Sir Edgars und die hoffnungsvolle Arie Luises in den nächsten Bildern noch implizieren werden. Stattdessen hat nun „der Wechsel vom Heiteren zum Dunklen, Traurigen, der sich im Notturmo angekündigt hatte“,²²¹ stattgefunden.

Zunächst leiten – hauptsächlich sextolische – Sekundwechsel, die eine bedrohliche Atmosphäre schaffen, in die Szene ein.²²² Wenn der Vorhang aufgeht, zeigt sich „ein deutscher Winterabend nach frischem Schneefall“, der in seiner Erscheinung – „zart, zauberisch, märchenhaft“²²³ – zusammen mit den ersten Takten nach Öffnung des Vorhangs, die von Streichern, Celesta und Harfe ausgeführt werden, den weiteren Ereignissen deutlich widersprechen wird.²²⁴

So wird gleich die in der Regel gemeinschaftliche und lustige Aktivität der Schneeballschlacht zu einem Akt der Grausamkeit der Kinder gegenüber dem Mohren Jeremy: „Jeremy ist unmäßig erschrocken, versucht zu entkommen, wischt sich den ungewohnten Schnee verzweifelt aus dem Gesicht.“²²⁵

Begleitet wird dieser Vorgang von einem Kinderreim, der, so doch ein Kinderreim unschuldig und fröhlich sein sollte, einen böartigen Zug erhält. Gesungen auf durch Pausen unterbrochene und dadurch abgehackt klingende Achtelnoten und begleitet von verminderten Stakkato-Akkorden erhält er eine bedrohliche Wirkung:

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 246. Takt 25-28.

²²¹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 270.

²²² Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 244f. Takt 1-9.

²²³ Ebda. 2. Akt. 4. Bild. Szenenanweisung. S. 245.

²²⁴ Vgl. ebda. 2. Akt. 4. Bild. S. 245. Takt 10-15.

²²⁵ Ebda. 2. Akt. 4. Bild. Szenenanweisung. S. 246.

Aggressiver und beschleunigt klingt der Gesang der Kinder durch das Singen im Staccato in den nächsten Takten:



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 246f. Takt 30f.

Während des darauffolgenden instrumentalen Zwischenspiels versucht Jeremy „wütend, die Kinder wegzuscheuchen“,²²⁶ stürzt jedoch, worauf der Kinderchor in ähnlicher Weise wieder einsetzt.²²⁷ Erst daraufhin schaffte es der Bedienstete ins Haus zu flüchten, wonach auch die Kinder verschwinden.

Erneut erklingt „das romantische Hornsolo, das sich bereits im Notturmo als unstimmig erwiesen hat“, da kurz nach seinem Erklingen die Schmierereien an Sir Edgars Haus stattfanden.²²⁸ Diesmal wird es jedoch „durch die Schreie Lord Barrats endgültig abgebrochen; mit ihm ist das Zauberisch-Märchenhafte des Städtchens für immer verdrängt und als verführerischer Schein entlarvt.“²²⁹

Es folgt, von der Anlage her, mit dem Vorgang des Laternenanzündens und dem dem Alkohol zugeneigten Lichtputzer eine klassische Buffo-Einlage, die jedoch durch die bedrohliche Musik konterkariert wird:

Die von Holz- und Blechbläsern, Schlagwerk, Klavier und Streichern begleiteten Schreie Lord Barrats, die ihre Schmerzhaftigkeit in dissonanten Sekundreibungen im fortissimo offenbaren, fallen in die Idylle ein und verleihen dem folgenden Abschnitt mit dem Lichtputzer ihren Klangcharakter.²³⁰

Mel Gordon hat in seiner Arbeit *Lazzi- The Comic Routines of the Commedia dell'Arte* die wichtigsten Lazzi identifiziert. Zu diesen gehörten auch die typische Commedia- und in weiterer Folge Buffa-Situationen während der „Dämmerung“, welcher die Szene des Lichtputzers entspricht. Diese Lazzi gehören zu den wichtigsten und am häufigsten in die handlung eingebundenen Lazzi der Commedia. Benutzt wurden dazu Kerzen oder Laternen und die Charaktere zeigten pantomimisch an, dass die Szene nachts oder in der Dunkelheit stattfindet. Dazu gehörten auch von der Finsternis bedingte Verwechslungen

²²⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 247.

²²⁷ Vgl. ebda. 2. Akt. 4. Bild. S. 248. Takt 38-42.

²²⁸ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. S. 238. Takt 550-558 und 2. Akt. 4. Bild. S. 249. Takt 52-57.

²²⁹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 270.

²³⁰ Ebda. S. 270.

und Missverständnisse.²³¹ Im *Jungen Lord* handelt es sich allerdings um ein rein sprachliches Missverständnis, dass aus den „grausigen“ und „unmenschlichen“ Schreien Lord Barrats resultiert, die zunächst von den in diesem Bild auftretenden Figuren nicht gedeutet werden können.

Dabei nimmt die musikalische Figur des Schreis, die aus einer chromatisch abwärtsgeführten kleinen Terz und einer fallenden verminderten Quinte besteht, zum einen „schmerzvolle Ende“²³² der Oper vorweg und beherrscht, zunächst unbegleitet, andererseits das gesamte vierte Bild.



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 250. Takt 60.

Die Schreie durchbrechen im zweiten Teil des Bildes „mit ihren fortissimo-Dissonanzen vorausweisend die beschauliche Tonalität des Liebesduetts zwischen Luise und Wilhelm“²³³ und bewegen im dritten Teil die Herren zur Handlung. Zunächst motivieren sie allerdings den Monolog des Lichtputzers: „Es ertönt ein furchtbarer Schrei aus dem Haus, grausig, unmenschlich, und darauf ein artikuliertes, merkwürdiges Singen. Der Lichtputzer hält inne in seiner Arbeit und hört erstarrt zu.“²³⁴

Das zweitaktige chromatische Motiv, das dem ersten Schrei Lord Barrats vorausgeht und sforzato ausgeführt werden soll, stellt, wie später aus der Handlung erkennbar wird, die Peitschenhiebe Lord Barrats dar:



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 250. Takt 58f.

²³¹ Vgl. Gordon: Lazzi. S. 47.

²³² Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 270.

²³³ Ebda. S. 270.

²³⁴ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. Szenenanweisung. S. 250.

Nach dem ersten Schrei wird dieses Motiv noch einmal wiederholt, wonach der Schrei noch viermal folgt (Takt 63-66) – ein Resultat der neuerlichen Peitschenhiebe. Das darauffolgende neue chromatische Motive leitet zur „Verbesserung“ des Schreis, zu einem „artikulierteren“ Singen über: Auf den Wechsel zwischen zwei Tönen (b'-a' ossia f'-e') nach vier Takten folgen Tonfolgen in komplizierterer, aber hörbar geordneter Rhythmik (Takt 69) a capella:

The image shows a musical score for Takt 69. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'Cadenza' and 'ossia', indicating a cadenza section with an alternative reading. It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The second system includes markings for 'rit.' (ritardando), 'tempo giusto' (return to the original tempo), and 'perendosi' (fading away). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 251. Takt 69.

Daraufhin wird es bis auf vereinzelte Töne der Streicher still im Orchester und der Lichtputzer beginnt seinen Monolog im Parlando – „Leibhaftiger! Geister sind's nicht, die da schreien.“²³⁵ –, auf welchen eine Variation des „Peitschenhieb-Motivs“ folgt, wozu erneut und diesmal langgezogene Schreie Lord Barrats erklingen.²³⁶

Der Sprechgesang des Lichtputzers, der im Pianissimo begonnen hat, bleibt zunächst leise und verhalten. Nach dem Ausschlussprinzip verwirft er ein zweites Mal seinen ersten Einfall, dass es sich bei dem Schreien um Geister handelt („Geister sind's nicht!“) und scheint das Publikum davon überzeugen zu wollen, dass auch der Alkohol nicht für seine akustischen Erlebnisse verantwortlich sein kann („Ich bin ein klarer Kopf! Ich habe nur einen kleinen Schnaps intus!“²³⁷), gibt sich damit aber gleichzeitig als Trinker zu erkennen. Es folgt ein weiterer Schrei, bevor er zu dem Schluss kommt, dass die Schreie „aus dem verteufelten Haus“ kommen müssen, wo „jemand aufgespießt, oder lebendig gebraten“²³⁸ wird. Die Lösung, zu der er schließlich im Forte kommt, ist eine typische für die Opera buffa, denn auch schlechtes oder unangebrachtes Benehmen auf der Bühne wie etwa ein alkoholisiertes Zustand ist eine typische Erscheinung auf der Bühne derselbigen und bereits in der Commedia dell'arte:²³⁹ „Ich muß ins Wirtshaus! Hilfe, ihr

²³⁵ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 252. Takt 71-74.

²³⁶ Siehe Anhang A-21: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 252f. Takt 70-81.

²³⁷ Henze: Der junge Lord. KA. Takt S. 87-91.

²³⁸ Ebda. 2. Akt. 4. Bild. S. 254. S. 254f. Takt 97-103.

²³⁹ Vgl. Gordon: Lazzi. S. 43.

Leute! Und einen Schnaps drauf.“²⁴⁰ Dabei wird der erste Ausruf auf eine in Halbtönen aufsteigende, der Hilferuf auf eine absteigende, klagende Melodie und der Text dabei melismatisch gesungen, während die Conclusio anstatt wie erwartet mit einer abfallenden Oktav überraschend mit einer abfallenden großen Sext endet.²⁴¹

Die Rede des Lichtputzers wird dabei noch einmal von einem Schrei des Affen im Fortissimo unterbrochen und es ist auch Lord Barrat, der diesen ersten Teil des Bildes mit seinem weinerlichen Schrei-Motiv beendet und dabei vom Forte ins Pianissimo übergeht, während der Lichtputzer abgeht: „Er wendet sich im Gehen noch ein- zweimal verstört um. Die Schreie, das Singen werden leiser.“²⁴²

Mit dem Auftreten Wilhelms und Luises beginnt der zweite Abschnitt des Bildes. Die Szene mit dem typischen Opernmotiv des nächtlichen Stelldicheins, dem das Werben am Fenster Luises im letzten Bild vorausgegangen ist („Luise ist am Fenster erschienen, sieht aber kaum auf den Zirkus, sondern unruhig in eine andere Richtung, erblickt endlich Wilhelm, der, von allen unbemerkt, näher kommt.“²⁴³) nimmt mit einem instrumentalen Zwischenspiel in einem tonalen „Andante cantabile“ seinen Anfang.²⁴⁴ Das erste romantische Aufeinandertreffen des Paares wird jedoch von erneuten Schreien Barrats jäh unterbrochen: „Die Liebenden umarmen sich zum ersten mal beim Schmerzensschrei eines gepeinigten Tieres, das ihnen später ihr Leben zerstören wird.“²⁴⁵ Untermalt werden diese „Schmerzensschreie“ von sextolischen Sekundwechselln und chromatisch auf- und absteigenden Septolen, die die erneute Züchtung des Tieres durch Sir Edgar darstellen.²⁴⁶

Danach erklingt wieder sein weinerliches Schrei-Motiv, folgend eine aufwärtssteigende Quint und eine absteigende kleine Sekund, worauf das Schrei-Motiv („geschrien“²⁴⁷) in einer Variation mit einer abschließenden aufsteigenden statt absteigenden verminderten Quint zu hören ist.

Die jungen Liebenden scheinen das Schreien nicht zu hören – noch kann nichts in ihre Zweisamkeit eindringen. So können Luise und Wilhelm nachfolgend zunächst auch ihr Duett ungestört ausführen und die bedrohliche weicht plötzlich einer romantischen Stimmung. Überhaupt ist dies „die erste Szene, in der die Liebenden allein und unbeobachtet sind.“ Allein hier kann deshalb eine „umfassende[n] Affektdarstellung des

²⁴⁰ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 255f. Takt 103-113.

²⁴¹ Siehe Anhang A-22: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 255f. Takt 103-113.

²⁴² Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 256. Takt 118-120.

²⁴³ Ebda. 1. Akt. 3. Bild. Szenenanweisung. S. 184f.

²⁴⁴ Ebda. 2. Akt. 4. Bild. S. 257. Takt 121-126.

²⁴⁵ Henze: Über „Der junge Lord“ (1965 und 1972). S. 200.

²⁴⁶ Siehe Anhang A-23: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 258f. Takt 134-137.

²⁴⁷ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 259. Takt 142.

Liebespaars in einem Duett“ erfolgen und indem Bachmann „jetzt am Anfang des zweiten Aktes, aber erst nach diesen zwei, die düstere Stimmung weiterführenden Szenen, die Liebesbeziehung stark akzentuiert [...] bereitet sie die folgende dramatische Entwicklung der Handlung vor“. ²⁴⁸

Der Umschwung der Szene in den Sarkasmus, der am Ende des ersten Aktes und durch das pantomimische Spiel vorbereitet wurde, ist richtungsweisend für die dramaturgische Gestaltung der letzten Bilder. Die Handlung wird jetzt auf den, zumindest für Luises tragischen, Schluß hin vorangetrieben. Dramaturgisch wirkungsvoll werden die Liebesbeteuerungen von Luise und Wilhelm in einer melodisch – *dolce, dolcissimo* – gehaltenen Stimmführung, mit dem weinerlich tremolierenden Falsett Lord Barats kontrastiert. ²⁴⁹

Gerade an dieser Stelle will Thomas Beck eine der „Motiv- und Darstellungstechniken“ erkennen, „wie sie aus der Commedia dell’arte, der komischen ‚Urquelle‘ der Opera buffa“, die Ingeborg Bachmann einsetzt, erkennen:

Ganz deutlich wird dies auch beim Liebespaar Luise und Wilhelm, das mit seinem Duett zu Beginn des zweiten Aktes- „Meine Luise!- Oh, mein Wilhelm“- an die Tradition der in geschwollener Hochsprache redenden Amorososi anknüpft. ²⁵⁰

Tatsächlich stellen Luise und Wilhelm – abgesehen von Wilhelms Frage, ob es Luise friert – Fragen und Satzanfänge in den Raum, gelangen jedoch nie zu einer Antwort. Man erfährt weder die „tausend Dinge“, die Wilhelm Luise fragen und sagen muss, noch was Luise Wilhelm fragen und sagen will. Auch die gegenseitige Frage, seit wann der andere geliebt wird, bleibt unbeantwortet, ebenso wird ein Gespräch über das erste Treffen angedeutet, man erhält jedoch keine Informationen dazu. Das „Andante“ (Takt 157-195) mit seinen dominierenden Legato-Figuren geht unterdessen in ein „Allegretto con grazia“ über, die Begleitung erhält mit Stakkato- und Triolen-Motiven einen verspielten Charakter. ²⁵¹

Danach folgt der nächste Wechsel, diesmal ins „Adagio“. Nachdem Luise und Wilhelm bislang einander die Worte regelrecht aus dem Mund genommen haben, ist an dieser Stelle der Unterschied zwischen den positiven Formulierungen Luises und den negativen Wilhelms bezeichnend. ²⁵²

²⁴⁸ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 143.

²⁴⁹ Ebda. S. 143.

²⁵⁰ Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. S. 254.

²⁵¹ Siehe Anhang A-24: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 262. Takt 174-177 und S. 263. Takt 195f.

²⁵² Siehe Anhang A-25: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 265-270. Takt 210-246.

WILHELM Warum ich dich liebe? Das weiß ich nicht.
 Schuld haben deine Augen nicht allein,
 die Haare sind es nicht, die Worte nicht,
 der Gang und die Gestalt doch nicht allein.
 Gefühl, jetzt meines, ist's auch ganz allein!
 Erfüllter Traum auch nicht, kein Traum fernerhin.
 Es ist wie nichts und darum ist's wie alles,
 hat keinen Grund, in dir nicht und nicht in mir.
 Gib dich zufrieden, daß ich's dir nicht erklären kann.

LUISE Warum ich dich liebe? Das weiß ich.
 Es haben diese Augen schuld allein, das Wesen auch,
 und alle Worte auch.
 Der Gang und die Gestalt, die haben's auch!
 Gefühl, jetzt meines, ist's auch ganz allein!
 Erfüllter Traum, kein Traum auch fernerhin.
 Es ist wie alles, hört wie nichts sich an, hat allen
 Grund in dir und mir allein. Ich bin's zufrieden,
 daß ich auf der Welt mir eines deuten kann.²⁵³

Die Gesangsfiguren der scheinbar einfach gestrickten und treuherzigen Liebenden stehen

dabei schon hier für die Verdrängungsleistung ein, auf der eine derartig absolute Selbstbezogenheit in jedem Fall beruht. Die Melodien Luises und Wilhelms gerinnen während ihre Duettinos zum Klischee. Homophon in Terz- und Sextabständen geführt, entsprechen sie den Tonfiguren, die in der Tradition des Duetts seit der Anfängen der Oper für Harmonie und Einklang stehen.²⁵⁴

Beinahe nahtlos reiht sich dieses Stück in die Linie bekannter Duette seriöser Liebespaare der Opera buffa ein, als Beispiel sei jenes zwischen dem Graf und Rosina aus *Il Barbiere di Siviglia* herangezogen:

²⁵³ Henze: Der junge Lord. KA. S. 265-270. Takt 210-246.

²⁵⁴ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 244.

ROSINA Ah, Lindoro, mio tesoro,
 se sapessi, se vedessi,
 questo cane di tutore
 ah che rabbia che mi fa!
 Caro a te mi raccomando,
 tu mi salva per pietà.
 GRAF Non temer, ti rassicura,
 sorte amica a noi sarà.
 ROSINA Dunque spero?
 GRAF A me t'affida.
 ROSINA E il mio cor?
 GRAF Giubilerà.²⁵⁵

Erst in ihrer finalen Liebeserklärung finden Luise und Wilhelm wieder zusammen: „Ich liebe und ich liebe dich.“²⁵⁶ Begleitet werden diese inhaltsleeren Phrasen hauptsächlich von zarten Streicher-, Holzbläser- und Harfenklängen. Danach wird die Liebesszene endgültig durch die Schreie des Affen zerstört – die Schmerzensschreie haben die Buffa, zumindest für den Moment, endgültig verdrängt.

Während der Lichtputzer und das junge Paar sich lediglich keinen Reim auf das Gehörte machen konnten, artet die Verwunderung über das Gehörte nun zum Missverständnis aus: Der Lichtputzer taucht nach dem Abgang des Liebespaares mit den Honoratioren und anderen Herren erneut auf und hält fest: „Täuschung ist nicht möglich.“²⁵⁷ Kurz darauf erfolgt von den Honoratioren die Feststellung, ein „Satan“ oder ein „Scheusal“ müsse in dem Haus wohnen.²⁵⁸

Zugleich bedeutet dieser dritte Teil des Bildes „nach den innehaltenden, eher statischen ersten beiden Teilen erneut eine dynamisch Steigerung“ hin zum großen Ensemble und einer (Männer-)Chorszene und „treibt die Handlung und Problematik dialogisch voran“:²⁵⁹

In Quartetten, vollem Chorensemble und solistische Szenen werden die einander fremden Welten der Bürger und Sir Edgars wieder mit ihrer jeweiligen musikalischen Charakteristik – hier plumpe Diatonik von Hörnern, Posaunen und Fagott, dort cantable Klarinettenlinien – einander entgegengehalten, häufige Tempowechsel bestimmen auch hier die Dynamik des Bildes mit den aufgebrauchten, schnellen Choreinwürfen der Herren und den langsamen, beschwichtigenden Worten des Sekretärs.²⁶⁰

²⁵⁵ Gioachino Rossini: Der Barbier von Sevilla. Komische Oper in zwei Akten. Klavierauszug mit Secco-Rezitativen. Frankfurt / London / New York: C. F. Peters: 1960 (= Edition Peters 4265). 2. Akt. Arie No. 10. S. 242-244.

²⁵⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 270f. Takt 246-249.

²⁵⁷ Ebda. 2. Akt. 4. Bild. S. 275. Takt 281.

²⁵⁸ Vgl. ebda. 2. Akt. 4. Bild. S. 278f. Takt 305 und 309.

²⁵⁹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 271.

²⁶⁰ Ebda. S. 271.

Im Zusammenhang mit den irrigen Annahmen der Honoratioren wenige Takte zuvor besteht der Witz an dieser Stelle darin, dass der Irrtum zunächst aufgeklärt scheint, aber das eigentliche Missverständnis erst ab diesem Moment durch die Annahme, es gebe einen jungen Lord, zustande kommt. Um seiner Erklärung für die merkwürdigen Schreie Nachdruck zu verleihen, spricht dabei auch der Sekretär klar von einem Irrtum: „Werte Herrn von Hülisdorf-Gotha! Mein gnädiger Herr befiehlt mir, Ihnen mitzuteilen, daß sie einem Irrtum erlegen sind [...]“.²⁶¹ Diese Lüge des Sekretärs bedeutet gleichzeitig den Beginn der Intrige und bildet damit den Mittelpunkt der Handlung, ab welchem die Handlung sich stetig in Richtung Finale zuspitzt.

Das diesen Moment musikalisch begleitende „Misterioso“ ist dabei das

Zentrum der in der Oper entwickelten Komödie, denn es verweist auf ein Geheimnis, das die Bürger Hülisdorf-Gothas zu scheinbaren Mitwissern Sir Edgars macht, das aber eines ist, welches sie in Wirklichkeit betreffen und bloßstellen wird. Es macht sich mit seiner tremolierenden Abwärtsbewegung über sie lustig. Zugleich rückt es die Zuschauer in ironische Distanz zu dem Geschehen: Sie sind die eigentlichen Mitwisser um das geheimnisvolle Spiel, das mit den Bürgern des Städtchens von nun an gespielt wird.²⁶²



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 304. Takt 448-450.

Sir Edgar übernimmt nun nach und nach inhaltlich und musikalisch die Kontrolle über das Geschehen, weshalb auch die solistischen Einwürfe des Sekretärs jene der kleinlauten Honoratioren nun in ihrer Länge übersteigen.²⁶³ Was Henze für das fünfte Bild erklärt, trifft so bereits auf das Ende des vierten zu:

Das musikalische Ambiente des Engländers [...] greift um sich (vom 5. Bild an) und arbeitet dem von Hülisdorf-Gotha entgegen, um es schließlich zunichte zu machen.²⁶⁴

²⁶¹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt 4. Bild. S. 300. Takt 424-430.

²⁶² Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 272.

²⁶³ Vgl. ebda. S. 273.

²⁶⁴ Henze: Über „Der junge Lord“ (1965 und 1972). S. 201.

Während das Missverständnis im allgemeinen ein Motiv der Buffa darstellt, werden seine Folgen ernst sein. Auch die sofortige Befürwortung der strengen Erziehung und der Schläge, die beim Erlernen der schweren Sprache Deutsch manchmal vonnöten sind, wirken zunächst komisch – die daraus resultierenden Schreie sind schon wieder beinahe vergessen: „PROFESSOR Deutsch ist eine schöne, aber, ganz richtig, schwere Sprache. Da weiß ich mir ein Urteil zu bilden! OBERJUSTIZRAT Das ändert freilich unsere Meinung. Eine harte Lektion hat noch niemand geschadet.“²⁶⁵

Endgültig vollzogen ist der Meinungsumschwung, als der Sekretär den Herren eine Einladung Sir Edgars in Aussicht stellt, was sie mit einem „erstaunten Laut“²⁶⁶ quittieren. Mit Lord Barrat verspricht ihnen der Sekretär zudem einen Gast ganz nach deren Geschmack und einen jenes Typus, dem Sir Edgar scheinbar nie entsprechen wollte:

Er wird Ihre Bälle und auch alle die Konzerte gern besuchen. Er wird den Damen selbstverständlich seine Aufwartung machen. Sie werden ihn gesellig und gefällig finden, wie Sie nur wünschen. Legt er doch Wert darauf, daß Lord Barrat seine Erziehung im Umgang mit Damen vollendet.²⁶⁷

Am Ende des Bildes scheint die Intrige so gut wie gelungen, was Sir Edgar mimisch quittiert: „Während sich die Herren verneigen, sich grüßend zurückziehen, lächelt Sir Edgar ein wenig.“²⁶⁸

2.7. Die Diener und ihre Herren

Im fünften Bild ist der Übergang vollzogen und die Welt Sir Edgars hat überhand genommen: „Im Musikalischen wie im Szenischen ist nicht mehr die Konfrontation der Bürger mit dem Fremden bestimmend, sondern deren räumliche, intellektuelle wie musikalische Vereinnahmung durch den Fremden.“²⁶⁹ Dementsprechend findet die Handlung in der großen Halle mit Bibliothek in Sir Edgars Haus statt, die seinen Charakter visuell widerspiegelt. Ihre Andersartigkeit im Vergleich zum Haus der Baronin wird in der Szenenanweisung eigens hervorgehoben:

²⁶⁵ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 307ff. Takt 469-484.

²⁶⁶ Ebda. 2. Akt. 4. Bild. S. 313. Takt 542.

²⁶⁷ Ebda. 2. Akt. 4. Bild. S. 314-317. Takt 547-579.

²⁶⁸ Ebda. 2. Akt. 4. Bild. Szenenanweisung. S. 327f.

²⁶⁹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 273.

Der Raum ist voller Besonderheiten und den Bedürfnissen eines Gelehrten und Mannes von Welt entsprechend eingerichtet – nicht in der Mode der Zeit, wie das Grünwieselsche Haus. Es sind unter anderem zu sehen: eine Gesteinsammlung, Landkarten, Blätter, die auf naturwissenschaftliche Studien schließen lassen, Skelette, ausgestopfte Tiere, Amphibien in Glasbehältern, Glaskästen mit Reptilien, antike Statuen. Trotzdem dominiert extravagante Eleganz.²⁷⁰

Als zentraler Kontrast stehen in der folgenden Szene die Handlungen der Dienerschaft und jener der „Feinen Leute“ einander entgegen. Wandelte sich der Sekretär bereits im vorangegangenen Bild zu einer tragenden Rolle, erhält der Fokus auf das Herr-Diener-Verhältnis als traditioneller Topos der Opera buffa in diesem Bild noch größeren Raum. Insbesondere die plumpen Annäherungsversuche des Bürgermeisters an die Köchin Begonia stellen sich in diese Tradition, doch auch die Verzückung der feinen Gesellschaft über das unmögliche Benehmen Lord Barrats erinnern an die listigen Täuschungen eines Herren durch seinen (verkleideten) Diener.

Zu Beginn des Bildes sieht man die Dienerschaft Sir Edgars bei ihren Arbeiten zur Vorbereitung des Empfangs der Gäste. „Begonia tänzelt um einige Schüsseln mit Backwerk“²⁷¹ und erhält an dieser Stelle eine längere solistische Passage, die lediglich durch einige Einwürfe des Sekretärs unterbrochen wird.

Sie ist als Nachempfindung der *Zagna* „sinnlichen Genüssen zugetan“,²⁷² stellt diese als Köchin in den Mittelpunkt und trägt in diesem Sinne ein Ingwerbrotrezept vor.

Dieses erreicht seine komische Wirkung über mehrere Wege. Zum einen ist es für die Handlung unwesentlich, sodass sich das Publikum ganz auf Sprache und Vortrag konzentrieren kann, ohne es mit der weiteren Handlung in Zusammenhang bringen zu müssen. Zum anderen erzielen Begonias gebrochenes Deutsch in Tradition des Capitano und musikalischer Witz den gewünschten komischen Effekt.

Parallel gesellt sich das für ihn ungewöhnliche Verhalten des ansonsten ernsthaften Sekretärs hinzu: „Der Sekretär ist lockerer, spielerischer als sonst, während er alles inspiziert und Jeremy und Meadows Anweisungen gibt.“²⁷³

Das Rezept ist hauptsächlich syllabisch vertont, die Ausnahmen sind dafür umso auffälliger: „wohlgerührt“ ist das erste Wort, das melismatisch ausgeführt wird, die damit zusammenhängenden Worte „rühren und wieder rühren“ werden in Koloraturen gesungen. Das „Rühren“ erklingt dabei in Triolen, die die aufsteigenden Sekunden der

²⁷⁰ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 340.

²⁷¹ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 341.

²⁷² Vgl. Leik: Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte S. 26f.

²⁷³ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 342.

Hauptnoten umspielen, und abschließend in einer absteigenden Reihe sowie weiteren aufsteigenden Triolenfiguren:

40 (♩ = ♪)
wohl - ge - rührt, rüh - ren
43 ren und wie - der
46 rüh - ren;

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. S. 342f. Takt 40-47.

Das Motiv der aufsteigenden Triolen wird bei der Zutat „Limon“ über drei Takte wiederholt, das Ei, das zerbrochen werden soll, wird lautmalerisch von durch Achtelpausen unterbrochenen ebenso langen Noten akustisch dargestellt:

56 kan-diertes Li - mon

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 344. Takt 56-58.

71 Dann ein Ei drauf zer - bro - chen;

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 346. Takt 71-73.

Auch das „Kneten“ der „Pasta“ am Schluss des Rezeptes wird durch Sekundwechsel hörbar:

77 wird, und dann kne - ten die Pa - sta, nach

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 346f. Takt 77-81.

Ein gesprochener Satz bringt den Rezeptvortrag zu einem Ende – „Jamaica girls call it ginger bread nuts, Napoleon loved these.“²⁷⁴ –, woraufhin Begonia schließlich noch, wie eine typische Zagna einen Schluck aus ihrer Rumflasche nimmt.²⁷⁵

Henze realisierte an dieser Stelle „einen als Wortspiel angelegten komischen Effekt, indem er den Gegensatz zwischen musikalischer, sprachlicher und szenischer Kodierung

²⁷⁴ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 347.

²⁷⁵ Vgl. ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 348.

vertieft“,²⁷⁶ denn mit ihren „hochgradig expressiven Melismen“²⁷⁷ klingen sowohl das „Topos der Empfindsamkeit wie die profane Küchenverrichtung“²⁷⁸ mit. Wie auch für Amintore La Rocca ortet Bielefeldt hier einen „parodistische[n] Rekurs auf Gesangstraditionen“ als „Spiel der Musik mit ihrer eigenen Kodiertheit.“²⁷⁹

Es folgt nun ein – scheinbar durch den Alkohol evozierter – Klagegesang Begonias, die sich nach fernen Ländern sehnt. Als sie dazu ansetzen will („Als wir jüngst in Patras waren...“²⁸⁰), wird sie durch ein Rezitativ des Sekretärs unterbrochen („Nur keine Reminiszenzen jetzt, wir sind nicht mehr in Patras.“²⁸¹), bevor die eigentliche Passage beginnt, die sie „schluchzend“²⁸² vorträgt.

Wiederum werden Teile des Inhalts auch musikalisch nachvollzogen. So etwa „das Schiff auf hohen Wogen“ mit zuerst auf- und daraufhin absteigenden Melismen oder das „Schwatzen“ des „kalten Volks“ in acht Sechzehntelnoten in gleicher Tonhöhe und vier weiteren einen Ganzton tiefer:



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 349. Takt 99f.



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 350. Takt 105f.

Sie beendet diese Passage – ganz die Zagna – indem sie wieder ihren Kuchen zur Sprache bringt und – zusätzlich komisch – von sich in der dritten Person spricht: „Schade um Begonias Kuchen.“²⁸³ Die ganze Szene wird vom Sekretär wörtlich und pantomimisch auf unterhaltsame Art und Weise beendet: „Keinen Schluck mehr! Und hinaus mit Begonia, in die Küche!“ Daraufhin scheidet er „sie 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.“²⁸⁴

²⁷⁶ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 233.

²⁷⁷ Vgl. ebda. S. 233.

²⁷⁸ Ebda. S. 233.

²⁷⁹ Ebda. S. 232.

²⁸⁰ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 348f. Takt 93-95.

²⁸¹ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 349. Takt 96.

²⁸² Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 349.

²⁸³ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 350. Takt 106.

²⁸⁴ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 350.

Auf ein Zeichen des Sekretärs werden alle drei still und nachdem sie ihre Plätze bezogen haben, wechselt das bislang erklungene „Allegro“ in ein „Allegretto moderato“, das den Einzug der „Feinen Leute“ Hülisdorf-Gothas begleitet.

Die Kontraste zwischen den Bürgern und dem Fremden und seinen Dienern kann sich nun voll entfalten, gleichzeitig gewinnt auch die Liebestragödie „an Raum und Bedeutung.“²⁸⁵

Während die Vorbereitungen der Dienerschaft und damit die kultivierte Welt Sir Edgars von „cantablen“ Holzbläser- Streichersoli – teils „dolcissimo“ – begleitet werden und „dem Personal Sir Edgars eine gewisse Vornehmheit“ durch „die rhythmisch schwerelose Begleitung durch Holzbläser, Harfe, Klavier und Streicher“ verliehen wird, wirkt das Streicher-Ostinato, das den Einzug der Bürger begleitet, beinahe plump. Katja Schmidt-Wistoff bezeichnet es gar als „holzschuhartig“ und „polternd“, wodurch diese beiden Welten auch musikalisch in größtmöglichem Kontrast zueinander stünden:²⁸⁶

Diese Kontrastierung der synkopisch tänzelnden, kantablen Melodiösität, mit welcher die Köchin (!) ihr Rezept offenbart, zum „bäuerischen“ Unisonoauftritt der Oberschicht (!) des Städtchens (reine Quinten im die Hauptzählzeiten betonenden Rhythmus), gibt die Bürger Hülisdorf-Gothas musikalisch nun völlig der Lächerlichkeit preis.²⁸⁷



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 352. Takt 125-127.

Die Oberflächlichkeit der Äußerungen der Bürger wird durch einfache Rhythmen und das Singen unaussagekräftiger Silben („-kommen“) auf Melismen unterstrichen und demensprechendes pantomimisches Verhalten wird auch durch die Szenenanweisung vorgeschrieben: „Die Gäste zerstreuen sich, voller Neugier, oberflächlich alles musternd [...]“²⁸⁸

²⁸⁵ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 273.

²⁸⁶ Vgl. ebda. S. 273.

²⁸⁷ Ebda. S. 273.

²⁸⁸ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 359f.

Als Sir Edgar zusammen mit Lord Barrat auftritt, steht auch die höfische Sarabande der „polternden“ Einzugsmusik und damit der Herr und – im übertragenen Sinn – sein Diener den Bürgern deutlich kontrastierend gegenüber.

Das sofortige Lob der Baronin für den jungen Lord („Welche Freude! [...] Welcher Chic! Welch große Eleganz!“²⁸⁹) bereitet die weitere Komik vor. Unwissentlich macht sich Lord Barrat beziehungsweise Sir Edgar, der ihm die Worte beigebracht hat, bereits mit seiner ersten Äußerung über die Baronin und ihre Sprachwelt lustig: „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist.“²⁹⁰ und setzt nach mit „Was Sie nicht sagen! Ich weiß es besser.“²⁹¹ Sie kann sich mit seiner inhaltsleeren Sprache identifizieren und deshalb den für das Publikum und auch für Sir Edgar und sein Gefolge verständlichen Spaß auf ihre Kosten selbst nicht erkennen. Stattdessen ergeht sie sich weiter in Bewunderung für den fremden Adligen („Divine! [...] Sie haben Witz, Mylord.“²⁹²) und stellt erneut ihre Eitelkeit zur Schau („Ich war im Jahre- das Jahr tut nichts zur Sache- am englischen Hof...“²⁹³), wonach sie Luise und Lord Barrat einander vorstellt. Wie es soeben auch für die Baronin geschah (Oberflächlichkeit, Selbstverliebtheit, Verblendung), werden an dieser Stelle auch Luise, Wilhelm und Ida (erneut) und Lord Barrat (erstmalig) charakterisiert und positioniert. Letzterer präsentiert sich aufgrund seiner sofortigen umfangreichen pantomimischen Aktionen als unmittelbarer Nachfolger des Harlekins: „Barrat erhebt sich nicht, greift aber nach Luises beiden Händen und küßt beide Hände. Dann nimmt er ihr Täschchen, sieht hinein, wirft es ihr dann wieder zu.“²⁹⁴

Luise zeigt ihre emotionale Verwirrung zweifach, pantomimisch („Sie [...] steht verwirrt vor ihm.“²⁹⁵) und sprachlich. Das emotionale Schwanken, das typisch für die Figur der Amorosa ist, setzt bereits an dieser Stelle ein und wird allein durch Äußerlichkeiten ausgelöst: „Oh, Wilhelm. Ja, ich bin verwirrt. Dieser Aufzug, dieser erlesene Handschuh, diese goldene Brille. Das Pariser Beinkleid.“²⁹⁶ Ida führt ihre Überlegung weiter und versichert sie, ganz Freundin und schlaue bis besserwiserische Colombina, in ihrem für sie typischen melismatischen Sing-Sang seines Interesses:

²⁸⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 370f. Takt 219-224.

²⁹⁰ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 371. Takt 228-231.

²⁹¹ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 372f. Takt 238-240.

²⁹² Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 371f. 232-236.

²⁹³ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 373. Takt 243-246.

²⁹⁴ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 374f.

²⁹⁵ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 375.

²⁹⁶ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 376f. Takt 271-277.



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 377f. Takt 278-281.

Bei dieser Szene handelt es sich um Spiegelung des Gesprächs der jungen Damen im ersten Bild, die sich um die äußere und von Ida kritisierte Erscheinung Wilhelms drehte. In beiden Momenten stützt sich Luise auf die Ratschläge Idas, die ihre Verwirrung jedoch nur noch weiter steigern. Obwohl sie das in diesem Falle vermutlich ohne böse Absicht tut, zeigt sie somit gegenüber Luise an dieser Stelle und der Baronin in der Teeszene das gleiche Verhaltensmuster, was die Anlage ihrer Figur als Typus bestätigt.

Idas Beschreibung von Lord Barrat scheint dabei vorläufig nicht nachvollziehbar und mutet eher wie eine Vorahnung denn eine Charakterisierung an: „Er reißt hin, und erwecke Furcht und Angst. Mehr Wirkung kann ein Mann auf uns nicht haben.“²⁹⁷

Ganz untypisch für sie singt Ida den letzten Teil ihrer Worte auf längere Notenwerte (Achtel, Viertel- und eine punktierte Viertelnote).²⁹⁸ Luise übernimmt diese Meinung sofort von ihrer Freundin und fällt ihre Entscheidung für Lord Barrat und gegen Wilhelm: „Ähnliches hab ich nie empfunden. Ich fürcht' ihn schon und muß doch zu ihm geh'n.“²⁹⁹ Wie auch der entscheidende Meinungsumschwung der Honoratioren im vierten Bild erhält dieser Vorgang die Vortragsbezeichnung „misterioso.“³⁰⁰

Das merkwürdige Verhalten Lord Barrats setzt sich nun fort und zeigt sich anhand seiner Unfähigkeit, mit einer Teetasse umzugehen. Die Gesellschaft reagiert mit einem Moment des Schreckens, doch das darauffolgende abwechselnde Küssen der Hände von Luise und der Baronin durch den vermeintlichen jungen Lord wird von den Bürgern mit einem erleichterten „Ah!“ quittiert und dem verkleideten Affen, dem Beispiel der Baronin folgend, in ähnlichen Rhythmen wie jene der Chorpassage zu Beginn der Szene, zugejubelt. Gleich darauf beginnt einer der jungen Herren Lord Barrat zögerlich nachzuahmen und wirft ebenfalls „eine Tasse an die Wand, nachdem er sie ausgetrunken hat.“³⁰¹ Der „Herr“ übernimmt damit als Erster die Verhaltensweise des Harlekin, einer Dienerfigur.

Die Welt Sir Edgars ist für die Bürger zu überzeugend, die exotische Aura zu verlockend, um sie nicht nachzuahmen und so bestärkt die Baronin ihre Mitmenschen in der Nachahmung Lord Barrats und scheint gleichzeitig endlich die Erwartungen, die sie in Sir Edgar gesetzt hat, eingelöst zu sehen: „Courage, meine Freunde! Das ist Leben, ist

²⁹⁷ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 378f. Takt 289-293.

²⁹⁸ Vgl. ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 378f. Takt 289-293.

²⁹⁹ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 380. Takt 298-300.

³⁰⁰ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 379f. Takt 294-300.

³⁰¹ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 384.

Lebensart, wie die Provinz sie Euch niemals lehrt. Lord Barrat, scheint mir, bringt den ersehnten frischen Wind in unsre Residenz.“³⁰² Als die Baronin „Lord Barrat, von ihm bezaubert, über den Fächer hinweg“³⁰³ anblickt, nimmt dieser ihr den Fächer weg um sie zu parodieren und spielt auch mit den Fächern der anderen Damen, die sie ihm freiwillig überlassen. „Diese englische Exzentrik! Daneben wirken unsre jungen Herren freilich langweilig und misanthrop.“³⁰⁴ – durch diese Beschwerde über den Mangel an Eleganz der örtlichen Jugend wird rückblickend die Komik ihres „ungelenken“ Auftrittes noch verstärkt.³⁰⁵

Im Zuge des folgenden Ensembles vermischen sich die Welten der Stadtbewohner auch akustisch mit jener Sir Edgars, die bislang „musikalisch völlig voneinander abgegrenzt nebeneinander“³⁰⁶ standen. Vermittelt wird dies über den „plumpe[n] Chor, die graziösen Antworten des Sekretärs, die pantomimischen Szenen Barrats sowie die affektierte, charakteristischerweise durch kreisende Celesta- und Flötenbewegungen begleitete Gesprächsführung der Baronin.“ Es handelt sich dabei um zeitlich nacheinander stehende Dialoge, die „in der musikalischen Grundstruktur ganz klar voneinander getrennt“ sind. Nun verschmelzen jedoch „die verschiedenen Klangcharaktere sowie die Gespräche der verschiedenen Gruppen in einer sich allmählich entwickelnden, großen Simultanszene mehr und mehr.“³⁰⁷

Auf der einen Seite stehen zunächst im Terzett Frau Oberjustizrat Hasentreffer, Frau von Hufnagel und die Baronin, die den ersten Chor des Bildes mit seinen Melismen und Sekundwechseln weiterführen. Der Part der Baronin ist dabei gegenüber jenem der anderen beiden Damen leicht variiert, wodurch sie als Redeführerin hervorgehoben wird.³⁰⁸

Daraufhin beginnt der gemischte Chor der Damen und Herren mit einem Einsatz der Herren (Takt 378), worüber sich ein Gespräch zwischen Frau Oberjustizrat Hasentreffer und Frau von Hufnagel, weiterhin charakterisiert durch Sekundwechsel und Parlanto, legt, zu dem sich immer wieder die Baronin hinzugesellt, ebenso die Unterhaltung zwischen Luise und Ida sowie verstreute Sätze Lord Barrats. Die Passagen des Chores sind dabei syllabisch und im Stakkato, Luises und Idas Gesang melodisch und mit langen Notenwerten vertont. Das herausstechende Merkmal von Lord Barrats Gesang sind

³⁰² Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 385f. Takt 326-340.

³⁰³ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 387.

³⁰⁴ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 387f. Takt 353-358.

³⁰⁵ Vgl. Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 274.

³⁰⁶ Ebda. S. 274.

³⁰⁷ Ebda. S. 274.

³⁰⁸ Siehe Anhang A-26: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 389-391. Takt 364-377.

zunächst die absteigenden, sich von einer Stelle zur nächsten verkleinernden Intervalle (Quint-Terz-Sekund) und der ihnen dadurch verliehene klagende Charakter.³⁰⁹

Während diese Artikulationen inhaltlich aufeinander bezogen sind, beginnt nach einigen Takten parallel dazu die Buffa-Handlung rund um Begonia und den Bürgermeister:

[...] 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.³¹⁰

Auf der Bühne zu sehen ist nun der Bürgermeister, der

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.³¹¹

In seiner umständlichen Art versucht er ein Gespräch mit ihr zu beginnen („Demoiselle, wenn es gestattet ist...“³¹²), doch „Begonia hört nicht auf ihn und geht weiter ihren Verrichtungen nach.“³¹³ Die Ungeschicktheit des Bürgermeisters zeigt sich dabei nicht nur in seiner umständlichen Art zu sprechen, sondern auch daran, dass er nicht fähig zu sein scheint, flüssig zu sprechen. Seine Silben und Worte werden immer wieder durch Achtelpausen unterbrochen. Bevor Begonia endlich antwortet, passt er sich jedoch ihrer lautmalerischen Sprache an und das Rollen ihrer Augen wird mit Hilfe einer chromatisch abwärtsrollenden Septole hörbar:



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 400f. Takt 414-418.

Begonia geht daraufhin erstmalig auf ihn ein. Durch sie wird das Augenrollen ebenfalls durch eine chromatische Abwärtsbewegung hörbar, ist allerdings in drei aufeinanderfolgende Triolen gefasst:

³⁰⁹ Siehe Anhang A-27: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 389-398. Takt 378-408.

³¹⁰ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 154.

³¹¹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 392.

³¹² Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 392f. Takt 383-388.

³¹³ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 394.



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 402. Takt 422-424.

Beide Parallelszenen pausieren nach einem erneuten Terzettpart der Damen und werden nur pantomimisch fortgesetzt. Währenddessen beginnt eine neue Handlung: „Sir Edgar tritt zu Wilhelm, der sich unmutig abwenden möchte, aber der Sekretär hält ihn auf.“³¹⁴ Sie ist rezitativisch angelegt und wird nur von Arpeggien im Klavier begleitet:

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 404. Takt 439

Das ganze Rezitativ wird dabei in nur einem Takt zusammengefasst.

Laut Bielefeldt handle es sich „bei Wilhelms auf cantablen und expressiven Tönen vorgetragenen Äußerungen zu Goethes Farbenlehre“ um die „idealistische Variante“ von Henzes „Spiel der Musik mit ihrer eigenen Kodiertheit.“ Doch „sein Pathos der Farben als ‚Taten des Lichts‘ läuft insofern ins Leere, als es ihn ablenkt von dem, was zu tun wäre, nämlich der fortschreitenden Verführung Luses durch Barrat Einhalt zu gebieten.“

Im sechsten Bild soll Ida „seine leere Pose [...] mit ihrem spöttischen Verlangen nach einem weiteren ‚Heldengedicht‘“ karikieren, „womit auch dieser Versuch eines gesteigerten Ausdrucks dechiffriert ist.“³¹⁵

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 411-414. Takt 467-478.

³¹⁴ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 404.

³¹⁵ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 232f.

200
Ida
(zu Wilhelm)
(To Wilhelm)
A - ber, mein Freund, warum so...

202
wild wie ein dut - zend Stan - zen aus ei - nem Hei -

204
den ge - didit

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 482-484. Takt 200-204.

Aufgrund der Vertonungsweise dieser Passage wird die Handlung merklich gebremst. Erst als der Sekretär Wilhelm, der als einziger nicht in den Bann Lord Barrats beziehungsweise Sir Edgars geraten ist und das Verhalten des jungen Lords kritisiert, zumindest für den Moment vom restlichen Geschehen ablenken kann und der Student sich die Sammlung Sir Edgars zeigen lässt, werden Musik und damit auch Szene wieder beschleunigt und zu den Stimmen Wilhelms und des Sekretärs mischen sich nacheinander jene der Baronin, Lord Barrats und des Bürgermeisters.

Der darauffolgende Abschnitt zeichnet sich überhaupt durch einen steten Zuwachs an Personal und Problematik aus, denn nach der kurzfristig geglückten Ablenkung des Sekretärs offenbart sich Wilhelms Eifersucht.

Das Rezitativ, das von Wilhelm und dem Sekretär ausgeführt wird, leitet zu „einem abschließenden, sich kontinuierlich steigernden Andante-Ensemble“ über,

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.³¹⁶

Der Bürgermeister begibt sich unterdessen auf die „sinnliche“ Ebene der Zagna und verbalisiert den „Reiz ihrer Exotik [...] mit einer Hommage ans fremde Gewürz“:³¹⁷ „Wie Zimt kommt sie mir vor, wie ganz in Zimt gerollt, und Zimt schmeckt mir so gut.“³¹⁸ Begonia antwortet auf der gleichen Ebene: „Kartoffel rollt in seinem Bauch so dick!“, wobei die Kartoffel in absteigenden Quinten, unterbrochen von Achtelpausen und in Triolen strukturiert, „rollt“:

³¹⁶ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 276.

³¹⁷ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 232.

³¹⁸ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 409f. Takt 454-459.



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 410. Takt 461-463.

Frau Oberjustizrat Hasentreffer und Frau von Hufnagel haben inzwischen zusammen mit der Baronin ein Gespräch mit Lord Barrat aufgenommen, während der Bürgermeister nun seine Taktik ändert und wirbt nun in langgezogenen Phrasen um die Köchin. Dabei spielt er wenig schmeichelhaft auf Begonias Hautfarbe an und zeigt damit gleichzeitig, dass es die Exotik ist, die ihn an der Köchin fasziniert: „Was lieben Mohrenmädchen denn für Männer?³¹⁹ [...] Aber so hör' sie doch! so schwarz wie sie auch sein mag, sie hat mir's angetan!“³²⁰

Begonia distanziert sich daraufhin vom Bürgermeister, indem sie seine Gewürzmetapher „gekonnt zurückspielt“³²¹ und ihm auf Englisch antwortet – „Jamaica girls love boys made of sugar and spice.“³²² –, was er nicht versteht und dies auch artikuliert.³²³ Die letzte Abweisung erteilt sie ihm wiederum auf Deutsch und schlägt ihm gleichzeitig auf die Finger.³²⁴

Kurz darauf gelangt das ganze Ensemble zu seinem vorläufigen Schluß und der Chor preist in C-Dur den „herrlichen Tag“, wobei jedoch die Musik

in der durch die Mollterz (f) im Tenor getrübe Doppeldominante D-Dur endet (auf „Tag“, V, Takt 506) und von den Melismen Barrats auf „Adam“ übertönt wird, der diese Situation musikalisch eigentlich in der Hand hat und in die Dominante G-Dur überführt.³²⁵

Allerdings ist es Begonia, die zur Fermate Lord Barrats ihre Szene mit einem gesprochenen Satz – „Jamaica girls call this ‚hanky-panky‘- Napoleon hated it!“³²⁶ – beschließt.³²⁷

Parallel dazu wurde das Benehmen Lord Barrats immer drastischer, unter anderem reißt er Luise eine Schleife vom Kleid.³²⁸ Gleichzeitig wird er aber auch vom gesamten Ensemble stetig mehr bewundert, bis weitere Nachahmungsversuche durch einige der

³¹⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 412ff. Takt 469-476.

³²⁰ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 417-420. Takt 490-497.

³²¹ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 232.

³²² Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 414ff. Takt 478-485.

³²³ Vgl. ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 416. Takt 485.

³²⁴ Vgl. ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 420.

³²⁵ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 274.

³²⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 423.

³²⁷ Siehe Anhang A-28: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 422f. Takt 505-508.

³²⁸ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 416.

jungen Herren stattfinden, die auch „bald alles besser“³²⁹ wissen werden und Lord Barrats Form der Artikulation in ihren eigenen Sprachduktus überführen, die wesentlichen Tonfolgen aber beibehalten (e''-fis''-g''-b'')



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 418. Takt 491-493.

Musical score for Gentlemen and Herren, showing two staves with lyrics: "Wir wissen auch bald alles besser." The score is in 3/8 time and features a series of eighth notes and a final quarter note.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 422. Takt 503f.

Dabei wurde das „Ich weiß es besser“ Lord Barrats

durch die Einführung in das komplette Ensemble zum ironischen Kommentar aller Beteiligten. Es führt nicht nur die blinde Begeisterung der „feinen Leute“ vor, die ausgerechnet, als der Affe Luise die Schleife vom Kleid reißt, „diese meisterliche Grandezza“, den „herrlichen Tänzer“ und das „freie Benehmen“ bewundern, sondern es kommentiert auch sarkastisch die Reden des Sekretärs über Sir Edgar („Auch er versteht das Werk als Lebenslehre. Beweis und Beispiel sind in der Naturscheinung“), des Oberjustizrates („Ein geistreicher Schlingel ist dieser Engländer“), Wilhelms („Ich bin beglückt, ich höre sonst nie solche Sprache“) und des Bürgermeisters („so schwarz wie sie auch sein mag, sie hat mir's angetan“).³³⁰

In dem Moment, als Begonia und Wilhelm gleichzeitig und separiert von den anderen Stimmen das „unmögliche“ Benehmen des Bürgermeister 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.“³³¹

³²⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 422. Takt 503f.

³³⁰ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 276.

³³¹ Ebd. S. 276.

500

Frau Oberjust.
Frau Harethtr.
Frau v. Hufn.
von Hoefn.
Baronin
Baroness
Begonia
Barrat
Wilhelm
Prof.
Ökonom
Compt.
Oberjust.
Mag.
Junge Herren
Young Men

- neh - - - men!
man - - - ner!

- neh - - - men!
man - - - ner!

- neh - - - men!
man - - - ner!

Un - mög - lich die - ses Be - neh - men!
I real - ly don't like your man - ner!

höf - lich ist.
plains - - - est lies.

Dieses un - höf - li - che Be - neh - men!
This is real - ly a boorish man - ner!

- neh - - - men!
man - - - ner!

- neh - - - men!
man - - - ner!

Wir wis - sen es bes - ser.
We soon will know bet - ter.

Wir wis - sen es bes - ser.
We soon will know bet - ter.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 421. Takt 500f.

Auf die Fermate des „herrlichen Tags“ folgt Wilhelms Ausbruch im Parlando. Erneut bahnt sich eine Eskalation an und Luise, die sich misshandelt fühlt, bricht in Tränen aus. Beide werden dabei von Aufregung vermittelnden Triolen der Streicher begleitet. Die Baronin stellt sich nun mit der gesamten Gesellschaft hinter sich gegen Wilhelm, die Triolenfiguren werden an dieser Stelle von den Oboen übernommen. Im Presto und weiterhin von den Triolen – nun in den Fagotten – begleitet, bricht Wilhelms Wut daraufhin erneut aus, bis der Sekretär eingreift und die Szene beruhigt.³³²

Sein wiederum von Arpeggien begleitetes Rezitativ entschleunigt die Vorgänge bis Lord Barrat unter seiner und Sir Edgars Aufsicht den Raum verlässt. Das instrumentale Zwischenspiel im Moderato, während dem sich Lord Barrat verabschiedet, erhält die Starrheit des Moments noch aufrecht. Danach echauffiert sich Wilhelm jedoch noch einmal über diesen „unverschämten Menschen“,³³³ bis der Szene durch die vorgetäuschte Ohnmacht Luises endgültig der Ernst genommen wird:

³³² Siehe Anhang A-29: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 424-427. Takt 509-532.

³³³ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 428. Takt 540f.

Luise preßt die Hand an's 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.³³⁴

Das Fallen Luises macht Henze durch eine Abfolge absteigender arpeggierter Harfenklänge hörbar:

The image shows a musical score for Act 2, Scene 5, Measure 541. It features three staves: Wilhelm's vocal line, the Harp (Arpa), and the Timpani (Timp.). The tempo is marked 'Più mosso (♩ = 92)'. Wilhelm's line includes the lyrics 'Mensch! - fer! - low!'. The Harp part consists of descending arpeggiated chords, and the Timpani part has a rhythmic pattern.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 428. Takt 541.

Die darauffolgende allgemeine Erregung wird durch Sextolen und Triolen der Streicher akustisch verdeutlicht. Sie begleiten sowohl den Entschuldigungsversuch Wilhelms, als auch die Anstachelung der Bürger durch die Baronin. Während die Baronin eine neue Melodie beginnt, wird ihr erster Abschnitt von Frau Hufnagel direkt zitiert und von Frau Oberjustizrat Hasentreffer variiert.³³⁵ Durch das Stakkato der drei Damen und die aufsteigende Tonfolge wird die aufgeregte Stimmung nochmals verstärkt und erhält einen komischen Zug.³³⁶

Die instrumentalen Triolen- und Sextolenfiguren hören nun auf und beginnen erst wieder, als Wilhelm abgegangen ist. Dieser hat kurz davor seinen stärksten Ausbruch, der im Sprechgesang beginnt, sich jedoch stetig in Lautstärke und Tonhöhe steigert, bis er im Fortissimo endet und der verzweifelte Liebhaber unwissentlich die Situation aufklärt: „Ich gehe. Aber ich gebe nicht auf! Ich kann mich noch messen mit einem Lord, der ein Lümmel ist und sich benimmt wie ein Tier!“³³⁷

Offen bleibt, ob die darauffolgende Reaktion der Damen durch den unerwarteten Ausbruch oder die leise Ahnung, dass Wilhelm recht hat, bedingt ist: „Luise erwacht bei diesen Worten aus ihrer Ohnmacht, während alle Damen daraufhin in Ohnmacht fallen-kunstgerecht. Die Herren springen den Damen bei.“³³⁸

Für die zweite Lösung spricht der Umstand, dass Luise bei diesen Worten wieder aufwacht, da es gerade das Ungestüme, Freie und „Animalische“ ist, das Luise anzieht

³³⁴ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 428.

³³⁵ Vgl. ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 429-431. Takt 546-554.

³³⁶ Siehe Anhang A-30: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 428-431. Takt 542-554.

³³⁷ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 431f. Takt 554-559.

³³⁸ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 432.

und Wilhelm soeben angesprochen hat. Wie auch im Falle Luises wird das Fallen der Damen von absteigenden Arpeggien der Harfe begleitet.³³⁹

Als nun auch noch die Herren Wilhelm kritisieren, stürzt er weg, jedoch nicht ohne das Versprechen an Luise zu leisten, dass er nicht aufgeben wird.³⁴⁰ Daraufhin erwachen die Damen zu aufsteigenden Harfen-Arpeggien wieder aus ihrer Ohnmacht.

Auch in diesem Bild ist die Situation nicht vollends eskaliert, da Wilhelm Ausbruch durch den Ohnmachtsanfall Luises und der restlichen Damen abgebrochen wurde und er schließlich einfach abgeht.

Dem Bild wird nun endgültig jede Aggressivität und Erregung genommen, denn das Erwachen der Damen findet begleitet von einem zarten Chor im zweifachen bis dreifachen Piano statt, der mit einer abschließenden Frage nach Lord Barrat oder womöglich auch nach Wilhelm („Wo ist er?“³⁴¹) schließt, bevor der Vorhang fällt.³⁴²

Entgegen den ersten vier Bildern, die sich dynamisch jeweils zum fortissimo-Schluß steigern, mündet das fünfte Bild im pianissimo allgemeiner Orientierungslosigkeit. Das entspricht dem sich hier entwickelnden individuellen Drama Luises und Wilhelms, für dessen Tragik die leisen Töne angemessen sind, und es bestätigt sich außerdem musikalisch die retardierende Funktion des fünften Bildes, welches Ausgangspunkt ist für die stringente Spannungssteigerung des letzten Bildes, und die den fortissimo-Eklat am Ende der Oper durch diesen dynamischen Kontrast besonders wirkungsvoll erscheinen läßt.³⁴³

Daneben hat sich die Gegenüberstellung der Welt Sir Edgars beziehungsweise seiner Repräsentanten in Form der Dienerschaft und Lord Barrat und den Hülisdorf-Gothaern als Motor der Handlung erwiesen, während die Schaffung handlungstechnischer Mittelpunkte durch die Hervorhebung einzelner Figurenkonstellationen erfolgte.

So ist Luise zwischen Lord Barrat und Wilhelm hin- und hergerissen. Letzterem stehen ebenfalls indirekt Sir Edgar als Intrigant und auch Ida als Nachfahrin Colombinas gegenüber. Der verkleidete Affe kontrastiert wiederum nicht nur die gesamte Bürgerschaft, sondern die Baronin und Wilhelm im Speziellen.

Nicht zuletzt ist die Buffo-Paarung Bürgermeister und Begonia stellvertretend für den Konflikt, aber auch für die Annäherung zwischen den beiden Welten.

³³⁹ Henze: Der junge Lord. KA 2. Akt. 5. Bild. S. 432. Takt 560f.

³⁴⁰ Vgl. ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 434.

³⁴¹ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. S. 437. Takt 587-589.

³⁴² Siehe Anhang A-31: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 435-437. Takt 577-589.

³⁴³ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 277.

2.8. Dramaturgische und sprachliche Stilmittel der Opera buffa

Missverständnisse und Verkleidung

Verkleidungen, Verwechslungen und Missverständnisse sind neben der Intrige oder auch zusammen mit ihr die am häufigsten vertretenen Handlungsmotoren der Gattung Oper und insbesondere der Opera buffa.

Im *Jungen Lord*, der viele Merkmale der Opera buffa gleich mehrfach aufzeigt, gibt es deshalb auch neben dem zentralen Missverständnis, dass es sich bei dem Affen um einen jungen Lord handelt, auch jenes im ersten Bild, im Zuge dessen der Sekretär für seinen Herren gehalten wird. Zudem gibt es zum verkleideten Affen eine akustische Vorstufe: fast während des gesamten vierten Bildes rätseln die auftretenden Figuren über die merkwürdigen Schreie.

„Aus Verkleidung und Verwechslung ergab sich in der Typen-Komödie eine Fülle von Verstellungs-Spiel“,³⁴⁴ das sich ebenso in der Oper antreffen lässt. Dabei kann sich die „momentweise Verstellung“ auch „zum vollständigen Spiel im Spiel steigern“, wie es auch im *Jungen Lord*, inszeniert von Sir Edgar, der Fall ist. „Ein Verkleideter oder „Spielender“ foppt hier „die anderen, ‚normalen‘ Figuren.“³⁴⁵

Da der Affe sich der vorhandenen Gesellschaft anpassen und gleichzeitig auffallen soll, muss sich sein Äußeres der Kleidung der übrigen Figuren anpassen und es gleichzeitig übertreffen: „Der junge Lord ist ungemein extravagant gekleidet. Er trägt eine Brille und Handschuhe zu einem Anzug, der die Kleidung der anderen Herren uniform und provinziell erscheinen lässt.“³⁴⁶

In der Geschichte der Opera buffa finden sich zahlreiche Beispiele für derartige Situationen und daraus resultierende „Verkleidungseffekte“.³⁴⁷

[I]m „Figaro“ (Cherubin als Mädchen, Gräfin als Susanna, Susanna als Gräfin), im „Barbier“ (Graf als Soldat und Musiklehrer), in „Cosi fan tutte“ (Despina als Notar und Arzt, die Herren als Orientalen), in Haydns „Apotheker“ (Volpino als Notar und Orientale), im Wildschütz (Baronin und Zofe als Studenten, Baronin als Landmädchen; Baron, Bruder der Gräfin, als deren Anbieter), in „Gianni Schicchi“ (Titelheld als wiederbelebter Erblasser), in „Arabella“ (Zdenka als Mann und ‚Freund‘ ihres Geliebten), in Henzes „Jungem Lord“ (Affe als Lord) usw. usw.³⁴⁸

³⁴⁴ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 178.

³⁴⁵ Ebda. S. 178.

³⁴⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 370.

³⁴⁷ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 178.

³⁴⁸ Ebda. S. 179.

Auf der Grundlage derartiger Beobachtungen hält auch Smith fest: „Disguises were extremely popular (as they always had been) to gull the unwary: often disguise was used to invoke faraway lands and peoples – or to satirize the *opera seria*.“³⁴⁹

Die Entlarvung des jungen Lords als Affe stelle allerdings laut Rabien „mehr als bloße Verkleidung und Demaskierung“ dar. Denn „erst durch den Bildeffekt des Schlusses als wieder wilder Affe“ würde „die Tiefgründigkeit seiner vorigen gesellschaftlichen Erfolge enthüllt.“³⁵⁰

Auch der Tendenz der Opera buffa zur Heraufbeschwörung fremder Länder und Menschen und der Bedienung der Sehnsüchte des Publikums nach Exotik wird in Bachmanns und Henzes Werk entsprochen. Beispielsweise wird die Fremdartigkeit Sir Edgars wiederholt hervorgehoben, obwohl er immerhin Europäer ist. So bezeichnet ihn der Ökonomierat als „fremden Herrn“,³⁵¹ als der „Engländer“,³⁵² einfach nur als den „Fremden“³⁵³ oder als „Ausländer.“³⁵⁴

Auch die Zirkusszene gehört in den Bereich der Exotik, ebenso die Kutsche mit den fremdartigen Tieren und die Dienerschaft Sir Edgars. Entsprechend wird der Vorgang ihres Aussteigens, wie bereits im Abschnitt zum ersten Bild erläutert, im Orchester „alla turca“ begleitet:

Die Fremdartigkeit und Exotik des Geschehens wird so auch musikalisch hervorgehoben, die Kontrastwirkung unterstrichen. Dieselbe Rhythmusbezeichnung verlangt der Komponist auch beim Vorfahren der zweiten Kutsche.³⁵⁵

Das Verlangen nach Exotik zeigt sich auch in den Erzählungen der Baronin, die mehr als einmal von ihren Erfahrungen im Ausland berichtet, am englischen Hof,³⁵⁶ in London, Paris und sogar bei einem Cousin Sir Edgars.³⁵⁷

Diese Sehnsucht ist auch die Begründung dafür, dass die Bürger Lord Barrats Benehmen vorbehaltlos interessant finden und ihn sich sogar zum Vorbild machen.

In der Chorszene des fünften Bildes von Takt 312 bis 323 werden „die Bürger der Stadt völlig von Lord Barrats Verhalten vereinnahmt.“ Sie „mündet in einem diese Bewunderung

³⁴⁹ Smith: *The Tenth Muse*. S. 111.

³⁵⁰ Rabien: *Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte*. S. 137.

³⁵¹ Vgl. Henze: *Der junge Lord*. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 4. Takt 54f.

³⁵² Vgl. bspw. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 6. Takt 74 und S. 8. Takt 93.

³⁵³ Vgl. bspw. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 9. Takt 110.

³⁵⁴ Vgl. bspw. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 10. Takt 117.

³⁵⁵ Grell: *Ingeborg Bachmanns Libretti*. S. 118.

³⁵⁶ Vgl. Henze: *Der junge Lord*. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 373. Takt 243-246.

³⁵⁷ Vgl. ebda. 1. Akt. 2. Bild. S. 84f. Takt 56-64.

bestätigenden Solo der Baronin, begleitet von einer die Damen parodierenden Pantomime Barats.“³⁵⁸

Pantomime

Pantomime spielt aufgrund ihrer Wurzeln in der Commedia dell'arte eine große Rolle in der Opera buffa. Mehr als in der Seria kam es deshalb in der Musikkomödie auch verstärkt „auf die besondere „theatralische“ Qualität der Musik an.“³⁵⁹

Eine weitere musikalische Forderung, die in der Buffa zu erfüllen war, ist die enge *Situationsbindung*, die sich auf die Diktion, auf Gestisches, Mimisches und auf konkrete Aktionsmomente bezieht. Es liegt auf der Hand, daß in der Situationsbindung zum guten Teil die Komödienstruktur der Musik gründete.³⁶⁰

Im Gegensatz zur Tragödie, die als „Ausdruck großen Einzelschicksals [...] auf Sprache angewiesen“ ist, gehört Pantomime als „stilisierter Ausschnitt aus der Wirklichkeit zu den Mitteln der Komödie“³⁶¹ und erscheint damit auch in der komischen Oper.

Obwohl Pantomime nicht zwangsläufig auf die Musik Einfluss nehmen muss, gewinnt umgekehrt die Musik den „deutlichsten Einfluß auf die Darstellung [...] in stummen Spielszenen der Oper, die nicht tänzerisch und daher ohne weiteres musikalisch sind“, also auf jene Aktionen,

die im Sprechtheater und in der ‚reinen‘ Pantomime in Stille vor sich zu gehen pflegen. Alle komischen Möglichkeiten der Lautmalerei, der Gedanken- und Erinnerungs-Darstellung können dabei im Orchester die stumme Bühnenaktion interpretieren.³⁶²

Eine solche Szene stellt etwa das „Notturmo“ im *Jungen Lord* dar.

Die Anerkennung der Bedeutung der Pantomime für die komische Oper zeigt sich in diesem Werk dadurch, dass keines der Bilder der Möglichkeiten visuell darstellbarer Aktionen entbehrt, wobei sich ihre Anzahl von Bild zu Bild steigert. Zu den auffälligsten gehören im ersten Bild das Promenieren der Bürger, das Eintreffen der Kutsche, die Anordnung des Kinderchores und die Flucht vor dem Regen, im zweiten Bild der Auftritt des hysterischen Kammermädchens, im dritten Bild die Darbietungen des Zirkusvolks und die Pantomime während des Notturmo. Im vierten Bild sind es die Schneeballschlacht und

³⁵⁸ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 275.

³⁵⁹ Kunze: Unvergleichlich komponiert, aber nicht theatralisch. S. 262.

³⁶⁰ Ebda. S. 262.

³⁶¹ Osthoff: Die Opera buffa. S. 687.

³⁶² Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 193.

der Lichtputzer bei seiner Arbeit, im fünften sind es vor allem die Aktionen Lord Barrats, aber auch der jungen Herren und die Ohnmachtsanfälle der Damen, im sechsten ebenso hauptsächlich die Aktionen Lord Barrats und zusätzlich der Tanz der Debütantinnen. Den pantomimischen Höhepunkt und auch jenen der Oper bildet jedoch der Tanz zwischen Lord Barrat und Luise.

Der „Harlekin“ Lord Barrat ist dabei die aktivste Figur, sowohl durch seine eigenen Handlungen als auch aufgrund der „Inspiration“, die er den jungen Herren liefert, wie im Falle der bereits geschilderten Episode mit der Tasse.³⁶³ Später versucht

einer der jungen Herren [...] gleichfalls um ein Mädchen herumzutänzeln und ihr beide Hände zu küssen. Ein anderer versucht, einem Mädchen den Fächer wegzunehmen und ihn auch so in die Luft zu wirbeln wie Barrat – es gelingt ihm weniger gut als diesem.³⁶⁴

Barrat selbst spielt im fünften Bild mit Taschen, Tassen, Fächern, einer Tabakspfeife, mit einem Perspektiv und Luises Schal. Er legt seine Füße auf den Tisch und reißt Luise eine Schleife vom Kleid. Seine mangelnde Fähigkeit mit einer Tasse umzugehen wird dabei mit einer spielerischen, tänzelnden Melodie untermalt:



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 381. Takt 303-307.

Doch nicht einmal nach seiner merkwürdigen Verabschiedung, „die darin besteht, daß der junge Lord sich nach allen Seiten verneigt und dann mit großer Schnelligkeit, rückwärtsgehend, den Raum verläßt“,³⁶⁵ schöpfen die Bürger Verdacht. Das „Spiel im Spiel“ bleibt aufrecht, bis sich der Affe von selbst als solcher offenbart.

Nur sporadisch wird die Pantomime im *Jungen Lord* musikalisch vor- oder nachgebildet und so wird Komik immer wieder auch „neben“ der Musik gewonnen. Doch „nicht selten wird sie [die Komik, K.Z.] erst dadurch wirkungsvoll, daß sie scheinbar unbemerkt vom musikalischen Ablauf vor sich geht.“³⁶⁶

³⁶³ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 384.

³⁶⁴ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 418f.

³⁶⁵ Ebda. 2. Akt. 5. Bild. Szenenanweisung. S. 427.

³⁶⁶ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 147.

Sprache

Im *Jungen Lord* begegnen dem Publikum verschiedene Arten des komischen Umgangs mit der Sprache. Dazu gehört das Schweigen Sir Edgars, fremdsprachige Einflüsse und Wortspiele.

In der Oper kann die Verbindung von Wort und Musik so eng und komplex werden, dass „in der Fusion beider Struktur- und Ausdrucksbereiche der Text schließlich verschwindet, der Sänger verstummt.“³⁶⁷ Das Verschwinden der Sprache wird häufig durch musikalische „Passagen von besonderer Expressivität“ kompensiert und dadurch „die Grenze sprachlicher Artikulation schlechthin erfahrbar“³⁶⁸ oder eben auch die Auswirkung ihrer Verweigerung.

Die Charakterisierung Sir Edgars erfolgt aufgrund seiner selbstgewählten Stummheit über Pantomime, Musik und Kostüm: „Er ist etwa 60 Jahre alt, sehr gelassen, etwas ermüdet, selbstverständlich in der Bewegung, vornehm, ohne Hochmut.“³⁶⁹ Das seinen ersten Auftritt begleitende „Andante con grazia“³⁷⁰ kam bereits im Zusammenhang mit dem ersten Bild zur Sprache.

In den meisten Fällen sorgt die Stummheit Sir Edgars vor allem bei den Honoratioren im schlimmsten Fall für einen emotionalen Ausbruch wie am Ende des erste Bildes,³⁷¹ mindestens zu komischer Verwirrung³⁷² und zuweilen zu Zweifeln und Spekulationen.³⁷³ Der ohnehin zu Tratsch neigenden Gesellschaft liefert die nicht stattfindende verbale Selbstverteidigung Sir Edgars stetig neue Nahrung.

Offen bleibt aufgrund der Konsequenz seiner Sprachverweigerung auch das Motiv für dieselbige und ebenso seine doch deutlich abweisende Art den Bürgern gegenüber, die sich etwa im fünften Bild erneut zeigt:

Der Bürgermeister streckt ihm die Hand hin. Sir Edgar nickt höflich, ergreift aber die Hand nicht. Auch die Hände der anderen bleiben, die eine mehr, die andere weniger, ausgestreckt in der Luft hängen. Die Herren sind betreten, fassen sich aber rasch.³⁷⁴

³⁶⁷ 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.

³⁶⁸ Beck: Bedingungen librettistischen Schreibens. S. 93f.

³⁶⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. Szenenanweisung. S. 50.

³⁷⁰ Ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 50f. Takt 459-470.

³⁷¹ Vgl. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 67f. Takt 592-597.

³⁷² Vgl. ebda. 1. Akt. 1. Bild. S. 51. Takt 472-474.

³⁷³ Siehe Anhang A-32: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 66f. Takt 583-598.

³⁷⁴ Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. Szenenanweisung. S. 182.

Ganz bewusst suchen die Herren dennoch immer wieder das Gespräch, doch Sir Edgar bleibt stumm und der Sekretär geht in dessen Namen auf keinen ihrer Wünsche ein. Eine zusätzliche Steigerung erfährt die Sprachverweigerung am Ende der Oper: Als sich der Affe Adam als solcher entpuppt, wird den Bürgern jegliche Form der Erklärung verweigert – auch der Sekretär verlässt den Saal wortlos:

Es tritt Totenstille ein, während der Affe, auf ein Zeichen von Sir Edgar, neben den der Sekretär und der Mohr Jeremy getreten sind, wie gerufen, langsam aus dem Saal geht, von dem schweigenden Engländer und seiner Begleitung gefolgt.³⁷⁵

Trotz der „Totenstille“ wird die Bedeutung des wortlosen Abgangs unterstrichen, indem er durch die Bläser doch hörbar wird.³⁷⁶

Auch Lord Barrat kann bis zu einem gewissen Grade als stumm bezeichnet werden, denn er artikuliert sich zwar akustisch, kann sich aber nicht mitteilen. Seine Sprache, die aus „heftigen Ausrufen, platten Spruchweisheiten und Goethezitate“ besteht, „die in der Schlußszene zunehmend verwirrt herauskommen“,³⁷⁷ hat zwar in den Ohren der Bürger Bedeutung, geben aber keine Auskunft über seine Befindlichkeiten. Zudem wiederholt er sich abgesehen von seinem Schrei-Motiv nicht, was zusätzlich gegen eine bewusste Artikulation spricht. Stattdessen wurde ihm die oberflächliche und floskelhafte Sprache der Bürger in den Mund gelegt.³⁷⁸

Bachmann und Henze benutzten den „singenden statt des sprechenden Affen [...] als Zerrspiegel der Bürgerlichkeit und als ihr strahlender Gegner“,³⁷⁹ der nur auf der Opernbühne glaubwürdig gemacht werden kann.

Diese Bürgerlichkeit bleibt nicht ohne Folgen, ist sie doch geprägt von zahlreichen Wiederholungen, Redundanzen und leeren Phrasen:

Der Leerlauf bürgerlicher Konversation unterstreicht nicht nur die beschränkte Kommunikationskompetenz der Figuren; ihre Unfähigkeit, etwas anderes als Allgemeinplätze zum besten zu geben, bieten daneben vielfache Gelegenheiten zu sprachlichem Witz. Und dieser Witz hat es, wie ich meine, bei Bachmann oft in sich. Durch lautlich oft geringfügige, im Effekt aber stark sinnentstellende Verkehrungen erzeugt sie eine atemberaubende Fülle an Wortspielen und Doppelsinnigkeiten, welche die Platitüden [sic!] der Bürger in dem Maße betont, wie sie ihnen *entgegenwirkt*.³⁸⁰

³⁷⁵ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 535.

³⁷⁶ Siehe Anhang A-33: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 535. Takt 584-599.

³⁷⁷ Achberger: Literatur als Libretto. S. 183.

³⁷⁸ Vgl. Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 149.

³⁷⁹ Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 90.

³⁸⁰ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 228f.

Dazu gehört beispielsweise das doppelsinnige Wortspiel im ersten Bild „mit den verschiedenen Varianten des Wortes „Verstehen.“³⁸¹

Die mehrmals im ersten Bild auftauchende und selbiges abschließende Redewendung „Ich nehme kein Blatt vor den Mund“³⁸² entpuppt sich schließlich „als Deckblatt für die wirkliche Meinung des Oberjustizrats, die er erst im vierten Bild ausspricht.“³⁸³

Bei ihrem ersten Vorkommen vertont sie Henze „mittels eines die Hauptzählzeiten betonenden, rhythmisch prägnanten Motivs in der Gesangsstimme, welches die Intervalle steigende Quarte und fallende Sekunde umfaßt“³⁸⁴ und damit die Emotionslosigkeit der Aussage betont:

Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 3. Takt 39f.

Auch im sechsten Bild, „wo über einige Takte hinweg fünf Konversationsebenen bzw. Monologe übereinanderkomponiert sind“, ist es die „geringe Varianz des Vokabulars“, die den Witz der bürgerlichen Sprache ausmacht, wobei diese „meist beziehungslosen Sätze“ gleichzeitig die Verständlichkeit mindern. Jedoch

gerade ihre „widersinnige“ Kombination bringt, oft ohne jede Referenz zur Szene, immer wieder überraschende semantische Bezüge zwischen einzelnen Figuren hervor; dies ist vor allem für die Gestaltung der Liebesszenen zentral [...]. Die anspielungsreiche, manchesmal geradezu aberwitzige Komik des *Lord*-Librettos beruht also gerade auf der Formelhaftigkeit des bürgerlichen Vokabulars, die zudem Gelegenheit zu differenziertester Ausdeutung durch das Orchester schafft.³⁸⁵

Doch auch die „flexible Verwendbarkeit der einzelnen Floskeln selber“ kann komische Situationen erzeugen- „für jede Lage gibt es eine passende, bei Bedarf in ihrem Sinn problemlos umkehrbare Phrase.“ Dies gilt beispielsweise für „äußerlich unscheinbare, durch wenige Lautumstellungen ausgelöste Verschiebungen im Text der Bürger.“ Diese

³⁸¹ Siehe Anhang A-34: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 55-58. Takt 503-525 und S. 61 Takt 536-538.

³⁸² Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 67. Takt 592-594.

³⁸³ Schmidt-Wistoff. Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 285.

³⁸⁴ Ebda. S. 285.

³⁸⁵ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 229.

kündige etwa „bereits an einigen Stellen im 1. Akt den drohenden Umschwung von Neugier und Faszination in Hass und Gewalt an“, wie im Falle des bereits besprochenen Kinderchores, der nach einer Ohrfeige der Eltern kurzerhand umtextiert wird. „Umgekehrt rühmen die Bürger im vierten Bild wiederum den „Edelmann“, nachdem sie unverhofft die ersehnte Einladung ins Haus Sir Edgars erhalten haben.“³⁸⁶

Insgesamt kennzeichnet der Parlando-Stil die Sprechweise der solistisch agierenden Bürger gilt als charakteristisch für die Opera buffa.

Neben den sich durch Wiederholung und Redundanz bietenden Möglichkeiten werden, wie vorangehend bereits festgestellt, „komische Spracheffekte [...] aber auch durch Ausländer gewonnen, die die Original-Sprache der Oper gar nicht oder mangelhaft sprechen.“³⁸⁷ „Fremdsprachen und Dialekte“, so Rabien, bildeten gar „eine der Grundsäulen der Commedia dell’arte- Wirkungen.“³⁸⁸ Zuweilen dienen „fremde Sprachbrocken“ in der Opera buffa auch „zur Darstellung des Grotesken.“³⁸⁹ Auch dies gilt für Lord Barrat, dem die artikulierten Sprachbrocken als Tier fremd sein müssen.

Viele seiner Sätze werden durch Pausen unterbrochen, was sie gestottert klingen lässt und auch das Stottern „ist ein altes Requisit des Komischen in der Oper.“³⁹⁰



Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 387. Takt 344f.

Komik durch fremdsprachliche Elemente taucht durchwegs in der „weltgewandten“ Sprache der Baronin und der Honoratioren auf, ist aber, wie bereits erörtert, bei Begonia besonders deutlich. Dabei begegnen derartige „Einschaltungen fremder Sprachen und entsprechende musikalische Stilisierungen [...] noch in der späten Musikkomödie, wie zum Beispiel die italienische Arie des Sängers im *Rosenkavalier*.“³⁹¹

Es ist der Übergang in eine fremde Sprache, der „die Normalität, das heißt das Gesetz der Gemeinschaft“, verletzt. Dieser wird dadurch zum „genuinen Komödienmotiv. Der

³⁸⁶ Bielefeldt: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. S. 229.

³⁸⁷ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell’arte. S. 160.

³⁸⁸ Ebda. S. 157.

³⁸⁹ Osthoff: Die Opera buffa. S. 690.

³⁹⁰ Ebda. S. 696.

³⁹¹ Ebda. S. 693.

positive Sinn des fremdsprachigen Textes ist sogar relativ gleichgültig, entscheidend ist das Negativum des Fremdartigen, Ungewohnten und Unerwarteten.³⁹²

Ihre Ursprünge haben die „Mittel sprachlicher Deformation“ laut Rabien im antiken Mimus, wo bereits Natur- und Tiergeräusche nachgeahmt wurden.³⁹³ Daraus entstand die Nutzung sprachlicher Mittel zur Schaffung komischer Effekte der Stimmen, „die ihrerseits mehr oder weniger akzentuiert durch die Musik mitgestaltet werden.“³⁹⁴

Diese Wirkungen sind teils in die instrumentale Lautmalerei übergegangen (z.B. Hahnenschrei in Prokofieffs „Goldenem Hahn“, Falke in Strauß' „Frau ohne Schatten“, Gewittermusiken usw.), teils in der Stimmverstellung im Vokalen erhalten geblieben: in der Menschennachahmung durch Verzerren der natürlichen Stimme, Stottern, Akzent, Dialekt, ‚ausländische Sprache‘, Gelehr-³⁹⁵ ten- und Amts-Sprache (Latein!), Falsett. Noch in der Oper des 17. Jahrhunderts sind Tierimitationen durch die Sänger beliebt [...].³⁹⁶

Obwohl auch die komischen Figuren „die Sphäre stimmlicher Schönheit“³⁹⁷ jeweils nur kurzfristig verlassen, bleibt sie dennoch hauptsächlich dem seriösen Liebespaar überlassen, wie es auch für das Paar im *Jungen Lord* gilt.

2.9. Das Finale: Von der einzigen Arie zum vorbildlichen Buffa-Ensemble

Als Gattung, die „der Struktur der Gemeinschaft unterliegt“, kann „ihre eigenste Realisation nicht in den Arien, sondern in den großen Ensembles, besonders im Finale zu suchen“³⁹⁸ sein. Zwar können die Ensembles an jeder Stelle der Oper auftreten, akzentuieren in den meisten Fällen jedoch die „formalen Einschnitte“ der Oper wie die Aktschlüsse als Finale oder den Beginn der Oper als Introduction. Der Zweck der Introduction ist es, den Zuschauern die Darsteller vorzustellen, zu welchem Zweck möglichst viele Darsteller auf die Bühne gebracht werden sollen. Den gleichen Vorgang kennzeichnet auch das Finale. Wolfgang Osthoff führt weiter aus, dass die Finali der „ausgebildeten“ Opera buffa in der Regel ein Viertel der Gesamtlänge beanspruchen, wobei man sich jedoch üblicherweise auf zwei große Finali in einem Werk beschränkt.³⁹⁹

³⁹² Osthoff: Die Opera buffa. S. 693.

³⁹³ Vgl. Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 156.

³⁹⁴ Ebda. S. 156.

³⁹⁵ Ebda. S. 156.

³⁹⁶ Ebda. S. 157.

³⁹⁷ Ebda. S. 156.

³⁹⁸ Osthoff: Die opera buffa. S. 722.

³⁹⁹ Vgl. ebda. S. 722.

Das Schlußfinale spielte in der Opera buffa die größte Rolle: Am Ende wurden gerne mehrere oder auch alle beteiligten Personen gleichzeitig auf die Bühne gebracht, wobei auch dieser Umstand seine Wurzeln in den Wanderkomödien und der Commedia dell'arte hat, welche zu Beginn und am Ende der Akte ihre Mitwirkenden auf der Bühne versammelten. Die Opera buffa nahm diese Tradition auf und nutzt diese Szenen für größere musikalische Formen,⁴⁰⁰ wobei sich das Buffa-Finale zunehmend als Format möglichst drastischer Steigerung präsentierte.

Mithilfe ihrer Ensembles griffen Bachmann und Henze – neben den offensichtlich komischen Figuren – wohl am deutlichsten auf ein Stilmittel der Opera buffa zurück. Der Neigung der Opera buffa zu Ensembleszenen wird sogar in extremer Weise entsprochen: abgesehen von einer Arie und zwei Duetten besteht die Oper zum größten Teil aus Ensembleszenen. Die Bedeutung der selbigen streicht auch Henze heraus: „[D]as größte Amusement an einer ‚buffa‘ steckt allemal in den Ensembles. [...] ‚Der junge Lord‘ ist daher eine echte Ensembleoper, ein Stück der singenden Ensembles.“⁴⁰¹

Die typische dramatische und musikalische Steigerung zum Ende des Aktes hin erfährt man im *Jungen Lord* dabei in jedem Bild.

So steigert sich auch *Der junge Lord* in seinem Finale von der einzigen Arie der Oper über Duett, Terzett und Quartett bis hin zum vollen Ensemble. Auch das Tempo nimmt beständig zu: Die Musik des sechste Bildes beginnt im „Andante“ und wechselt bald über „Moderato“ zum „Presto“, wobei diese Steigerung nicht kontinuierlich erfolgt und immer wieder unterbrochen wird.

Mit seiner Entwicklung „vom Monolog Luises an [...] bis zum chaotischen *Strepitissimo* des ausgebrochenen Tanzwahns“ hinsichtlich „Besetzung (über Duett, Terzett, Quartett zum vollen Ensemble) als auch Tempo“ empfindet Miller das Schussbild als „eine fast vollkommene Einlösung von Da Pontes Forderung an ein Finale.“⁴⁰²

Luises Arie beginnt nach einer Einleitung im „Andante“ mit einem Rezitativ, das in unterschiedlichen Varianten begleitet wird (Akkorde, triolische Akkordzerlegungen, Pizzicato- und Tremolo-Figuren. Im Tempo Moderato setzt nun die eigentliche Arie ein.

Von der Fachliteratur häufig als „Verwirrungsmonolog“ bezeichnet, handelt die Arie von Luises „Zerissenheit“ und der „Faszination“,

⁴⁰⁰ Vgl. Wolff: Geschichte der komischen Oper. S. 137.

⁴⁰¹ Henze: Der Einzelgänger (1965). S. 113f.

⁴⁰² Miller: „Geborgte Tonfälle aus der Zeit“. S. 95.

die der ungewöhnliche, alle Konventionen unterlaufende junge Lord auf sie ausübt. [...] 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.⁴⁰³

Wie Sophie in Richard Strauss' *Rosenkavalier* wartet Luise mit ihren Emotionen ringend auf ihren Bräutigam. Sie beginnt nach einem 15-taktigen Vorspiel mit einem Rezitativ. Darauf folgt die – wohl nach dem Vorbild Bellinis – zweiteilige Arie, wobei sich die beiden Teile nicht durch ihre unterschiedlichen Tempi auszeichnen, die mit den Angaben „Andante“ und „Moderato“ ähnlich bleiben. Stattdessen zeichnet sich der erste Teil durch einen am Sprachduktus orientierten, syllabischen Gesang aus und dreht sich inhaltlich um das Verhältnis Luises zu ihrer Umwelt, der zweite, beginnend mit Takt 44, ist deutlich melodischer und von längeren Notenwerten geprägt ist und widmet sich allein Luises Innenwelt.⁴⁰⁴

Die überwiegend „warmen Töne der tiefen Streicher [...] geben die leidenschaftliche Stimmung Luises wieder“ und „die Musik folgt genau der im Text dargestellten Verfassung Luises“ – ihre „zunehmende Anspannung“ wird hier offenbar und steigert sich bis zum „ersten musikalischen wie sprachlichen Höhepunkt“,⁴⁰⁵ als sich das Mädchen durch den Gedanken, „sprachlos mit ihm [Barrat] zu sprechen“⁴⁰⁶ überwältigt fühlt. Er präsentiert sich dabei als ein über vier Takte reichendes Melisma und das im Fortissimo gesungene Wort „überwältigt“, wobei die dynamische Steigerung von den Streichern mitgetragen wird.⁴⁰⁷ Luise erreicht ihren gesanglichen Höhepunkt im Piano, setzt danach im Pianissimo fort und auch die Streicher münden in eine „pianissimo-Bewegung“, bevor mit dem Auftritt Lord Barrats die Stimmung umschlägt und „die harten fortissimo-Klänge und Vierteltriolen im molto marcato [...] der Leidenschaftlichkeit Luises den brutalen, unsensiblen Charakter des Affen“⁴⁰⁸ entgegenhalten.

Am Ende ihrer Arie bewegt sich Lord Barrat – von Trompete und Horn „con grazia“ begleitet – „lautlos auf sie zu, geht um sie halb herum, bis sie ihn entsetzt anblickt.“⁴⁰⁹

Das Zusammenspiel von Luise und Barrat zeichnet sich durch die Besonderheit aus, dass es sich dabei in Ansätzen um eine Liebesszene handelt, die jedoch durch kleine Gesten

⁴⁰³ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 156.

⁴⁰⁴ Siehe Anhang A-35: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 452-461. Takt 1-122.

⁴⁰⁵ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 278.

⁴⁰⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 460. Takt 92-96. (Hervorhebungen von mir, K.Z.)

⁴⁰⁷ Siehe Anhang A-36: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 460f. Takt 92-99.

⁴⁰⁸ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 278.

⁴⁰⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 463.

Mit Luises Arie begann gleichzeitig die bereits erwähnte Passacaglia, die sich über 174 Takte ausstreckt: „Vor dem Hintergrund allgemeiner Anspannung“ wächst das Ensemble stetig an,

wie seit Da Ponte für ein Finale der Buffo-Oper üblich und wie von Henzes Vorbild Mozart im Finale zum 2. Akt der „Hochzeit des Figaro“ vorgeführt: Dort entwickelt sich das Ensemble steigernd über streng motivischer Begrenzung des Tonmaterials in permanent variiertem Reihung vom Duett zum Septett, jede neue Steigerungsstufe bedeutet ein Anwachsen des Personals auf der Bühne, die musikalische Entwicklung folgt genau der Dramaturgie des Librettos.⁴¹⁴

So beginnt Henze das Finale „mit dem größten lyrischen Ruhepunkt der gesamten Oper, Rezitativ und Arie Luises, die im pianissimo des Orchesters ihren Ausgang nimmt und sich nur langsam in Lautstärke und Bewegtheit der Orchesterbegleitung steigert.“⁴¹⁵

Aus dem Duett wird ab Takt 165 ein Terzett, als Wilhelm hinzutritt, dessen Gesangsstil sich zwischen jenem von Luise und Lord Barrat bewegt:

Luise
oh, sprich wei-ter, sprich
Oh, go on speak - - - ing

Barrat
fo wei-ter zu mir.
me. me.

Wilhelm
Daß ich es noch er-tragen kann zu blei-ben! Zu schau - en, was ich
mf f f p pp
Wilhelm bleibt auf der Schwelle, unweit der beiden, stottern, fassungslos und im Zorn.
Wilhelm appears in doorway near them, with amazement and rage.

Im Deut - - schen
Po - lite - - ness

lügt man... Ein be - deu - tend ernst - - Ge - schic
is all - - based on plain - est bald - - face tries

se - he, zu hö - - ren, was ich hör!

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 470. Takt 165-170.

Da Wilhelm a parte singt, werden Duett und Terzett scheinbar lediglich durch „den nun in den tiefen Streichern und der Gitarre in pochendem Viertel-Rhythmus durchgehaltenen Ostinato“ zusammengehalten, das sich seit Takt 116 fortsetzt, „sich rhythmisch immer mehr behauptet, sich über Triolen und 32tel-Wirbel in den Pauken bis zu Tremoli in den Celli und Bässen“ steigert, die mit dem Auftritt Wilhelms einsetzen und „auf diese Weise die anwachsende innere Erregung der Beteiligten zeichnet, deren Stimmen sich frei über dem starren Gerüst entfalten.“⁴¹⁶

Mit dem Auftritt der Baronin und der übrigen Gäste ändert sich der musikalische Satz und ein Walzerrhythmus begleitet die weiteren Vorgänge, wobei die Flöten- und

⁴¹³ Vgl. Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 279.

⁴¹⁴ Ebda. S. 278.

⁴¹⁵ Ebda. S. 278.

⁴¹⁶ Ebda. S. 279; Siehe Anhang A-37: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 468-470. Takt 153-169.

Klarinettenläufe eine „Reminiszenz an den ‚ästhetischen Tee‘ bei der Baronin“⁴¹⁷ darstellen. Selbstverständlich ist es auch die Baronin, die das „falsche“ Liebesduett mit aufgesetzt wirkenden Verzierungen kommentiert und die Erfüllung ihrer gesellschaftlichen Ansprüche im Verhalten Lord Barrats erkennen will:

Baronin
Baroness *mp*

Wer zür-schmilzt nicht vor die-sem ho-hen Dol-ce der Lie-be? Und sei-ne Lord-schaft

seufzt end-lich wie es ver-langt wird.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 473-475. Takt 182-187.

Erneut vollzieht sich eine Steigerung hinsichtlich des Tempos, die zunächst vom Auftritt der Baronin unterbrochen wurde, und auch Ensemble und Orchesterapparat vergrößern sich stetig. Mit dem Einsatz Idas ab Takt 188 wächst das Ensemble zunächst zum Quintett an, ab Takt 200 und 201 vervollständigen Bühnenmusik und Chor das Ensemble. An dieser Stelle „wird nun auch der Ostinato wieder bestimmend“, über welchem sich das Ensemble „zunehmend zu einem harmonischen und stimmlichen Durcheinander“ steigert, „bis es rhythmisch allmählich zusammenfindet und in die fortissimo-staccato-Viertel des Chores mündet.“⁴¹⁸ Ostinatomotiv, Gesang und Orchester brechen daraufhin ab und die Bühnenmusik beginnt zum Tanz aufzuspielen.

Der Tanz zeigt die „deutlichste Beziehung von akustischem und optischem Ausdruck“⁴¹⁹ und spielte daher in der Commedia dell’arte wie auch in der Oper eine große Rolle. Dabei wurde der tänzerische Rhythmus „nicht nur als eigenständige Darbietung mit der textlichen Handlung verknüpft, sondern dringt durch die Musikalisierung des Dialogs in die Sprachgestaltung selbst ein.“⁴²⁰ Denn wie es sich im Falle des Walzerrhythmus auch in diesem Bild bereits gezeigt hat, kann der „Grundausdruck von Arien und Ensembles“ durch „Tempo und Rhythmus vorcharakterisiert“ werden. Dadurch entsteht ein Vorverständnis der Situation“⁴²¹ durch die musikalische Gestaltung.

In diesem Fall bildet das kleine Bühnenorchester, das aus drei Bläsern, drei Streichern und Schlagwerk besteht und ein periodisch geschlossenes Walzerthema – bestehend aus

⁴¹⁷ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 279.

⁴¹⁸ Ebda. S. 279.

⁴¹⁹ Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell’arte. S. 175.

⁴²⁰ Ebda. S. 175.

⁴²¹ Ebda. S. 175.

einem neuntaktigen Vordersatz und einem sechstaktigen Nachsatz – anstimmt,⁴²² den größtmöglichen Kontrast zur vorangegangenen Passacaglia.⁴²³ Nun hat auch die Figur des Tanzlehrers La Truaire, unter dessen Vorfahren sich etwa Basilio (*Le Nozze di Figaro*) befindet, ihren großen Auftritt und nimmt „mit großer Wichtigkeit“⁴²⁴ ihren Platz ein, um den Walzer der Debütantinnen zu beaufsichtigen.

Der Einsatz der Tuba, des für Lord Barrat charakteristischen Instruments, bringt das Bühnenorchester aus dem Konzept, was sich durch das nun rhythmisch und melodisch stockende Violinsolo zeigt.⁴²⁵

The image shows a musical score for measures 233-236. It consists of two systems. The top system is for Violin (Viol.) and the bottom system is for Tuba. Both parts are marked 'Un pochiss. meno mosso'. The tuba part is marked 'sf'. The score is labeled 'Bühnenmusik Music orchestre'.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 490. Takt 233-236.

Die pantomimischen Vorgänge, Lazzi des ungebührlichen Benehmens, werden somit auch musikalisch nachgezeichnet:

Nur Lord Barrat beginnt nach wenigen Takten viel behender und auffallender zu tanzen. Die anderen Paare versuchen, sich anzupassen, mit ganz neuen Bewegungen und Figuren, und der Walzer endet schließlich in einer ebenso präzisen wie chaotischen Wildheit. Die jungen Herren und jungen Damen, die wir im Anfang des Stückes wohlgezogen erlebten, fangen an, sich mit unerhörter Freiheit zu benehmen und zu bewegen.⁴²⁶

Erst ab Takt 259 findet die Bühnenmusik zum Walzerthema des Anfangs zurück und hält sie nun bis zum Ende des Tanzes im Takt 347 durch.

Nun zeigen die jungen Leute auch schlechte Essmanieren, indem sie sich „gegenseitig die Brötchen in den Mund“⁴²⁷ stopfen, aus den Flaschen trinken und mit den Handschuhen essen. Auch darüber hinaus benehmen sie sich ungebührlich und begeben sich damit auf die Ebene der Zanni.

⁴²² Henze: Der junge Lord. KA. S. 489. 2. Akt. 6. Bild. Takt 218-232.

⁴²³ Vgl. Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 279.

⁴²⁴ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 488f.

⁴²⁵ Vgl. Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 280.

⁴²⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 490.

⁴²⁷ Ebda. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 499.

Die Bühnenmusik leitet in ein „Accelerando“ des Orchesters über, das sich weiter in Tempo und Dynamik ins „Presto“ (Takt 354) steigert bis hin zu einem Fanfarenmotiv im dreifachen Forte, das eine neue Pantomime Lord Barrats begleitet, der einem Musiker die Trompete entreißt und beginnt, darauf „wilde, dissonante Töne“⁴²⁸ zu spielen, die durch den Darsteller improvisiert werden können. In den Streichern wird das Fanfarenmotiv dazu fortgesetzt:

The image shows a musical score for a scene. The top staff is for the trumpet, labeled 'Barrat (on the trumpet)' and 'Barrat (auf der Trompete)'. It starts at measure 367 with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and the instruction '(improvisiert) (as if improvised)'. The melody is marked 'quasi gliss.' and features a series of dissonant, glissando-like notes. Below the trumpet staff are two staves for piano accompaniment, both marked *mf* (mezzo-forte). The piano part consists of a rhythmic pattern of chords and single notes, primarily in the right hand, with some bass line activity in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 501. Takt 367-370.

An dieser Stelle findet „Barrats animalische Wildheit ihren ersten Höhepunkt“ und die Musik bricht plötzlich ab, wie zuvor am Ende der Passacaglia. „Zur weitgehenden Generalpause“⁴²⁹ folgt ein Rezitativ von Oberjustizrat, Ökonomierat und Bürgermeister, im Zuge dessen sie sich das Benehmen Lord Barrats schönreden – „die musikalische Bewegung erstarrt hinter dem beginnenden Kommentar der Bürger im unbegleitenden Rezitativ.“⁴³⁰ Danach setzt das Orchester erneut im Tempo des Walzers ein, das anschließende Ensemble der Bürger gewinnt dadurch wieder an Bewegung, wobei der Walzerrhythmus „den eigentlichen Zweck ihres Redens über Barrat als Mittel zur Selbstbespiegelung musikalisch sinnfällig macht.“⁴³¹

Durch den jähen Abbruch ist „das Geschehen um Lord Barrat zum Bild“ erstarrt, das ab dieser Stelle zwei zusammenhängende Vorgänge simultan und parallel zeigt,

nämlich die sich zunehmend steigernde Wildheit des Affen bis zu seiner Demaskierung, *während* welcher und *aufgrund* welcher sich die zunehmende Verblendung der Bürger bis zu deren Demaskierung offenbart.⁴³²

⁴²⁸ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 501.

⁴²⁹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 280.

⁴³⁰ Ebda. S. 281.

⁴³¹ Ebda. S. 281.

⁴³² Ebda. S. 281.

Dabei wird die „Gruppe der Bürger als Beobachter [...] dem Geschehen um Barrat“ auch „musikalisch kontrastierend entgegengesetzt.“⁴³³

Zunächst schenken die Bürger den Erklärungen des Sekretärs noch Glauben, wiederholen sie und berichten vom vorbildhaften Benehmen Lord Barrats zu anderen Gelegenheiten,⁴³⁴ wobei sie jedoch immer wieder von Trompetenstößen Lord Barrats unterbrochen werden. Nichtsdestotrotz finden sie in einem Ensemble aller Bürger zusammen und stimmen ein Loblied auf Lord Barrat an, das mit seinen Stakkato-Figuren und Melismen den Stil der Chöre vorangegangener Bilder aufnimmt.⁴³⁵

Es kommt zum zweiten Höhepunkt von Barrats entgleistem Benehmen, indem er einem Musiker die Trompete an den Kopf wirft, was vom Orchester im dreifachen Forte begleitet wird.⁴³⁶

Erneut wird die musikalische Bewegung unterbrochen und in einem Rezitativ drückt Frau von Hufnagel ihre „vorübergehende Verunsicherung“ („Treibt der junge Mensch heute nicht des Guten zuviel?“⁴³⁷) aus.⁴³⁸ Der Sekretär versucht noch einmal zu beruhigen („Jugend kennt keine Tugend.“⁴³⁹), während die Baronin trotz des zunehmend „freien“ Benehmen oder womöglich gerade deshalb darauf drängt, die Verlobung offiziell zu machen, wobei die „tonrepetierende staccato-Achtel auf D in Pauke und Celli [...] zugleich die innere Unruhe der Beteiligten“⁴⁴⁰ verraten:

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 515. Takt 464.

Nun nimmt die bislang komische Pantomime des verkleideten Affen finstere Züge an, denn „Barrat lässt Luise immer wieder los und allein, tanzt die Wände entlang, löscht

⁴³³ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 281.

⁴³⁴ Siehe Anhang A-38: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 502-508. Takt 374-434.

⁴³⁵ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 509-513. Takt 435-455.

⁴³⁶ Vgl. ebda. 2. Akt. 6. Bild. S. 514. Takt 459.

⁴³⁷ Ebda. 2. Akt. 6. Bild. S. 514. Takt 461.

⁴³⁸ Vgl. Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 281.

⁴³⁹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 514. Takt 463.

⁴⁴⁰ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 281.

einige Kerzen aus, sodaß es ein wenig dunkler im Saal wird.⁴⁴¹ Zu dieser Stimmung trägt die Vorahnung Wilhelms bei („Es wird Schreckliches geschehen!“⁴⁴²), während die Verblendung der übrigen Bürger weiter besteht und sie im Chor eine Aussage ihrer Redeführerin, der Baronin,⁴⁴³ wiederholen: „Das Glück versetzt ihn in Trance!“⁴⁴⁴ Die weiteren Kommentare der Bürger sind nun nicht mehr „von dem Tanz musikalisch abgesetzt, sie verschmelzen mit dem sich steigernden Tanzgeschehen“, wobei sich „die zunehmende Bewegung und Bewegtheit der beteiligten Zuschauer [...] musikalisch parallel zum Tanz Barrats und Luises“ entwickelt und mit einer mehrfachen Steigerung des musikalischen Geschehens einhergeht, die „kontinuierlich dem Ende der Oper“⁴⁴⁵ entgegensteuert.

Die Bühnenmusik wird zunehmend vom Orchester übertönt, während Luise „mehr und mehr in eine Panik“⁴⁴⁶ gerät. Aufgrund der „musikalisch und rhythmisch immer mehr aus den Fugen geratende Entwicklung des Tanzes“ steht die „begeisterte Kommentierung durch die Damen in größtem Kontrast zur musikalischen Realität.“⁴⁴⁷

Als der Tanz vom „Tempo di Polacca“ ins „Tempo di Madison“⁴⁴⁸ wechselt, ist er bereits völlig außer Kontrolle geraten: „Es gibt keine Melodiestimmen mehr, die Bühnenmusik hat aufgehört.“⁴⁴⁹ Die nun wegfallende „Kultur“ des Tanzes entspricht der Pantomime Lord Barrats: „Während Wilhelm gegen die Tür geht, gerät Lord Barrat in eine wahre Frenesie, er wirbelt Luise so verrückt durch den Saal, daß sie ihm aus den Armen gleitet; dann fängt er sie wieder, wirft sie dann gegen die Wand – wo sie niedersinkt.“⁴⁵⁰

Obwohl die Kapelle nun aufhört zu spielen, tanzt Lord Barrat weiter. Als er auf einen Tisch und wieder hinunter springt, reißt er „Gegenstände mit sich und überschlägt sich.“ Nun wird auch den Bürgern klar, dass etwas nicht stimmt, „die Damen schreien auf und halten sich die Hände vors Gesicht.“⁴⁵¹ Musikalisch war die Aufregung bereits durch tremolierende Sechzehntel-Triolen zu hören, die einsetzen, als Barrat Luise an die Wand schleudert:

⁴⁴¹ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 517.

⁴⁴² Ebda. 2. Akt. 6. Bild. S. 517. Takt 484-486.

⁴⁴³ Ebda. 2. Akt. 6. Bild. S. 514. Takt 462.

⁴⁴⁴ Ebda. 2. Akt. 6. Bild. S. 518. Takt 488-490.

⁴⁴⁵ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 281.

⁴⁴⁶ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 520.

⁴⁴⁷ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 282; Siehe Anhang A-39: Henze: Der junge Lord. KA. 6. Bild. S. 520f. Takt 503-506.

⁴⁴⁸ Vgl. Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 525. Takt 517ff.

⁴⁴⁹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 282.

⁴⁵⁰ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 526f.

⁴⁵¹ Ebda. 2. Akt. 6. Bild. Szenenanweisung. S. 528f.

Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 527. Takt 539f.

Im Solo der Tuba („molto espressivo“, „lamentando“⁴⁵²) ist mit dem abgewandelten Barrat-Motiv – steigende kleine Terz mit fallender verminderter Quint – bereits das leidende Tier zu hören, bevor sich erneut musikalische Bewegung und Dynamik hin zum Fortissimo und 32-tel-Figuren in den Streichern auf Äußerste steigern und sich der Affe seine Verkleidung vom Leib reißt.⁴⁵³

im dreifachen Forte schreien die Bürger darauffolgend auf („Himmel steh mir bei! Ein Aff ist's! Der Aff ist's!“⁴⁵⁴), wonach die musikalische Bewegung wiederum jäh abbricht.

Im Piano erwacht nun auch Luise aus ihrer Verzauberung. Das „lieto fine“, das Wilhelm Luise mit der Erklärung, sie habe nur geträumt, anbietet, schlägt sie aus, wodurch das einer Opera buffa entsprechende Ende ausbleibt. Noch einmal erfährt „die Oper mit einem großen, schnellen crescendo des Chores vom vierfachen piano bis zum fortissimo“ („Ein Aff!“⁴⁵⁵) eine „letzte intensive Steigerung“, doch die Oper endet ohne Einsicht und ohne Moral beziehungsweise Wendung ad spectatores: „Die Oper endet. Die musikalische Entwicklung erstarrt mit der Demaskierung des Affen und fällt mit dem auf Illusion gegründeten Weltbild der Bürger in sich zusammen.“⁴⁵⁶

Nichtsdestotrotz ist die moralische Botschaft für das Publikum leicht verständlich. Die Bürger werden für ihr Verhalten bestraft, wie es auch in Commedia dell'arte und Opera buffa üblich ist, mit dem Unterschied, dass die „negative Hindernis-Figur“, meist in Gestalt Pantalones, nicht nur bestraft wird,⁴⁵⁷ wie beispielsweise im Falle Don Pasquales, sondern diese Figur ihr fehlerhaftes Verhalten auch einsieht. Doch die Bestrafung bleibt in diesen Fall wirkungslos, denn selbst im Moment ihres größten Entsetzens können sich die Bürger nur auf eine oberflächliche „sprichwörtliche Phrase“ berufen („Steht uns kein

⁴⁵² Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 529. Takt 550.

⁴⁵³ Vgl. Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 282f; Siehe Anhang A-40: Henze: Der junge Lord. KA. 6. Bild. S. 529-531. Takt 550-563.

⁴⁵⁴ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 532-534. Takt 564-573.

⁴⁵⁵ Ebd. 2. Akt. 6. Bild. S. 540f. Takt 633-640.

⁴⁵⁶ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 284.

⁴⁵⁷ Vgl. Rabien: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell'arte. S. 63.

Himmel bei?“⁴⁵⁸).⁴⁵⁹ Sie haben nichts dazu gelernt und so merkt auch der Komponist an: „Am Ende, sobald die Fremden die Szene verlassen haben, fällt das Ganze in jene Konventionalität und Kleinkrämerei zurück, mit der die Oper begonnen hatte. Nichts ist hinzugelernt worden, so scheint es, nichts hat sich verändert.“⁴⁶⁰

Mit dieser bitteren Erkenntnis wird auch die gewählte Gattung der Oper buffa selbst auf ihren Standort verwiesen. Sie, eng gebunden an Tradition und Konvention, vermag es letztlich nicht, wirklich verändernd zu wirken, ein Umdenken zu fördern. Aber sie kann ein Anstoß sein. Indem die Tradition in der Durchsichtigkeit des formal-dramaturgischen Aufbaus, in den unmißverständlichen Zitate, im Gestus der Musik, in ihrem Bezug zur Tonalität, immer deutlich erkennbar bleibt, und indem an entscheidenden Stellen doch von ihr abgewichen wird, wird der Hörer in Distanz gerückt und sieht sich bewußt als Zuschauer eines längst bekannten Spiels.⁴⁶¹

So ist die Oper „nur ein Zwischenfall. [...] Aber nicht ganz.“⁴⁶²

Das Finale endet nicht, wie es von einer Buffa zu erwarten wäre und wie es die räumliche Umgebung des großen Ballsaales und der feierliche Anlass vermuten lassen könnten:

In diesem Sinne wollen Bachmann und Henze ihre Oper verstanden wissen und damit kann wieder angeknüpft werden an Bachmanns Bemerkung, der Junge Lord sei eine Deutsche Komische Oper. Daß sich dieses Schlußfinale nicht heiter gelassen auflöst, wie in der Opera buffa des neunzehnten Jahrhunderts, sondern die unterschwellige, mit Ernst gepaarte Doppelbödigkeit von Mozarts heiteren Opern wie *Die Entführung aus dem Serail* oder *Così fan tutte* im Jungen Lord aufgegriffen, und die tragische Beziehung von Luise zu Barrat konsequent zu Ende geführt wird, zeugt von der speziellen Art der Komik dieser Oper.⁴⁶³

Dabei darf dieses Ende nicht zu Zweifeln hinsichtlich der gewählten Gattung führen, denn die Spannung einer Oper liegt „mehr in der Struktur und der Gesamtsituation als im Prozeß und dessen Ziel und Ergebnis.“ Deshalb wurde

in der Oper nicht selten ein tragischer Schluß mit einem *lieto fine* ausgetauscht [...] – 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.⁴⁶⁴

⁴⁵⁸ Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 536. Takt 600-603.

⁴⁵⁹ Vgl. Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 284.

⁴⁶⁰ Henze: Über „Der junge Lord“ (1965 und 1972). S. 201.

⁴⁶¹ Schmidt-Wistoff: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. S. 284.

⁴⁶² Henze: Über „Der junge Lord“ (1965 und 1972). S. 201.

⁴⁶³ Grell: Ingeborg Bachmanns Libretti. S. 163.

⁴⁶⁴ 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. Laaber: Laaber 2001S. 552f.

3. Schlusswort: Henzes Musiktheater zwischen Tradition und Gegenwart

Als nächstes musiktheatralisches Projekt nach dem *Jungen Lord* entstanden *Die Bassariden*, für die Henze nach *Elegy for Young Lovers* erneut mit Auden und Kallman zusammenarbeitete. Auf Vorschlag der Dichter diente eine Tragödie von Euripides als Vorlage. Henze hat auch die Anregungen der Librettisten zur musikalischen Umsetzung, sich mit der durchkomponierten Form zu beschäftigen, angenommen. Weiter gedacht kam er zu dem Entschluss, für die Oper die Sinfonie als musikalische Form heranzuziehen. Er dachte dabei an die Opern Alban Bergs und die Symphonien Gustav Mahlers, während den Librettisten bei ihrer Konzeption eher die Musikdramen Wagners vorschwebten.

Entstanden sind *Die Bassariden* in den Jahren 1964/65 als *Opera seria mit Intermezzo*, werden inzwischen jedoch als *Musikdrama* bezeichnet.

Über die Genrebezeichnung „Opera seria“, auf der Auden bestand und wodurch er vermutlich die seriöse Haupthandlung vom darin eingebetteten komischen Intermezzo unterscheiden wollte, war Henze verwundert, schien ihm doch ob der musikalischen Konzeption die einfache Bezeichnung „Oper“ als passender. Denn obwohl zunächst auf erstere Weise untertitelt, war es nie die Intention Audens und Kallmans oder Henzes eine neue Opera seria mit all den dieser Gattung zugehörigen Kriterien zu kreieren, ebenso wenig wie es im Falle des *Jungen Lord* nicht die Absicht von Bachmann und Henze war, eine Opera buffa exakt nach den Regeln dieser Gattung zu schaffen.

Allerdings entsprechen aus diesem Grund *Die Bassariden* zwar in ihrer Struktur nicht der Opera seria, jedoch ist die Oper mit Elementen durchsetzt, die durchaus einer Opera seria entstammen könnten und mit denen sich Henze, obwohl er sich für eine andere strukturelle Herangehensweise entschied, auseinandersetzen musste. Zu diesen Elementen gehört das tragische Thema und auch das antike Drama als Vorlage, aber auch die Konzentration auf ein zentrales Argument, was im Falle der *Bassariden* durch den Fokus auf den Konflikt zwischen Pentheus und Dionysos erfüllt wurde. Auch der Vorgabe von höchstens acht (singenden) Rollen sind Auden und Kallman gefolgt, ebenso weitgehend den Forderungen nach Einheit von Raum, Zeit und Handlung. Auch zahlreiche weitere dramaturgischen Anforderungen an die Opera seria wurden von den Librettisten erfüllt, wie die Abhandlung des Todes Pentheus abseits der Bühne, die Beschränkung der Handlung auf natürliche Phänomene und menschliche Aktivitäten, der Einsatz des Chores nur zu Feierlichkeiten oder Zeremonien, die Verbannung komischer

Szenen in ein Intermezzo und das abschließende Tutti (Coro) für alle Charaktere am Ende der Oper, wobei im Falle der *Bassariden* diesem Ensemble noch ein Nachspiel folgt und die Oper mit dem Chor der Bassariden und Tiresias auf der Bühne endet, Dionysos bleibt dabei lediglich als Stimme vorhanden.

In den Augen der Librettisten handelte es sich bei dem Werk Euripides' jedenfalls um einen für die Umarbeitung zu einer Oper außerordentlich gut geeigneten Stoff. Einen Grund dafür stellte das in der Oper beliebte Verkleidungsspiel dar, das den dritten Satz entscheidend prägt. Eine Szene, die immer wieder in der Geschichte der Oper anzutreffen ist, ist das Erwachen einer Figur aus Schlaf oder Trance mit einem darauffolgenden Moment des Schreckens. In diesem Fall ist es Agave, die im vierten Satz beim Erwachen den Kopf ihres Sohnes in der Hand hält, den sie selbst getötet hat – eine Szene, die Assoziationen zu Richard Strauss' *Salome* weckt. Zum anderen endet das vierte Bild mit der Verurteilung von Cadmos und seinen Töchtern durch Dionysos zu ewiger und getrennter Verbannung, was einen typischen Ausgang einer Tragödie und damit auch der Opera seria darstellt. Das Gegengewicht zum „tragischen Hauptteil“ bildet das im dritten Satz eingefügte Intermezzo, das Agave, Autonoe, Tiresias und den Hauptmann „im Kostüm eines Schäferspiels an einem französischen Rokokohof“ und ihre Darstellung des Urteils der Kalliope zeigt.

Die Zugeständnisse, die dieses Werk an die die Opera seria macht, sind insgesamt eher dramaturgischer denn musikalische Natur. Im Gegenteil scheint sich Henze mit seiner Komposition mehr der Tragödie denn der Gattung Oper anzunähern. Dafür spricht der Gesang, der sich weitgehend am Sprachduktus orientiert. Melismatische Passagen sind dagegen nur an ausgesuchten Stellen zu finden, die zumeist mit Dionysos und seiner Welt in Zusammenhang stehen.

Sowohl aufgrund des Konflikts, der sich auf psychologischer Ebene abspielt, als auch aufgrund der zahlreichen Anspielungen auf verschiedenste Epochen und Gattungen lassen sich *Die Bassariden* nicht als „Spiel mit der Opera seria“ einordnen. Stattdessen handelt es sich dabei sogar um ein Spiel mit musikalischen und außermusikalischen Gattungen und Assoziationen im Allgemeinen, die hier noch über Opera seria, Tragödie, Intermezzo, Sinfonie, Zwölftontechnik und die visuelle Darstellung verschiedener Epochen durch Kostümierung hinausreichen.

Kompositorisch bedeutete die Oper für Henze „den Abschluß, den Endpunkt eines bestimmten Arbeitsprozesses und einer Station in meinem Leben.“⁴⁶⁵ Henze verstünde

⁴⁶⁵ Henze, Hans Werner: *Komponist als Interpret – Gegen die „Material- Disziplin“* (1975). Aus einem Gespräch mit Klaus Schulz. In: Ders.: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*. Erw. Neuausgabe. München: dtv 1984 (zuerst 1976). S. 251.

die Oper mehr als zehn Jahre danach viel besser und liebe sie auch mehr als zu dem Zeitpunkt, als er sie schrieb – „hektisch und in einer ungewöhnlich kurzen Zeit, in weniger als einem Jahr, in einer Protesthaltung ohne ausreichende theoretische Basis und in großer Vereinsamung.“⁴⁶⁶ Inzwischen gelten *Die Bassariden* für ihn als sein „wichtigstes Theaterwerk.“⁴⁶⁷

Sowohl die Analyse des *Jungen Lords* als auch der Ausblick auf *Die Bassariden* untermauern Henzes eigene Aussagen über die Bedeutung der Tradition in seinem musikalischen Schaffen. Dabei bleibt er mit seinen Kompositionen jedoch nicht in der Vergangenheit verhaftet, sondern setzt sich mit ihr bewusst auseinander. Dies bedeutet im Falle seiner Werke für die Bühne, dass er nicht bloß konventionelle musiktheatralische Gattungen kopiert, sondern sie in einen Bezug zu Gegenwart setzt. Dementsprechend entnimmt er im Falle des *Jungen Lords* nicht wahllos Elemente der Opera buffa, sondern integriert sie zusammen mit Bachmann bewusst in eine Geschichte mit Aktualitätsbezug. Dabei wird mit der vorbildhaften Gattung zwar stellenweise gebrochen, jedoch bleibt die Verbindung zur Opera buffa stets gegenwärtig, zumal diese bereits zu Zeiten ihrer Entstehung und Blütezeit vom Spannungsverhältnis zwischen Ernst und Komik geprägt war. Die Bezeichnung des *Jungen Lords* als „Komische Oper“ und ihr Platz in der Reihe bereits „anerkannter“ Operen buffe ist damit durchaus gerechtfertigt.

Henze setzte sich nach dem *Jungen Lord* und den *Bassariden* noch in vielen seiner weiteren musiktheatralischen Werke mit Gattungstraditionen auseinander, wie etwa im Falle von *The English Cat* ebenfalls mit der Opera buffa oder in *La Cubana* mit der Vaudeville, und erhielt sie damit über Epochengrenzen hinweg auf der Opernbühne am Leben.

⁴⁶⁶ Henze: „Komponist als Interpret- Gegen die „Material- Disziplin“ (1975). S. 251.

⁴⁶⁷ Ebda. S. 251.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- BACHMANN, Ingeborg: 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: Der Einzelgänger (1965). Gespräch mit Klaus Geitel. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe, München: dtv 1984 (zuerst 1976). S. 111-114.
- DERS.: Komponist als Interpret – Gegen die „Material- Disziplin“ (1975). Aus einem Gespräch mit Klaus Schulz. In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe. München: dtv 1984 (zuerst 1976). S. 244-252.
- DERS.: Über „Der junge Lord“ (1965 und 1972). In: Ders.: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. Erw. Neuausgabe. München: dtv 1984 (zuerst 1976). S. 199-201.

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 (= Literatura. Wissenschaftliche 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.
- CLEMENTS, Andrew: Henze, Hans Werner. 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: 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. Laaber: Laaber 2001. S. 546-566.

- ENGELBERT, Barbara: Wystan Hugh Auden (1907-1973). Seine opernästhetische Anschauung und seine Tätigkeit als Librettist. Regensburg: Bosse 1983.
- FISCHER, Jens Malte: Ridi, Pagliaccio, e ognun applaudira. Die Commedia dell'arte-Tradition in der Oper. In: Ders.: Oper- das mögliche Kunstwerk. Beiträge zur Operngeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Anif: Müller-Speiser 1991 (= Wort und Musik 6).
- FLOSOS, 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.
- GORDON, Mel: Lazzi. The comic routines of the Commedia dell'Arte. New York: Performing Arts Journal Publ. 1983.
- GRELL, Petra: Ingeborg Bachmanns Libretti. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1995. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur 1513).
- 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.
- HOMMEL, Friedrich: Diskussion zu: Norbert 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. 100-104.
- KRÖMER, Wolfram: Die italienische Commedia dell'arte. 3. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990 (= Erträge der Forschung 62).
- KUNZE, Stefan: Unvergleichlich komponiert, aber nicht theatralisch. Komödienstruktur, Rollentypologie und Situation in Mozarts „Finta semplice“. In: Schmid, Manfred Hermann (Hg.): Mozart Studien. Bd. 6. Mozart e la Drammaturgia Veneta / Mozart und die Dramatik des Veneto. Bericht über das Colloquium Venedig 1991 hg. von Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend. Tutzing: Hans Schneider 1996.
- LEIK, Angelika: Frühe Darstellungen der Commedia dell'arte. Eine Theaterform als Bildmotiv. Neuried: ars una 1996.
- McClymonds, Marita P. / HEARTZ, Daniel: Opera seria. In Sadie, Stanley (Hg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Bd. 18. Nisard to Palestrina. 2. Ausgabe. London: Macmillan 2001; New York, NY: Grove 2001. S. 485-493.

- 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.
- OSTHOFF, Wolfgang: Die Opera buffa. In: Wulf Arlt / Ernst Lichtenhahn / Hans Oesch (Hg.): Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade. Bd. 1. Bern / München: Francke 1973.
- 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 Operschaffen 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.
- DERS.: *We come to the River – Wir erreichen den Fluß*. Hans Werner Henzes Opus magnum aus den ‘politischen’ Jahren 1966 bis 1976. 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. 25-40.
- RABIEN, Dierk: Die komische Figur in der neueren Oper und die Commedia dell’arte. Berlin: Freie Univ. Berlin 1970.
- REIMANN, Aribert: Warum ist das Komponieren von komischen Opern so schwierig geworden? In: Wiesmann, Sigrid (Hg.): Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Laaber: Laaber 1982 (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6). S. 183f.
- RUHR.2010 GmbH “Essen für das Ruhrgebiet” (Hg.): Das Henze-Projekt. Neue Musik für eine Metropole. Essen: RUHR.2010 GmbH 2010.
- SCHOTTLER, Wolfram: „Die Bassariden“ von Hans Werner Henze. Der Weg eines Mythos von der antiken Tragödie zur modernen Oper. Eine Analyse von Stoff, Libretto und Musik. Trier: Wiss. Verl. Trier 1992.

- 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: Gollancz 1971.
- WOLFF, Hellmuth Christian: Geschichte der komischen Oper. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1981 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 73).
- SCHMIDT-WISTOFF, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Opernschaffens. München: Iudicium 2001.

Musikdrucke

- HENZE, Hans Werner: 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).
- MOZART, Wolfgang Amadeus: Die Entführung aus dem Serail. Deutsches Singspiel in drei Aufzügen. KV 384. Klavierauszug. Kassel u.a.: Bärenreiter 2007 (= BA 4591a).
- DERS.: Le nozze di Figaro / Die Hochzeit des Figaro. Opera buffa in vier Akten. KV 492. Klavierauszug. Kassel / Basel / London / New York 1976 (= BA 4565a).
- ROSSINI, Gioachino: Der Barbier von Sevilla. Komische Oper in zwei Akten. Klavierauszug mit Secco-Rezitativen. Frankfurt / London / New York: C. F. Peters 1960 (= Edition Peters 4265).
- STRAUSS, Johann: Die Fledermaus. Komische Operette in drei Akten. Klavierauszug. Frankfurt / Leipzig / London / New York: C. F. Peters o.J. (= Edition Peters Nr. 9777).

Anhang A: Notenbeispiele

Anhang A-1: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 17f. Takt 161-177.

A streetsweeper gets between
the two girls and the older ladies.

Luise: (after making a timid sign to Wilhelm,
takes Ida's hand and swiftly presses
it to her breast)

157 $\text{♩} = 80$
Ein Laubkehrer trennt
die beiden Mädchen von
den beiden Damen.

Luise: (nachdem sie Wilhelm ein schüchternes
Zeichen gegeben hat, Idas Hand nimmt
und deren Hand rasch an ihre Brust preßt)

pp

Luise

molto cantabile *un poco rit.*

Luise

I - da, liebste I - - da, mei-ne cin-zi-ge be-ste Freun - din! Ich
I - da, dearest I - - da, my best friend, on-ly dar - ling! I

Tempo giusto

p *pp* *mf* *p*

Luise

muß doch jemand sa-gen, wie mir ist: Wil - helm und ich- nein, was re-de ich, wie
must tell some-one what it is I feel. Wil - helm and I... no, what do I say? What

p *mf*

170 *pp* *Piu mosso* (♩ = 100)

Luisse

fin - dest du ihn - nein, sag'es nicht. Wie ich beim Ko - til - lon in Ver -
do you think of him? No, not a word! Then at the name - day ball, how em -

Clar.
pp dolce

174

Luisse

- le - - genheit kam, begreifst du das? Nein, du be - greifst es nicht.
- bar - - rassed I was, but can you know? No, you have no i - dea.

178 *Ida* *p*

Ida

Lieb - ste Lu - i - se, ich ha - be es doch längst be - merkt,
Pre - cious Lu - i - se, I noticed it so long a - go.

Luisse

Anhang A-2: Henze: Der junge Lord. KA, 1. Akt. 1. Bild. S. 20-22.
Takt 207-217.

198

Luise

Nie - mals wird sie mir er - lau - ben, mit
 Nev - er will she see my chan - ces with

202

Luise

pp *un poco rit.*

Wil - helm - ...nein, was re - de ich...
 Wil - helm - ... no, what do I say?

Meno mosso
 207 (♩ = 80)

Luise

A - - ber ich hab' doch bloß das vie - le Geld, und was kann ich
 All that I have is all that mon - ey, what could I mean to

Wilhelm

p

In die - ser en - gen Stadt, un - ter
 In this so nar - row town, here where

Meno mosso
 (♩ = 80)

mf

210 *Meno mosso* (♩ = 72)

Luise
 Wil - helm be - deu - - ten? Er ist so klug, so ernst und schön! —
 Wii - helm, who's gift - - ed and is so clev - - - er, ear - nest and beau! —

Wilhelm
 die - sen en - gen Men - - schen kann ich nur —
 live these nar - row peo - - ple, *Meno mosso* (♩ = 72) can live —

f *p*

213 *rit.* *quasi 3/8*

Luise
 Er studiert gar — die Phi - lo - so - phie und auch die Na - tur - wis - sen - schaft und ist bestimmt schon ge -
 He has stud - ied — Phi - los - o - phy and all of the Nat - u - rat Sci - en - ces as well. He's more

Wilhelm
 le - - ben weil — es dich, — mei - - nen
 on - - ly *rit.* since — here you, — dear - - est

216 *Più mosso* (♩ = 60) - - - (♩ = 72) *pp*

Luisse
 -lehr-ter als eu-er Engländer. O I - da, ich ster-be. Sag', wie findest du ihn ?
 learn-ed than your Englishman. O I - da, I shall die! What do you think of him ?

Wilhelm
 En - - - gel, gibst. In die - - - ser
 an - - - gel, dwell. Here in - - - this

Più mosso dolce (♩ = 72) *p*

220 *Ida* *p*

Ida
 Er machte eine gu-te Fi - gur, dein HerrStu-di-o - sus, und du bist recht zu be -
 He cuts a very fan-cy fig - ure, your Master Bookworm, and you are much to be

Wilhelm
 Luft, in der kei - ne Frei - heit ist,
 air in where no thing - ne can free - - ly live,

224

Ida
 - neiden, daß er dich so treu... liebt. Nur ist er nicht ganz nach der Mo- de ge-klei-det: Pa-ri-ser
 en-vied since he loves you so... much. His way of dress does not seem quite in the fashion. Parisian

Wilhelm
 kei - ne Frei -
 no - ne thing free

Anhang A-3: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 82-86. Takt 43-73.

5

Baronin
Baroness

Bürgermädchen nicht das liebenswürdigste Mäd-chen ge-wor-den, ei-ne jun-ge Da-me von fein-stem Be-
 maiden has be-come a treas-ure of a girl, quite a dar-ling, quite a young mila-dy of ut-most re-

39

Baronin
Baroness

- neh - men? Es wird schwer sein, für die - sen bi-jou ei-nen passenden und wür-di-gen Be -
 - fine - ment. * Can we find someone for this bi-jou? a youth who can match her attain-ments,

*ripetere ad lib. fino al segno **

(horrified, incautiously)
(erschrocken, unvorsichtig)

Luise

41 *mfz*

O, war-um denn, gnädige Tan-te? O, but why then, dearest Aunt Flora?

Baronin
Baroness

- wer-ber zu fin-den. Sie ist zu gut für die jun-gen Stut-zer.
 where shall find him? She is too good for our lo-cal dan-dies.
 we *

Frau von Hoofnail
43 Frau v. Hufnagel

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hoofn.

Und die jun - gen Ple-be - jer. Das weiß sie doch selbst!
 Or for an-y young ple-be - ian. And that she knows well!

Baronin
Baroness

Das weiß sie doch selbst. Sie
 And that she knows well! She

44

Baronin
Baroness

ist mein ganzer Stolz,
is my pride and joy,
(quasi colla parte)

das Re-sul-tat
the dear re-sult

welt-läu-fi-ger Er-
of knowledge of the

Andantino (Arioso) Frau Harethrasher
45 (♩ = 92) Frau Oberjustizrat

Frau
Oberjust.
Frau
Harethr.

Baronin
Baroness

- fah - rung und E - du - ka - tion.
world, of good breed-ing and taste.

Andantino (Arioso)
(♩ = 92)

*ripetere ad lib. fino al segno **

Ja, _____
Yes, _____

47

Frau
Oberjust.
Frau
Harethr.

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hoofn.

(Sopran)
(Soprano)

Damen
Ladies
(Mezzo-
sopran)
(Alt)
(Mezzo-soprano)
(Alto)

Ba - ro - nin, denn Sie ha - ben die Luft _____ der gro - ßen Welt
dear la - dy, you have breathed the air _____ in of the great world,

Ja, _____ Ba - ro - nin, denn Sie ha - ben die Luft _____
Yes, dear la - dy, you have breathed in the air _____

Ja, _____ Ba - ro - nin, denn Sie ha - ben die Luft _____ der gro - ßen
Yes, dear la - dy, you have breath'd in the _____ of the great

f sub.

62

Baronin
Baroness

Ed - - gar's zum Tee im Jah - re Sieb - zeh - - hun - dert - und ...
Ed - - gar for tea, the year of sev - en - teen hun - dred and ...

65

Frau
Oberjust.
Frau
Harethr.

Frau von Hoofnail
Frau v. Hufnagel

Tempo giusto
py.

Un - se - re klei - ne Lu -
Cov - et - ed lit - tle Lu -

Rezit.
f *p*

Ach, was tut's? Das Jahr tut nichts zur Sa - che.
Ah, but why? For the year does not mat - ter.

Baronin
Baroness

Rezit.

Tempo giusto

68

Frau
Oberjust.
Frau
Harethr.

Frau
v. Hufn.
Frau
on Hoofn.

Baronin
Baroness

se...
se...

se...
se...

rit. *Tempo giusto*

Sie wird Fu - ro - re ma - chen.
She'll make a great fu - ro - re.

rit. *Tempo giusto*

62

Baronin
Baroness

Ed - - gar's zum Tee im Jah - re Sieb - zeh - hun - dert und ...
Ed - - gar for tea, the year of sev - en - teen hun - dred and ...

65

Frau
Oberjust.
Frau
Harethr.

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hooft.

Baronin
Baroness

Frau Harethrasher
Frau Oberjustizrat

Frau von Hoofnail
Frau v. Hufnagel

Un - se - re klei - ne Lu -
Cov - et - ed lit - tle Lu -

Un - se - re klei - ne Lu -
Cov - et - ed lit - tle Lu -

Ach, was tut's?
Ah, but why?

Das Jahr tut nichts zur Sa - che.
For the year does not mat - ter.

Rexit.

Tempo giusto

Tempo giusto

68

Frau
Oberjust.
Frau
Harethr.

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hooft.

Baronin
Baroness

se...
se...

se...
se...

Sie wird Fu - ro - re ma - chen.
She'll mcke a great fu - ro - re.

rit.

Tempo giusto

71 *pp*
 Baronin
 Baroness
 Wenn When Sir Ed - gar comes heu - te a - bend die - se Zier - de...
 When Sir Ed - gar comes this eve - ning and perceives this marvel...

(again imprudently)
 74 *Recit. Luise (wieder unvorsichtig)*
Recit. *f* O mein Gott; gnä - digste, liebste Tan - te, ich glaube nicht. Sir Ed - gar ist doch so ge - lehrt
Recit. O my God, o dearest kind Flo - ra, I don't think so. Sir Ed - gar is a learned man
 Aunt

75 *pp*
 Luise
 und so alt. O mein Gott, was sa - ge ich!
 and so old. O my God, what I say - ing?
 am

78 *Recit. Baroness*
Recit. *f* Baronin (meno *f*)
 Ich lornet - tier - te Sir Ed - gar hier vom Fen - ster aus als er an - kam, ich muß sa - gen: ein
Recit. I did lor - nette Sir Ed - gar from this win - dow when he came here, I must tell you: a
 first

Anhang A-4: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 193f. Takt 181-199.

Burgomaster
Bürgermeister *Recit.*

178

Bürgerm.
Burgom.

Im Namen des Gesetzes dieser Stadt,...
In the name of law and order in our town...

f

ff

p sub.

5

5

Tempo giusto (♩. = 92) Chief Magistrate *Recit.*
Oberjustizrat

182

Oberjust.
Mag.

...diesem Zir-kus wird kein Permiß gege-ben,...
...but this cir-cus has no per-mis-sion to be here...

f

ff

p sub.

Tempo giusto

f

sfz

sfz

sfz

sfz

Recit. Town Comptroller
Ökonomierat

189

konom.
ompt.

...da Stand- und Platz - geld nicht ent-richt-tet wur-den in vol- ler Hö - he.
...they have not bought a li- cense for per- form-ance in a pub - lic place.

190 *Tempo giusto*

ff marcatissimo

196

Prof. *Recit.* Professor *ff*

Bürgerm. *Burgomaster* *Bürgermeister* *f* ... und un-ver- this ver-y

Recit. Dar-um hat das Ge-sin-del so-fort die Stadt... So now this riff-raff must leave at once our town...

199

Prof. *züg-lich... mo-ment... ff*

Bürgerm. *ff*

The circus people are taken aback. The tightrope-dancer covers her face with her hands. *Die Zirkusleute sind betroffen. Die kleine Tänzerin schlägt die Hände vors Gesicht und be-*

Tempo (♩ = 92)

...Stadt und Platz zu ver-las-sen! ...leave this square and this cit-y!

ff *mf* *furioso f* *ff*

Tempo (♩ = 92)

202

f *con pedale*

ginnt zu weinen. Sir Edgar ist erstaunt und wechselt ein Wort mit dem Sekretär. and weeps. Sir Edgar is amazed and exchanges a word with the Secretary.

Anhang A-5: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 198-200.
Takt 247-276.

Chief Magistrate

Subito Tempo giusto, Vivace (♩ = 92)

245 sich vor ihm. Das Volk applaudiert.) Oberjustizrat
The Common people applaud. mf

Oberjust. Mag.

So ein-fach ist das nicht,
It's not so simple as

Trombone

p

sempre marcato

249

Oberjust. Mag.

wie Ihr Herr sich das vor-stellt.
does his Lord-ship im-ag-ine. Burgomaster

Bürgerm. Burgom.

Auch He er too muß sich der
must ob-serve

mp

f

Town Comptroller
Ökonomierat

254

Ökonom. Compt.

Er, er hat kein Recht, sich
For he has no right to

Bürgerm. Burgom.

Stadt-ver-ord-nung fü-gen.
laws and reg-u-la-tions.

f

p

259 Professor

Prof.

f Ich will mir kein Ur - teil bil - den,
I don't want to give o - pin - ion,

a - -
but your

Ökonam
Compt.

ein - zu - mi - schen.
med - die in this.

263

Prof.

-ber Ihr Herr wird ge warnt.
mas - - ter has now been warned.

267

Bürgerm.
Burgom.

f Es er - staunt, daß er sich her - ab - läßt zum
I'm a - - mazed, that he fre - quents such as these

271

Oberjust.
Mag.

Er wird ge - warnt vor die - sen
He must be - ware these rag - ged

Bürgerm.
Burgom.

fah - ren - den Volk.
moun - te - bank folk.

276

Oberjust.
Mag.

Ta - ge - die - ben !
gyp - sy i - dlers !

ff

280

Sekretär
Sect.

Recit.
Rezit. (with a wave of his hand)
Sekretär (mit einer Handbewegung)
Secretary *f*

Ge-nug, mei-ne Her-ren. Mein gnä-di-ger Herr hat ver-stan-den.
E-nough, my good sirs, my most gra-cious Lord un-der-stands you.

p

281

Sekretär
Sect.

mp

Er er-laubt sich, je-den-falls das Platzgeld zu ent-ri-chen, und
All the same he takes the lib-er - ty to pay the li - cence and

Moderato (♩ = 6)

282

p dolce

283

Sekretär
Sect.

(turning to the performers)
(jetzt zu den
Zirkusleuten gewendet)

mei-ne Da-men und Her - ren,
So my good Sirs and La - dies,

Anhang A-6: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 27f. Takt 268-283.

Much agitated, the Schoolmaster tries to reassemble the children, who keep getting out of place. Scolding them, he starts off again on the

Der Lehrer versucht aufgeregt, die Kinder, die aus der Ordnung gekommen sind, zurechtzurücken und zurechtzuweisen und will noch einmal das eingelernte Lied

268

Piu mosso

Mädchen Solo
Girl solo

le-
coun —

Mädchen Solo
Girl solo

Vie - les -
So - long

Knabe Solo
Boy solo

Himmels Freuden
Joy-ous heav'n-ly

Piu mosso

fff marcato

much-rehearsed chorus. But after the very first bars they are drowned out by the garrison band which arrives with brasses blaring.

mit ihnen probieren. Nach den ersten Takten schon setzt aber die Garnisonsmusik ein, die mit schmetternden Instrumenten auf den Platz kommt und den Kinderchor erstickt.

272

Tempo primo

(all)
(alle) *f*

Mädchen
Girls

Zu uns kommt ein — E - - - del - -
To us comes a — no - - - ble —

Knaben
Boys

Zu uns kommt ein —
To us comes a —

Tempo primo

pp

276

Mädchen
Girls

- mann, der uns vie - - les
man, man who will give us

Knaben
Boys

E = = = = del - - mann,
no = = = = ble - - man, der uns
will

Picc. b

Garrison band
Garnisonsmusik

p (hinter der Bühne)
(behind the scene)

280

Mädchen
Girls

ge - - ben kann. Vie - les soll er
all he can. So long may his

Knaben
Boys

vie - les ge - - ben kann.
give us all he can.

cresc.

(kommt näher) (draws nearer)

Anhang A-7: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 31-35.
Takt. 319-348.

While the adults are all flabberghasted, the children are in ecstasy. They begin to wave their little pennants. At the same moment (rather too soon) the Union Jack and the Hulsdorf - Gotha flags are hoisted.

Während alles auf dem Platz seinen Augen nicht traut, geraten die Kinder in Begeisterung. Sie fangen an, mit Fähnchen zu wedeln. Gleichzeitig werden, etwas verfrüht, der Union-Jack und die Flagge von Hulsdorf - Gotha aufgezogen.

316

Mädchen
Girls

Knaben
Boys

f

Vi - vat,
Vi - va,

p

f

320

Mädchen
Girls

Knaben
Boys

Tenöre
Tenors

Herren
Gentlemen

Bässe
Basses

mp

mf

ossia

Vi - vat! Hoch le - be der rei - che, eng - li - sche,
Vi - va! Long life to our wealth - y, no - ble, and

Ist es denn glaub - lich,
Do our eyes de - ceive ?

Ist es denn glaub - lich, was sich
Do our eyes de - ceive ? Is it

325

Mädchen
Girls

Knaben
Boys

Herren
Gentlemen

ed - le Herr!
Brit - ish Sir!

ed - le Herr!
Brit - ish Sir!

was sich dem Au
Is it true what - - - ge
we

dem Au bie - - - tet?
true what per - - - ceive?

mf

329 *sf imp*

(Sopr.)
Damen
Ladies

(Mezzo-
Sopr.,
Alt)

Herren
Gentlemen

Ist Can es such die things Mög - - - lich this

Ist Can es such die things Mög - - - lich this

bie - - - tet?
per - - - ceive?

Damen
adies

Herren
ittemen

keit? ___
be? ___

Es ist kaum glaub-lich, kaum glaub-lich, kaum glaub-lich,
Such things can-not be, can-not be, can-not be,

Es ist kaum glaub-lich, ist kaum glaub-lich,
But such things can-not be, can-not be,

Damen
adies

Volk
Chor)
nmen
ple T.
IORUS)

... ist ___
But ___

kaum ___
such ___

die ___
things ___

Mög - - lich - -
can - - not - -

S. Schaut nur, schaut!
Look, just look!

A. Schaut nur, schaut!
Look, just look!

B. Schaut nur, schaut look, nur, schaut look, nur, just
Look, just look, just look, just

3/4

Damen
Ladies

- keit, — kaum — die — Mög - lich -
be, — such — things — can - not

- keit, — kaum — die — Mög - lich -
be, — such — things — can - not

Herren
Gentlemen

ist kaum, ist kaum die Mög - lich -
can such, can such things as - lich - -

ist kaum, ist kaum die Mög - lich -
can such, can such things as - lich - -

S.

Das muß ein gro - ßer Narr sein, der da —
He must be some great loon - - y, he who —

A.

Das muß ein gro - ßer Narr sein, der da
He must be some great loon - y, he who

Volk
Common
People

T.

schauf! Das muß ein gro - ßer Narr, ein gro - ßer Narr sein, der da
look! He must be some great loon - y, some great loon - y, he who

B.

schauf! Das muß ein gro - ßer Narr sein, der da
look! He must be some great loon - y, he who

The piano accompaniment consists of two staves. The right hand (treble clef) features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, often accented. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final chord in the right hand.

While all express amazement, the carriage has been emptied...

...and a second carriage has swiftly driven in and drawn up.

Während alles sich erstaunt, ist die Kutsche ausgeladen worden

und rasch ist eine zweite vorgefahren.

345

Mädchen
girls

Jungen
boys

Madamen
ladies

Herren
gentlemen

S.

A.

Volk
Common
People

T.

B.

Vi - - - vat, Vi - - - - - vat!
Vi - - - va, Vi - - - - - va!

- keit!
be!

- keit!
be!

- keit!
be!

- keit!
be!

kommt.
comes!

kommt.
comes!

kommt.
comes!

kommt.
comes!

8

sfz

stacc.

Anhang A-8: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 39-46.
Takt 404-430.

398

Begonia

(spoken)
(gesprochen)

Jamaica girls call those bottles spirits. Napoleon loved them.
Les filles de Mon Luis appellent ces bouteilles des' essences'. Napoleon les a trové essentielles.

She turns to the servants.

402

Sie wendet sich jetzt an die Knechte.

Begonia

Nimm erst schwe - re Bü - - - cher und
First take heav - y books in, and

Damen
Ladies

Wie soll man das be -
How can one un - der -

Wie soll man
How can one

Herrn
Gentlemen

Da bleibt der A - tem stocken!
This real - ly leaves gasp - ing!
one

Da bleibt der A - - tem
This real - ly leaves one

406

Begonia
al - les Ge - lehr - te, dann leich - te - - re Wä - sche und
take all that's learn - ed, then light things like lin - en our

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.

Damen Ladies
- grei - fen, wie soll man das begreifen, und was soll, und was soll al - les hei - ßen,
- stand it? Oh what can be the meaning? and what can be the meaning?
das be - grei - fen, be - grei - fen, und was soll, und was soll al - les hei - ßen,
un - der - stand it? But what can be the, what can be the meaning?

Herrn Gentlemen
wie soll man das ver - ste - - hen, da bleibt der A - tem sto - cken, wie soll man
how can one un - der - stand it? It real - ly leaves one gasp - ing! How can one
sto - cken! Wie soll man das ver - ste - hen?
gasp - ing! How can one un - der - stand it?

S.
A.
Volk Common People
T.
B.

Begonia
 Fein Mas - - - - - zeug ter's vom clean

Frau Oberjustizrat
 Und It wie, pas - - - - - und

Frau v. Hufnagel
 Und It wie, pas - - - - - und

Damen Ladies
 wie soll man das be grei fen, und was soll, und was
 How can one un der stand it, what can be, what can

wie soll man das be grei fen, und dann, was
 How can one un der stand it, but what can

Herren tiemen
 das ver - stehn, wie soll man das ver - stehn, wie soll man das ver - stehn, wie soll man
 un - der - stand, how can one un - der - stand, how can one un - der - stand, how can one

Wie soll man das ver - stehn, wie soll man das ver - stehn, wie soll man, soll man
 How can one un - der - stand, how can one un - der - stand, how can one, can one

S.
 Schaut doch, schaut doch, schaut!
 Look, just look, just look!

A.
 Schaut doch, just

Volk ommon eople
 T.
 Schaut doch, just

B.

mf

413

Begonia

Herrn. shirts. Und brecht keine Schüs-seln!
Be care-ful the chi - na!
with

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

wie, wie soll man das ver-
It pas ses un der stand

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.

wie, wie soll man das ver-
It pas ses un der stand

Damen Ladies

soll al-les hei - - Ben? Und was soll das al-les hei-ßen, ist es zu ver-
be-the-mean - - ing? What can be the mean-ing and how can one un-der-

soll al-les hei - - Ben? Und was soll das al-les hei-ßen, ist es zu ver-
be-the-mean - - ing? What can be the mean-ing and how can one un-der-

Herrn Gentlemen

das ver - ste - hen? Da bleibt der A - tem sto - cken, wie soll man das ver-
un-der-stand it? It real - ly leaves one gasp - ing! How can one un-der-

das ver - ste - hen? Da bleibt der A - tem sto - cken, wie soll man das ver-
un-der-stand it? It real - ly leaves one gasp - ing! How can one un-der-

S.

Schaut doch, schaut doch, schaut doch, schaut doch,
Look, just look, just look, just look, just

A.

schaut doch, schaut! Doch schaut doch, schaut doch, schaut doch,
look, just look! Just look, just look, just look, just

Voik Common People

T.

Schaut doch, schaut doch, schaut doch, schaut doch,
look, just look, just look, just look, just

B.

Schaut doch, schaut doch,
Look, just look, just

417

Begonia

Ganz lang - - sam zu he - ben der spa - ni - sche
Be ten - - der, those bot - tles are Span - ish

Frau Oberjust. Frau tarethr. - stehn ?
- ing.

Frau v. Hufn. Frau on Hoofn. - stehn ?
- ing.

amen adies - stehn ?
- stand ? Und es bleibt der A - tem sto - cken.
And this real - ly leaves one gasp - ing.

- stehn ?
- stand ? Und es bleibt der A - tem sto - cken.
And this real - ly leaves one gasp - ing.

erren tiemen - stehn ?
- stand ? Und es bleibt der A - tem sto - cken.
And this real - ly leaves one gasp - ing.

- stehn ?
- stand ? Und es bleibt der A - tem sto - cken.
And this real - ly leaves one gasp - ing.

S. schaut ! look ! Jetzt auch noch die Moh - ren al - le ! Wa - rum nicht gleich auch noch
On - ly this dread Turk was lack - ing ! Next thing know they'll give us

A. schaut ! look ! Jetzt auch noch die Moh ren al - le ! Wa - rum nicht gleich auch noch
On - ly this dread Turk was lack - ing ! Next thing know they'll give us

T. schaut ! look ! Jetzt auch noch die Moh - ren al - le ! Wa - rum nicht gleich auch noch
On - ly this dread Turk was lack - ing ! Next thing know they'll give us

B. schaut ! look ! Jetzt auch noch die Moh - ren al - le ! Wa - rum nicht gleich auch noch
On - ly this dread Turk was lack - ing ! Next thing know they'll give us

sub. pp mf f

421 *f*

Begonia

Wein. _____ Be - go - nia muß den - ken, muß len - ken
 wine. _____ Bé - go - nia must take care, must pre - pare

Damen Ladies

Von Prinz Hein - - - rich, von Prinz
 From Prince Hen - - - ry, from Prince

Damen Ladies

Von Prinz Hein - - - rich, von Prinz
 From Prince Hen - - - ry, from Prince

Herrn Gentlemen

Die - - se Leu - - - - - te...
 See - - these Leo - - - - - ple,

Herrn Gentlemen

Die - - se Leu - - - - - te...
 See - - these Leo - - - - - ple,

S.

Lö - - - wen? Da hält uns,
 ti - - - gers! But sure - - ly!

A.

Lö - - - wen? Da hält uns,
 ti - - - gers! But sure - - ly!

Volk Common People

Lö - - - wen? Da hält uns,
 ti - - - gers! But sure - - ly!

T.

Lö - - - wen? Da hält uns,
 ti - - - gers! But sure - - ly!

B.

Lö - - - wen? Da hält uns,
 ti - - - gers! But sure - - ly!

425

gonia

für al - le, und vor al - lem für den gnä - di - gen Herrn!
 ev - ry - thing for her mas - ter, all for her gracious Lord!

men
 lies

Hein - - - rich noch em - - pföh
 Hen - - - ry do we - - know

men
 men

die - se Leu - - te, die - se Tie - -
 see these peo - - ple, see the cir - -

die - se Leu - - te, die - se Tie - -
 see these peo - - ple, see the cir - -

S.

da hält uns ei - ner zum Nar
 But sure - - - ly, some - one is fool - - -

A.

da hält uns ei - ner zum Nar
 But sure - - - ly, some - one is fool - - -

T.

da hält uns ei - ner zum Nar
 But sure - - - ly, some - one is fool - - -

B.

da hält uns ei - ner zum Nar
 But sure - - - ly, some - one is fool - - -

The piano accompaniment at the bottom of the page features a complex texture with multiple voices in both the right and left hands. It includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

429 Taking another nip.
Sie nimmt noch einen Schluck. (spoken)
(Parlato)

Hu, kaltes Land. Und Leute garnicht lustig. Jamaica girls laugh, chatter
Uh, freezing land ! Folks not a bit jolly. Jamaica girls laugh, chatter
On gèle dans ce pays ! Et pas gai, les indigènes ! Les filles de Mon Luis

Begonia

Damen Ladies

Herren Gentlemen

S.

A.

Volk Common People

T.

B.

sempre ecc. colla parte

Anhang A-9: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 50f. Takt 459-470.

(with the courage of desperation)

Burgomaster
Bürgermeister

(Mit dem Mut der Verzweiflung)

rit.

454

Bürgerm.
Burgom.

Will - kommen hei - - ße ich Sie...
Your pres - ence hon - ors us, most...
Der Sekretär dreht ihm den Rücken zu,
sodaß der Bürgermeister. . . abbricht. Der Sekretär nimmt

Herren
Gentlemen

ist es.
Ed - - gar.

The Secretary turns his back on him.
The Burgomaster breaks off. The Secretary takes

ist es.
Ed - - gar.

aus dem Wageninnern ein Plaid entgegen, nimmt es über den Arm, dann faßt er nach einer Leine. Zwei Windhunde steigen aus und bleiben dekorativ stehen. Schließlich steigt über die von Jeremy bereitgestellten goldbeschlagenen Stufen, von einer Handreichung des Sekretärs unter-
a plaid lap-rug that is handed to him from inside the carriage, places it over his arm, then reaches for a lead. Two greyhounds descend and stand decoratively. Finally, Jeremy having let down the gilded steps, and the

Andante con grazia

459 (♩ = 80)

stützt, Sir Edgar. Er ist etwa 60 Jahre alt, sehr gelassen, etwas ermüdet, selbstverständlich in der Bewegung, vornehm, ohne Hochmut. Sein etwas befremdeter Blick fällt auf die versammelten Leute von Hülsdorf Gotha.

Secretary having held out a supporting hand, Sir Edgar descends. He is about sixty; all his movements convey he is calm, rather tired. His manner is distinguished, but without arrogance. His glance betrays some surprise it falls on the assembled population of Hulsdorf-Gotha.

462

465 *un poco rit.* (♩ = 72)

468 *pp p* Clar.

470 *Più mosso* (♩ = 80) *pp*

Burgomaster (again bewildered, but getting the hang of it)
 Bürgermeister (aufs Neue vollkommen verwirrt, aber begreifend)

472 *pp*

germ. som. Ha-be ich die Eh-re...?
 Do I have the honor?

ren nen *pp* Haben wir die Eh-re?
 Do we have the honor?

pp Haben wir die Eh-re?
 Do we have the hon-or?

sim.

Anhang A-10: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 54-58.
Takt 491-523.

He appears not exactly resigned, but tranquil, like one who knows that nothing lasts for ever.

etwas zu verstehen. Er steht nicht gerade gottergeben da, aber ruhig, wie jemand, der weiß, daß alles einmal vorübergeht.

Tempo primo
(♩ = 100)

Der Bürgermeister bittet die Garnisonsmusik, aufzuhören. The Burgomaster signals the band to stop.

Bürgerm. Burgom.

Wie es uns an
It is an

Fl.
p (Orchester) (Orchestra)
pp

Bürgerm. Burgom.

al - - - len zur Eh - re ge - reicht....
hon - - - or for ev - ry - one here, ...

The Secretary. (interrupts him not uncivilly but firmly)

Meno Sekretär den Bürgermeister unterbrechend, nicht unhöflich, aber entschieden.

Sekretär Sect.

Mein gnä-di-ger Herr, Sir Ed - gar, be-dankt - - - sich für den
My most gracious Lord, Sir Ed - gar, is grate - - - ful for your

Sekretär Sect.

auf - merk - sa - men Em - pfang. Die lan - ge Rei - se hat ihn er - mü - det,
charm - ing wel - come to - day, but this long jour - ney has quite ex - hausted him.

Piu mosso

(♩ = 100)

501

Sekretär
Sect.

er bit-tet, sich zurück-zie-hen zu dūr-fen.
So please you, now he begs leave to retire.
kind

Bürgerm.
Burgom.

Ich verste-he.
I understand.

Piu mosso

(♩ = 100)

pp stacc.

504

Bürgerm.
Burgom.

p

Doch darf ich Eu-er
I'm hop-ing that your

Herrn
Gentlemen

Wir ver-ste-hen.
We understand.

Wir ver-ste-hen.
We understand.

Fl.

mp

506

Bürgerm.
Burgom.

Gna-den, ich bin noch nicht am En-de-
hon-or - - I have not yet quite fin-ished - -

bit-ten, der Stadt heut'a-bend die Eh - - re zu
will give our town the hon-or of your pres-ence

508

rit.

MENO MOSSO

p dolce

Sekretär
Sect.

Mein ignä-di-ger Herr
My most gra-cious Lord

Bürgerm.
Burgom.

ge-ben und das gro-ße Di-ner, das wir die Eh-re ha-ben...
at a no-ble lit-tle din-ner which we give ex-pressly for you...

MENO MOSSO

rit.

510

Sekretär
Sect.

— be-dankt sich für die freundli-che Ein - la-dung, doch bedarf er ent-schie - dender
is grate-ful for this kind in-vi-ta - - tion, but he must now re-cov - er from the

512 *a tempo* (♩ = 100)

Sekretär
Sect.

Ru - he.
jour - ney.

Bürgerm.
Burgom.

Ich verstehe.
I understand.

Doch hoffen wir,
It seems to me

Herren
ntlemen

Wir ste hen.
We're standing.

Wir verste-hen.
We understand.

a tempo (♩ = 100)

515

Bürgerm.
Burgom.

dünkt mich mor-gen, dach-ten wir, mein-te ich, an ei-nem Bal-lett-a-bend mit
that his Lord-ship might de-rive much pleasure from a lit-tle bal-let eve-ning and

Secretary
Sekretär

517

Sekretär
Sect.

Bürgerm.
Burgom.

an-schließendem Sou-per im Ka-si-no unsrer be-schei-de-nen, al-ten Stadt—
af-ter-ward sup-per in the Ca-si-no we have in our no-ble an-cient town.—

519

Meno mosso

Sekretär
Sect.

Ed - - gar be - dau - ert. Mein gnä - di - ger Herr wird sehr —
Ed - - gar begs par - don. My möst gra - cious Lord will be —

521

Sekretär
Sect.

— be-schäftigt sein und seinen Studien ob-lie-gen. Er be-darf kei - ner Zer-streu-ung, ver-
— much oc-cu-pied with studies and with his read-ing. He has no time — for dis-trac-tions, please

Tempo *I^{mo}* (♩ = 100)

523

Sekretär
Sect.

- ste - hen Sie?
be understanding.

Damen
Ladies

pp
Ver - ste - hen wir?
un - der - stand - ing?

pp
Ver - ste - hen wir?
un - der - stand - ing?

Herren
Gentlemen

ppp
Ver - ste - hen wir?
un - der - stand - ing?

ppp
Ver - ste - hen wir?
un - der - stand - ing?

S.

pp
Ver - ste - hen wir?
un - der - stand - ing?

A.

pp
Ver - ste - hen wir?
un - der - stand - ing?

Volk
Common
People

T.

pp
Ver - ste - hen wir?
un - der - stand - ing?

B.

pp
Ver - ste - hen wir?
un - der - stand - ing?

Tempo *I^{mo}* (♩ = 100)

Anhang A-11: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 79f. Takte 1-28.

Baroness von Greenweasel's large drawing-room. Only ladies are present, with the exception of Monsieur La Truiare (the music, deportment, and dancing instructor) who is standing at the piano turning the pages for Luise. She, sitting bolt upright, is playing a little *romanza*, conscientiously, if not too well.

Der große Salon bei der Baronin Grünwiesel. Anwesend sind nur Damen, mit Ausnahme von Herrn La Truiare, dem Musik-, Anstands- und Tanzlehrer, der neben dem Klavier steht und Luise ein Notenblatt umwendet, die, sehr aufrecht sitzend, eine kleine Romanze zu Ende spielt, mittelmäßig, aber fleißig.

Molto meno mosso

(♩ = 80)

(Klaviersolo auf der Bühne) (piano solo on stage) *sub. p*

5 *rit.*

Tempo giusto

9 *Cor.*
p

13 *mf*

17 *Clar.* *Fl.* *rit.*

Poco meno mosso

21

25 *rit.* *Tempo giusto*

f *p*

Orchester pp
Orchestra

*Luise rises, with a little show of modesty.
Ladies clap in a well-bred manner.
Luise steht auf, mit einstudierter
Bescheidenheit. Die Damen klatschen
distinguirt.*

Baroness
Baronin

*The Baroness embraces Luise and
kisses her on the brow.
Die Baronin schließt Luise in die
Arme, küßt sie auf die Stirn.*

29
Baronin
Baroness

f *poco accel.*

Fag. *p* *mf*

*Mein lie-bes Kind.
My dar-ling child.*

Anhang A-12: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 88f. Takt 87-95.

85

Frau Oberjust.
Frau Harethr.
- steht one sich who auf knows die the Welt! world!

Frau v. Hufn.
Frau von tiofr.
- ro - - nin ver- steht sich auf die Welt!
- es - - sa you're one who knows the world!

Damen Ladies
- ro - - - - - nin...
- es - - - - - sa...

Die Bar - - - - - Ba on - - - - - ro es - - - - - nin...
Bar on es sa...

87

Recit. Baroness
Rexit. Baronin

Baronin
Baroness

Er ließ durch sei-nen Se-kre-tär spre-chen, ver-steht sich.
He lets his sec-re-tar-y speak for him, most prop-er.

f

molto rapido

ripetere ad lib.

88

Baronin
Baroness

Das ver-ste-hen un-se-re bie-de-ren Leutchen hier nicht, in-klu-si-ve_ nein, ich schweige.
But the wor-thy folk in our town can-not un-der-stand, and in-clud-ing- I won't say it.

p (beiseite) (aside)

ripetere ad lib.

89

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

Er ließ durch seinen Sekretär
He lets his sec-re-tar-y speak

Frau v. Hufn.
Frau von Hoöfn.

Er ließ durch seinen Se-kre-tär spre-chen. Er ver-on-ly
He lets his sec-re-tar-y speak for him, on-ly

Damen Ladies

Er ließ durch seinen
He lets his sec-re-

Er ließ durch seinen
He lets his sec-re-

Er ließ durch seinen
He lets his sec-re-

f Scherzando *sfz*

94

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

spre-chen. Er ver-steht sich!
for him, on-ly prop-er.

Frau v. Hufn.
Frau von Hoöfn.

- steht prop-er. Die ser-er.
prop-er. For this

Damen Ladies

Se-kre-tär spre-chen. Er ver-steht sich!
- tar-y speak for him, on-ly prop-er.

Er ver-steht sich!
on-ly prop-er.

Er ver-steht sich!
on-ly prop-er.

pp

Anhang A-13: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 94-98.
Takt 161-202

152

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

ü - ber A - ri - et - - - fen, in - ta - lie - ni - sche,
and of a - ri - et - - - tas in i - tal - ian style,

mf

157

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

ü - ber the Mo - - - den, fran - - - zö - si - sche.
of the lat - - - est Par - - - i - sian modes.

f

Frau von Hoofnail
Frau v. Hufnagel

161

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.

Wir sind auf in dem Lau - fen - den, à jour and
For we're in the run - ning here, *à jour* and

Fiati

167

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.

up to date. - - - Wir ha - ben ge - lernt,
We were - - - first to learn

173

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

Spar - - - - - gel...
as - - - - - par-a-gus...

Frau v. Hufn.
Frau on Hoofn.

wie man den Spar-gel ißt, wie man, wie man
how to eat as-par-a-gus, and when, and when

pp

Damen Ladies

Wie man eat den Spar-gel, den Spar-gel, den Spar-gel ißt,
to eat as-par-a-gus, to eat as-par-a-gus,

Corno

Wie man eat den Spar-gel, den Spar-gel, den Spar-gel ißt,
To eat as-par-a-gus, to eat as-par-a-gus

178

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

...Punsch ser - viert, wie man den Schaum - - - - - wein nippt, den Tee - - -
punch to serve; we know when cham-pagne is right, and tea

Frau v. Hufn.
Frau on Hoofn.

Punsch ser - viert, wie man den Schaum - - - - - wein nippt, den Tee - - -
punch to serve; we know when cham-pagne's right, and tea

Damen Ladies

den Punsch ser - viert, den cham -
when punch to serve,

den Punsch ser - viert, den cham -
when punch to serve,

183

Frau Oberjust. Frau Harethr.
 ganz lei - - - se schlürft.
 we sip with. no sound.

Frau v. Hufn.
 ganz lei - - - se schlürft. Ah,
 we sip with. no sound. Ah, ah,

Damen Ladies
 Schaum-wein nippt, wie man den Tee
 - pagne is right, we can sip tea

Schaum-wein nippt, wie man den Tee
 - pagne is right, we can sip tea

Pno.

187

Frau v. Hufn. Frau von Hoofn.
 ah, ah, ah, ah, ah, ah,

Damen Ladies
 ganz lei - - - se schlürft, ganz lei - - - se schlürft.
 with - out a sound, with - out a sound.

ganz lei - - - se schlürft, ganz lei - - - se schlürft.
 with - out a sound, with - out a sound.

191 Luise (beisette zu Ida)

Luise

Oh, I - - - da, lieb - - - ste I - - - da,

Oh, I - - - da, dear - - - est I - - - da,

Frau v. Hufn. Frau n Hoofn.

ah,

Damen Ladies

Wir sind we're auf dem Lau - fen - - - den, à

For we're in the run - ning here, à

Ah, ah,

pp

195

Luise

war - um denn ich? Ich

must it be I? I

Frau v. Hufn. Frau n Hoofn.

ah, ah,

Damen Ladies

jour und and up to date, up to

ah, ah,

pp

Cel.

199

Luise
kann so we - - nig, weiß so we - - nig.
know so so lit - - tle, I'm not gift - - ed.

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.
ah, ah,

Damen Ladies
date, date, date, up to date.
ah, ah,

Recit. (to the Baroness, bursting out)
203 *Recit.* (zu der Baronin, ausbrechend)

Luise
Gná-di-ge Tan-te, ich bin es nicht wert, daß die-ser ge-lehr-te Herr...
O dear Aunt Flo-ra, but I am not wor-thy of such a no-ble Sir... *p*

sfz c.p.

204 *pp (rit.)*

Luise
ich bin es nicht wert. Baroness
but I am not wor-thy... Baronin

Baronin
Baroness
Ich bin un-en-hört gespannt. Wie se-he ich aus?
I'm all an-tic-i - pa-tion. And how do I look?

(she takes a quick look at herself in the mirror)
(Sie sieht sich rasch im Spiegel an)

pp c.p. *sfz c.p.*

Anhang A-14: Johann Strauß: Die Fledermaus. 2. Akt. Nr. 11 Finale. S. 154-158.
Takt 155-201.

Ro. *pp* schen - ken, — für die E - wig - keit, im - mer

Ad. I. *pp* schen - ken, — für die E - wig - keit, im - mer

O. *pp* schen - ken, — für die E - wig - keit, im - mer

E. *pp* — stim-met ein! — Für die E - wig - keit,

Fal. Fra. *pp* ein! — Für die E - wig - keit,

Me. Fau. *pp*
 Fe. Mi.
 Sid.
 N.H.
 Sa. Sil. ein! — Für die E - wig - keit, im - mer

Ali. Ra. *pp* Ali-Bey, Ramusin Für die E - wig - keit,

Mu. C. *pp* Murray, Cariconi Für die E - wig - keit,

CHOR Sopran *pp*
 S. A. Alt Stimmt ein, stimmt ein,

T. Tenor *pp*
 8 Stimmt ein, stimmt ein,

B. Baß *pp*
 Stimmt ein, stimmt ein,

Fl. Klar *pp* Ob.Fg. Va.
 Tp.Trgl.

178

Ro. *cresc.* *poco rit.*
 so wie heut', wenn wir mor - gen noch dran den - ken! —

Ad. I. *cresc.* *poco rit.*
 so wie heut', wenn wir mor - gen noch dran den - ken! —

O. *cresc.* *poco rit.*
 so wie heut', wenn wir mor - gen noch dran den - ken! —

E. *cresc.* *poco rit.*
 8 im-mer so wie heut', wenn mor - gen wir dran den - ken! —

Fal. Fra. *cresc.* *poco rit.*
 im-mer so wie heut', wenn wir mor - gen noch dran den - ken! —

Me. Fau. Fe. Mi. Sid. N.H. Sa. Sil. *cresc.* *poco rit.*
 so wie heut', wenn wir mor - gen noch dran den - ken! —

Ali. Ra. *cresc.* *poco rit.*
 8 im-mer so wie heut', wenn mor - gen wir dran den - ken! —

Mu. C. *cresc.* *poco rit.*
 im-mer so wie heut', wenn wir mor - gen noch dran den - ken! —

S. A. *cresc.* *poco rit.*
 stimmt ein, stimmt ein, stim-met al - le ein, stim-met ein!

T. *cresc.* *poco rit.*
 8 stimmt ein, stimmt ein, stim-met al - le ein, stim-met ein!

B. *cresc.* *poco rit.*
 stimmt ein, stimmt ein, stim-met al - le ein, stim-met ein!

Ob. Fg. *poco rit.* Fl. VI. *p* Klar.
 Musical accompaniment for woodwinds and strings.

184 Animato

13

Ro. *p* *mf* *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du

Ad. I. *p* *mf* *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du

O. *p* *mf* *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du

E. *p* *mf* *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du

Fal. Fra. *p* *mf* *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du

Me. Fau. *p* *mf* *p*
 Fe. Mi. Sid. S. H. N. Sa. Sil. A.
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du

Ali. Ra. *p* *mf* *p*
 T. I. T. II
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du

Mu. C. B. *p* *mf* *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du

S. A. *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du, Du, Du

T. *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du, Du, Du

B. *p*
 Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du, Du, Du

Animato
pp Tp. *sempre pp*

190

pp *molto cresc.*

Ro. im - mer - zu, — erst ein Kuß, dann ein Du, Du,

pp *molto cresc.*

Ad. I. im - mer - zu, — erst ein Kuß, dann ein Du, Du,

pp *molto cresc.*

O. im - mer - zu, erst ein Kuß, dann ein Du, Du,

pp *molto cresc.*

E. im - mer - zu, erst ein Kuß, dann ein Du, Du,

pp *molto cresc.*

Fal. Fra. im - mer - zu, erst ein Kuß, dann ein Du, Du,

pp *molto cresc.*

Mc. Fau.
Fe. Mi.
Sid. S.
H. N.
Sa. Sil.
A.

im - mer - zu, — erst ein Kuß, dann ein Du, Du,

pp *molto cresc.*

Ali. Ra.
T. I
T. II

im - mer - zu, erst ein Kuß, dann ein Du, Du,

pp *molto cresc.*

Mu. C.
B.

im - mer - zu, erst ein Kuß, dann ein Du, Du,

pp *molto cresc.*

cresc.

S. A. Du, Du, Du, Du, erst ein Kuß, dann ein Du,

pp *cresc.*

T. Du, Du, Du, Du, erst ein Kuß, dann ein Du,

pp *cresc.*

B. Du, Du, Du, Du, erst ein Kuß, dann ein Du,



196

a tempo, animato

Ro. *ff* *rit.* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

Ad. I. *ff* *rit.* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

O. *ff* *rit.* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

E. *ff* *rit.* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

Fal. Fra. *ff* *rit.* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

Me. Fau. *ff* *rit.* *pp* *pp*
 Fe. Mi. Sid. S. H. N. Sa. Sil. A.
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

Ali. Ra. *ff* *rit.* *pp* *pp*
 T. I T. II
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

Mu. C. B. *ff* *rit.* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

S. A. *ff* *rit. p* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

T. *ff* *rit. p* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

B. *ff* *rit. p* *pp* *pp*
 Du, Du, Du, Du, Du, Du, Du, Du, dui-du, dui-du,

rit. *a tempo, animato*
 Str. *f* *pizz.* *p* *pp* *pp*
 Klar. *pp*

Tutti

Anhang A-15: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 110-117.
Takt 331-366.

322

Baronin
Baroness

p
Oh,
This

325

Baronin
Baroness

ff *f*
ich bin ge-faßt! Es ist un-er-hört!
is pure of-fense! Oh, this is out-ra-

330 (♩ = ♩)

Lo stesso tempo
(♩ = 112)

Baronin
Baroness

f
- geous! Un-ge-straft hat noch
No one has e-ver

secco

334

Baronin
Baroness

nie-mand Flo-ra von Grün-wie-sel ei-nen Schimpf
darod treat Green-wea-sle in this way

p

346

Ida

Ab - fuhr er - teilt! Ha - ha! ha -
 send this re - fus - al!

Luise

Frau
 Oberjust.
 Frau
 Harethr.

Uns Send ei - ne -
 you a re -

Frau
 v. Hufn.
 Frau
 von Hoofn.

Ab - sa - ge, uns Send ei - ne -
 an - y - one send you a re -

Baronin
 Baroness

un - er - hört! Mir
 pure af - front! This

Damen
 Ladies

Ab - sa - ge er - teilt,
 - fus - al such as this!

Ab - sa - ge er - teilt,
 - fus - al such as this!

349

da

-ha! Ha! Ha! Ha! ——— Ihr ei - ne Ab - - -
 But he has sent

ise

Gnä - di - ge Tan - - - te,
 Dear - est Aunt Flo - - - ra,

au
just.
au
ethr.

Ab - - sa - ge er - teilt!
 - fus - - al such as this! Das ist un -
 This is un -

rau
lufn.
au
sofn.

Ab - - sa - ge er - teilt!
 - fus - - al such as this! Oh
 Oh

ronin
ness

ei - - - ne Ab - - - sa - ge,
 is un - heard of!

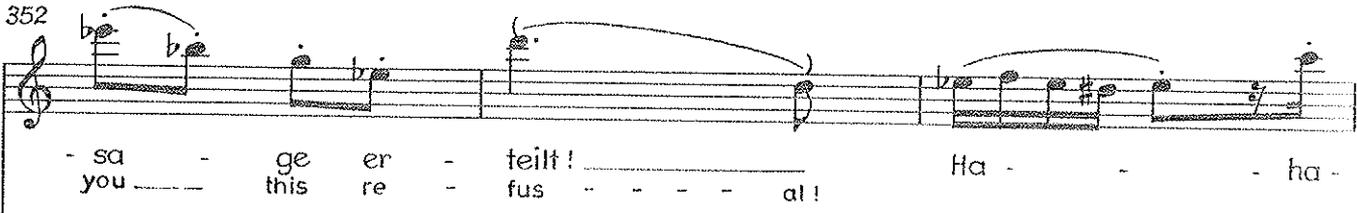
nen
ies

est - il croy - a - ble?

est - il croy - a - ble?

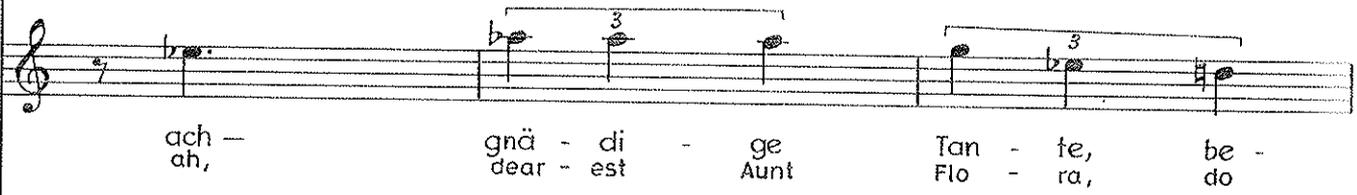
352

Ida



- sa ge er teilt! Ha - ha -
you this re fus al!

Luise



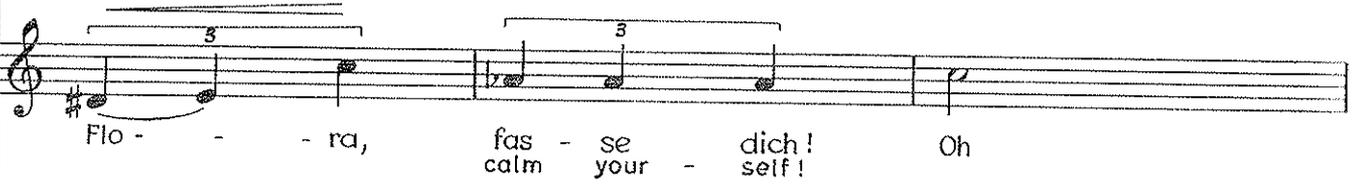
ach gnä - di ge Tan - te, be -
ah, dear - est Aunt Flo - ra, do

Frau Oberjust. Frau Harethr.



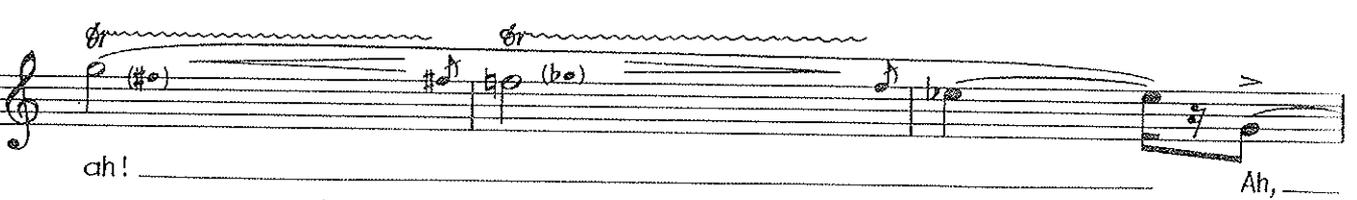
- mög - lich! Das
- heard of! This

Frau v. Huffn. Frau von Hoofn.



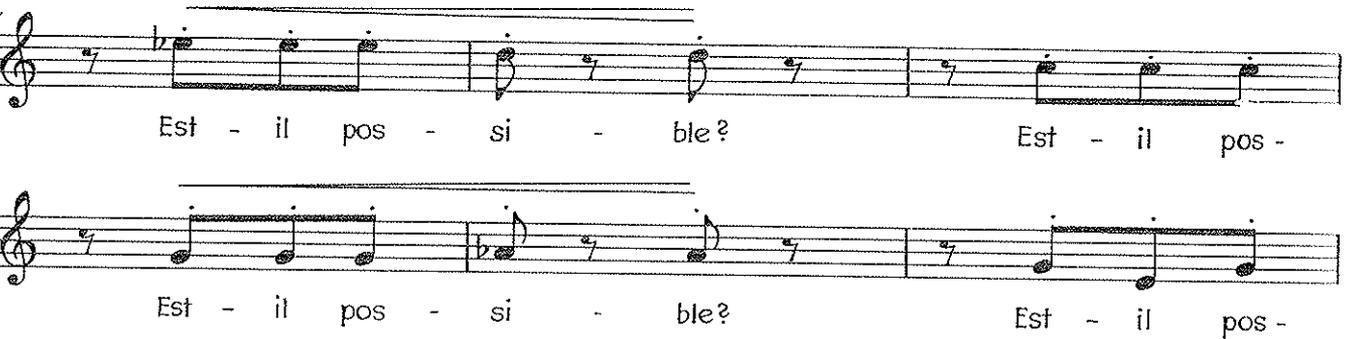
Flo - ra, fas - se dich! Oh
calm your - self!

Baronin Baroness

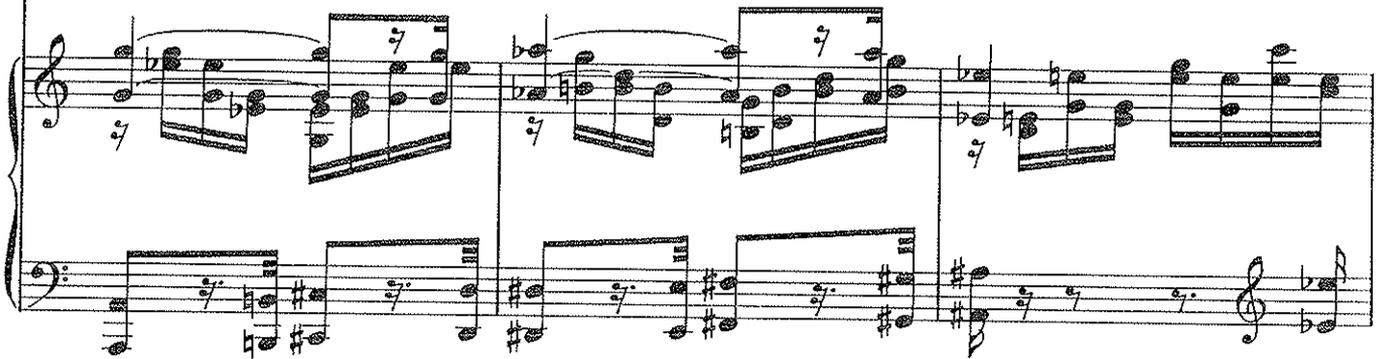


ah! Ah,

Damen Ladies



Est - il pos - si - ble? Est - il pos -
Est - il pos - si - ble? Est - il pos -



Ida

- ha! Ha, ha ha ha ha ha ha ha!

Luisse

- ru - hi - gen Sie sich ! Gnä - di - ge Tan - - -
try to be more calm ! Dear - est Aunt Flo - - -

Frau Oberjust.
Frau Arethr.

ist un - - - mög - - -
is un - - - heard

Frau v. Hufn.
Frau in Hufn.

Flo - - - - ra !

Baronin
Baroness

ich bin ge - - - faßt.
I am com - - - posed !

Chameres
Chameres

- si - - ble ? Est - il croy - a - - -

Chameres
Chameres

- si - - ble ? Est - il croy - a - - -

(♩ = ♪)

con grazia (whispering naughtily)
(heimlich, frech) *p*

Ida

Musical staff for Ida with lyrics: Wo - zu die / Why this ex -

Luise

Musical staff for Luise with lyrics: - te! / - ra!

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

Musical staff for Frau Oberjust. and Frau Harethr. with lyrics: - lich! / of!

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.

Musical staff for Frau v. Hufn. and Frau von Hoofn.

Baronin
Baroness

Musical staff for Baronin and Baroness.

Damen
Ladies

Musical staff for Damen and Ladies with lyrics: - ble?

Musical staff for Damen and Ladies with lyrics: - ble?

(♩ = ♪)

con grazia

gracefully

Piano accompaniment with dynamics *ff* and *p*.

367

Ida

Auf - cite - re - gung? Ist doch sein gu - tes Recht,
mer.l. prdy? He has his per - fect right

369

Ida

den Tee da - heim zu trin - ken.
to tea in his own par - lor.

365

Ida

C'est bien pos - si - ble, c'est bien croy - a - ble.

Baroness Baronin *(violent)*
f (gewaltig)

Die - ser Let this

368

Baronin Baroness

Mensch täuscht sich, die - ser Mensch wird mich ken - nen - ler - nen!
man know me! Let this man see me, flaps - a - fly - ing!

Anhang A-16: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 2. Bild. S. 145f.
Takt 526-543.

526 *ff*

Ironin
Oness

Keins uns rer Häu ser
Nev er will he set

529

Ironin
Oness

wird er be tre ten!!
foot in one house here!

533 *p* *f* *fff*

Ironin
Oness

Da für sor ge ich!!!
Leave it all to me!!

Meno mosso *p*

539

Ida
Luise

Ah, ber er ist es doch
but he nev-er has

Meno mosso *p*

Ah, ber er ist es doch,
but he nev-er has

543

Ida
 der paid kein Haus be - tritt, kei-nes be - tre - ten will.
 paid us calls in town, has no de - sire to call.

Luise
 der paid kein Haus be - tritt, kei-nes be - tre - ten will.
 paid us calls in town, has no de - sire to call.

547

rit.

Vivace (Tempo I)

ff

Frau Oberjust.
 Frau Harethr.
 Da - für sor - gen wir!
 We shall see to that!

Frau v. Hufn.
 Frau von Hoofn.
 Da - für sor - gen wir!
 We shall see to that!

Damen Ladies
 Da für sor - gen
 We shall see to

Da für sor - gen
 We shall see to

rit.

Vivace (Tempo I)

sfz

Anhang A-17: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. Zwischenspiel. S.151f.
Takt 1-19.

Lo stesso tempo

The musical score is written for two pianos, labeled I and II. It is in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) begins with a piano (I) part that is mostly silent, with some notes appearing in measures 4 and 5. The piano (II) part starts with a fortissimo (fff) dynamic and a *molto* marking. The second system (measures 6-9) features a piano (I) part with a sforzando (sfz) dynamic and a piano (II) part with a fortissimo (fff) dynamic. The third system (measures 10-13) features a piano (I) part with a fortissimo (fff) dynamic and a piano (II) part with a fortissimo (fff) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

13

First system of music, measures 13-16. It consists of two staves, I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music with eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. Staff II has a bass clef and the same key signature. It contains four measures of music with eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. A dashed line above the first measure of staff I indicates a first ending.

17

Second system of music, measures 17-19. It consists of two staves, I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music with eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. Staff II has a bass clef and the same key signature. It contains three measures of music with eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. A dashed line above the first measure of staff I indicates a first ending.

20

Third system of music, measures 20-23. It consists of two staves, I and II. Staff I has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music with eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. Staff II has a bass clef and the same key signature. It contains four measures of music with eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. The first measure of staff I is marked with *sempre stacc.* and the first measure of staff II is marked with *f*. The fourth measure of staff II is marked with *p*.

Anhang A-18: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 179-182.
Takt 105-111.

98 (one Lady) (eine Dame) *p* (another Lady) (eine andere Dame) *p*

Wegen einer Zirkusdame! All because of a tightrope dancer! Wegen eines Affen! Or perhaps a monkey!

S. *p* 3
Geht der Engländer
Now the Englishman

A. *p* 3
Geht der Engländer
Now the Englishman

B.

101 (a lady) (eine Dame) *p*

A-ber in die Kir-che geht er nie! But in-to the church he never goes!

S. aus dem Haus. comes out-side.

A. aus dem Haus. comes out-side.

T.

B.

104 Soprano voices
Sopran - Stimmen

People in windows
Leute aus den Fenstern
(Einzelsimmen
'solo voices)

Alto voices
Alt - Stimmen

Volk
Common
People

Mandoline

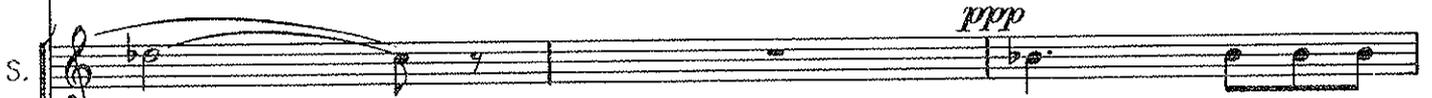
108

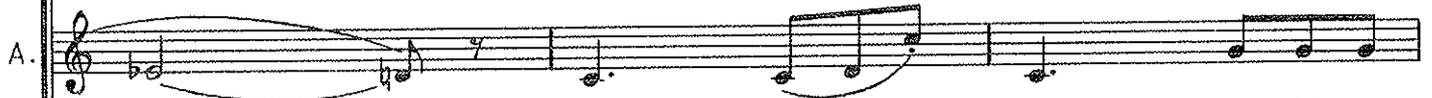
(V) 

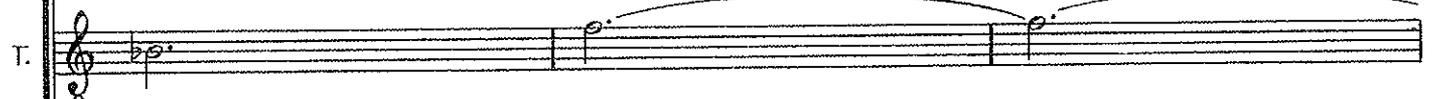
Gott-lo-ser Hei-de!
God-less old heathen!

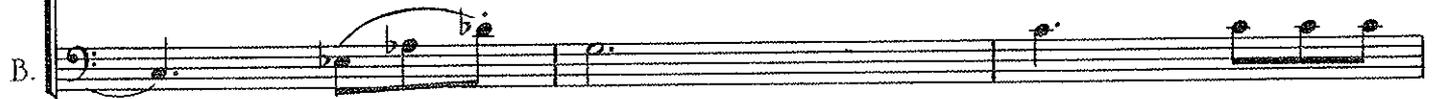
(IV)

Aus-länder!
For-eign-er!

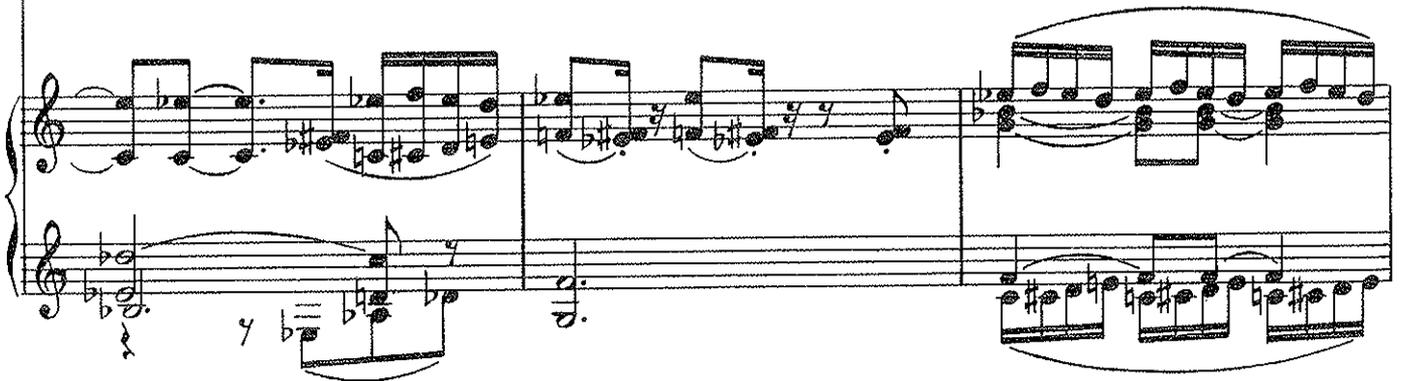
S.  *ppp*
Herr. _____ Ei, der fei - ne
Sir. _____ Ah, the no - ble

A. 
Herr. _____ Ah, der schö - ne Herr, der fei - ne
Sir. _____ Ah, the gra - cious Sir, the no - ble

T. 
- ne Herr. _____
- ble Sir. _____

B. 
_____ der schö - ne Herr. Ei, der fei - ne
_____ the gra - cious Sir. Ah, the no - ble





Der Bürgermeister taucht auf, begleitet von dem Oberjustizrat, dem Ökonomierat und dem Professor. Die Herren nehmen die Gelegenheit wahr, sich Sir Edgar zu nähern. Der Bürgermeister streckt ihm die Hand hin. Sir Edgar nickt höflich, ergreift aber die Hand nicht. Auch die Hände der anderen bleiben, die eine mehr, die andere weniger, ausgestreckt in der Luft hängen. Die Herren sind betreten, fassen sich aber rasch.

The Burgomaster appears, with the Chief Magistrate, the Town Comptroller, and the Professor. They approach Sir Edgar, and the Burgomaster holds out his hand, but Sir Edgar only nods politely, and does not take the proffered hand. The hands of the other three town notables remain stuck out in the air. They are disconcerted but manage to regain composure.

111

S. Herr. Sir.

A. Herr. Sir.

Volk Common People T. Herr. Sir.

B. Herr. Sir.

114

Oberjust. Mag. Chief Magistrate Oberjustizrat

Bürgerm. Burgom. Burgomaster Bürgermeister

p *stacc.*

... darf man fragen oh-ne lä-stig zu
... may - one ask without it seem-ing to

Darf man sich höf-lich und ehr-lich er-kun-di-gen...
Might one a - gain, but sin-cere-ly and courteously...

Anhang A-19: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 182f.
Takt 116-118.

Der Bürgermeister taucht auf, begleitet von dem Oberjustizrat, dem Ökonomierat und dem Professor. Die Herren nehmen die Gelegenheit wahr, sich Sir Edgar zu nähern. Der Bürgermeister streckt ihm die Hand hin. Sir Edgar nickt höflich, ergreift aber die Hand nicht. Auch die Hände der anderen bleiben, die eine mehr, die andere weniger, ausgestreckt in der Luft hängen. Die Herren sind betreten, fassen sich aber rasch.

The Burgomaster appears, with the Chief Magistrate, the Town Comptroller, and the Professor. They approach Sir Edgar, and the Burgomaster holds out his hand but Sir Edgar only nods politely, and does not take the proffered hand. The hands of the other three town notables remain stuck out in the air. They are disconcerted but manage to regain composure.

111

S. Herr. Sir.

A. Herr. Sir.

Volk Common People T. Herr. Sir.

B. Herr. Sir.

114

Oberjust. Mag. Chief Magistrate Oberjustizrat

Burgomaster Bürgermeister

Bürgerm. Burgom.

... darf man fragen oh-ne lä-stig zu
... may - one ask without it seem-ing to

Darf man sich höf-lich und ehr-lich er-kun-dí-gen...
Might one a - gain, but sin-cere-ly and courteously...

117

Professor

Prof.

Town Comptroller
Ökonomierat

...in un-se-ner be-schei-de-nen
...in this, our lit-tle, mod-est old

Ökonom.
Compt.

...wie un-ser wer-ter Gast sich ein-gelebt hat...
pp if our most honored guest now feels at home here...
at

Oberjust.
Mag.

fal - - - - len...
be - a - nui - sance

Bürgerm.
Burgom.

Piano accompaniment for measures 117-120, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various dynamics such as *p* and *mf*, and includes triplet markings.

120

Prof.

Stadt?
town?

Ökonom.
Compt.

Piano accompaniment for measures 120-121, showing a transition from *p* to *f* with triplet markings.

...um ins Gespräch zu
...en-ter-ing in - to

Oberjust.
Mag.

mf pp
... darf man die sel-te-ne Ge-le-genheit er-grai-fen...
...one might at long seize the present opportunity...
last

Bürgerm.
Burgom.

Darf man endlich die Ge-le-genheit wahr - nehmen...
Might one seize the opportuni - ty for speak-ing...

Piano accompaniment for measures 121-123, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamics like *pp* and *f*.

Anhang A-20: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 3. Bild. S. 196f.
Takt 235-243.

231

Sekretär
Sect.

für die Künstler ent-richten zu dür-fen, da-mit dem Ge--setz Ge - nüt-ge geschieht.
pay ti.c. li - cence for this per-form-ance, ob-serv-ing the law... and on with the show.

pp

The tightrope-dancer steps forward in pure amazement...

Die kleine Tänzerin tritt vor Überraschung ein paar Schritte vor,

235

Meno mosso (♩=80) *ppp dolce*

S. Ah, der gu - te Herr. Ah, der fei - ne Herr.
ppp What a good man he. Ah, the no - ble Sir.

A. Ah, der gu - te Herr. Ah, der fei - ne Herr.
What a good man he. *ppp dolce* Ah, the no - ble Sir.

B. Ah, der fei - ne Herr. Der
Ah, the no - ble Sir. The

Meno mosso (♩=80)

pp

239

... and seizes Sir Edgar's hand to kiss it, but...
... will die Hand Sir Edgars ergreifen, um sie zu küssen.....

S. Der fei - ne Herr. The no - ble Sir.

A. Der fei - ne Herr. The no - ble Sir.

Volk
Common
People T.

gu - te, fei - ne Herr. good and no - ble Sir.

B. gu - te, fei - ne Herr. good and no - ble Sir.

all.

. . . . he stands up, prevents her from doing so, and instead kisses her hand. She makes a courtsey.

. . . . aber Sir Edgar steht auf, verhindert das, und küßt ihr die Hand. Sie verneigt

2/4 *ff*

S.I.

Hat man das ge-se - hen?
Tell me, did you ev - er?

S.II

Hat man das ge-se - hen?
Tell me, did you ev - er?

eine
eute
dies
d'A.
tlemen

A.

Schamverletzer! Schamverletzer! Schamverletzer! Schamverletzer!
Shame-less crea-ture! Shameless Shameless Shameless
creature! creature! creature!

T.

Sit-ten-ver - der - ber!
What hy - poc - ri - sy!

B.

Schamverletzer!
Shameless
creature!

ppp dolce

S.

Ei, der schö - ne Herr. Der schö - ne Herr.
Ah, the gra - cious Sir. The gra - cious Sir.

ppp dolce

A.

Ei, der schö - ne Herr. Der schö - ne Herr.
Ah, the gra - cious Sir. The gra - cious Sir.

ppp dolce

olk
inn
pte

T.

Der schö - - ne Herr.
The gra - - cious Sir.

ppp dolce

B.

Der schö - - ne Herr.
The gra - - cious Sir.

Anhang A-21: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 252f. Takt 70-81.

70 *Lo stesso tempo*

Barrat

Licht-putzer Lampi.

pp Licht-putzer: Lamplighter:

Leib-hafti-ger! Gei-ster sind's nicht, die da schrei-en.
The dev-il's here! Can't be ghosts that make such nois-es.

Archi, pizz. *Tromba*

sfz

Barrat

Licht-putzer Lampi.

(screams) (sung)
(Schreie) (gesungen)

fff

mp *ff*

sfz *sfz*

Barrat

Licht-putzer Lampi.

(falsetto)
(Falsett)
mp

Ob. solo

f *p*

81 *pp* Comodo (♩ = 100)

irrrot

licht-
tuzer
ampl.

pp *con grazia*

Clar. *pp*

Viol.

84 *P*

licht-
tuzer
ampl.

Gei - - - - - ster sind's nicht!
Ghosts it can't be!

legg., scherzando

87

licht-
tuzer
ampl.

Ich bin ein kla - rer Kopf! Ich
I am a ra-tion-al man. I've

89

licht-
tuzer
impl.

ha - be nur ei - nen klei - - nen Schnaps in - - tus!
had no more than a drop or two of gin!

pp

Anhang A-22: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 255f.
Takt 103-113.

101 *ff*

Licht-
utzer
lampl.

o - - der le - - ben - - dig ge - bra-ten! Ich muß ins
or else being - - - - - torn in - to pie-ces! I'll to the

ossia *ff*

104

barrot

Licht-
utzer
lampl.

Wirts - - - - - haus!
beer hall!

fffz

107

barrot

Licht-
utzer
lampl.

Hil - fe, - - - - - ihr - - - - - Leu - - - - - te!
Help, - - - - - help, - - - - - good - - - - - peo - - - - - ple!

ff *molto*

Tromba

a piacere, ma quasi in tempo (♩ = ♩)

pp dolce

110

Barrat

Licht-putzer Lampl.

Und ei-nen Schnaps drauf.
A sooth-ing drop now.

pp fiati

114

Barrat

Licht-putzer Lampl.

Er wendet sich im Gehen noch ein- zweimal verstört um. Die Schreie, das Singen werden leiser.
As he goes he looks round once or twice, still alarmed. The screams and singing are quieter now.

Cor:

(whining)

118

f (weinerlich)

mp

, pp

Barrat

Anhang A-23: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 258f.
Takt 134-137.

..... dieses grausige Schreien aus dem Haus kommt. Die Liebenden, miteinander beschäftigt, scheinen nichts zu hören.

... further screaming erupts from the house. But the lovers are lost to the world and seem not to hear.

Tempo di Minuetto (screams)
Voice of Lord Barrat (Schreie)
Stimme Lord Barrats **ff**

133

Barrat

134

135

135

Barrat

8 - hi!

136

136

Barrat

A - - - hi!

137

138 (whining)
f (weinerlich)

Barrat

Ah, 3

f

ppp
Timpani gliss. 14
col Ped.

139 mp

Barrat

ah, 3

(sung)
(gesungen)

p dolce

A - - - - - hi!
ah - - - - - ee!

14

142

Luise

lunga

Moderato

Wilhelm

lunga

Wilhelm p 3

(screamed)
(geschrien)

Mei-ne Lu -
Is my Lu -

Barrat

sfz

Ah! 3

lunga

lunga

pp dolcissimo

ff #e. < fff > pp ppp

Anhang A-24: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 262. Takt 174-177 und S. 263. Takt 195f.

172

Luise

sa - - - gen, und laß dich fra - - - gen!
tell you and let me ask you!

Wilhelm

Seit wann
Since when

mf *sub pp* *pp dolcissimo*

mp *p*

176

Luise

Und seit wann liebst du
And you've loved me since

Wilhelm

liebst du mich?
have you loved?

pp *smorz.*

181

Luise

mich?
when?

Since that ver-³y first

Wilhelm

Gleich, wie ich dich zum er - sten Mal ge -
time that I

arpa

185 *pp*

Luise
Und wie war es? Und dann, als du mich sahst...
And how was it, and when was the first time?

Wilhelm *pp* *pp sempre*
- se - - hen. Und wo war es? Seit damals schon..
saw you, and where was it? Since the first time...

190 *pp sempre*

Luise
und so _____ war es für mich _____ von An - - - -
And so _____ I felt like you, _____ from the be - gin - - - - ing, _____

Wilhelm
und wie war es für dich? _____
and how was it for you? _____

194 *Allegretto con grazia*
(♩ = 80)

Luise
- - - fang an.
like you.

Wilhelm *p*
Und
And

Allegretto con grazia
(♩ = 80)

Anhang A-25: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 4. Bild. S. 265-270.
Takt 210-246.

206

Luise
 du mich?
 you love me?

Wilhelm

210 Adagio (♩ = 66)

Luise
 Warum ich lie-be? Das weiß ich.
 Ah, why I love you? I do know.

Wilhelm
 Warum ich dich lie-be? Das weiß ich nicht.
 Ah, why I love you? How can I know?

Adagio (♩ = 66)

Fag. *pp* *Oboi* *espr.*

214

Luise
 Es ha-ben die-se Au-gen Schuld al-lein,
 Per-haps I love you for your eyes a-lone,

Wilhelm
 Schuld ha-ben dei-ne Au-gen nicht al-lein,
 It is not mere-ly for your eyes a-lone.

217

Luise

das We - - sen auch und al - le Wor - - te
 or for your face, or for your words a -

Wilhelm

die Haa - - re sind es nicht, die
 ... nor your tres - - ses nor just for your

fiati

archi

220

Luise

auch, der Gang und die Ge - -
 - lone. Was it your way of

Wilhelm

Wor - - te nor nicht, der Gang und die Ge -
 words, nor for your walk, nor your dear

un poco più mosso

Clar.

Viol. I

p

223

Luise
- statt, — die ha — — bens auch! — Ge — — fühl, jetzt
mov — ing set fire — to me? — Ah, yes, for

Wilhelm
- statt, — doch nicht al — lein. — Ge — — fühl, jetzt
face, — not one a — lone, — oh not for

Viol. 2

Cor.

226

Luise
mei — — nes, ist's auch ganz al — — lein!
an — — y — one of these things a — — lone!

Wilhelm
mei — — — nes, ist's auch ganz al — — lein!
an — — — — y of these things a — — lone!

molto rit.
f *pp*

molto rit.
f *pp*

cresc.

229 *tempo giusto*

Luisse *p* Er-füll-ter Traum, kein
A wak-ing dream, a

Wilhelm *p* Er-füll-ter Traum auch nicht,
A wak-ing dream it's not,

Oboe *pp* Arpa *f espr.* Fag. *pp dolce*

233 *Mesto*

Luisse Traum auch fer - - - ner - hin.
dream, — and ev - - - er so.

Wilhelm kein Traum fer - - - ner - hin.
no dream nev - - - er so.

Cor. *p* *espr.*

235

Luisse Es ist wie al - - - les, hört wie nichts sich
It is like ev'r - - - y - thing, thus like to

Wilhelm Es ist wie nichts, und dar - - - um ist's wie
It is like noth - ing and worth more than all

244

Luise

Welt mir ei - - nes deu - - - - - ten
 world in just this eas - - - - - y

Wilhelm

dir nicht er - - - klä - - - - - ren
 can find no way to ex -

f

246

Luise

kann. Ich lie - - - be und ich lie - be
 way: I love, and it's you I

Wilhelm

kann. Ich lie - - - be und ich lie - - be
 - plain I love, and it's you I

p

Fag.

Anhang A-26: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 389-391.
Takt 364-377.

364 Allegro (♩ = 92)

Frau Oberjust. Frau Harethr. *p*
 O, wie an - mutig er den Fuß auf den Tisch legt!
 With what grace he puts his foot on the table!

Frau v. Hufn. Frau von Hoofn. *p*
 O, wie an - mutig er den Fuß auf den Tisch legt!
 With what grace he puts his foot on the table!

Baronin Baroness

Allegro (♩ = 92) *grazioso*
 Fl. Clar. *pp* *p*
 Fag. *Archi* *Ob.* *Archi*

368

Frau Oberjust. Frau Harethr. *mf*
 Quel - le e - lé - gan - ce! Die - se
 Quel - le e - lé - gan - ce! Ah, this

Frau v. Hufn. Frau von 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 - cer -

Piano accompaniment for the second system, including Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, and Arches.

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 lack - ing 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 *f*

377

Luise

Frau Oberjust.
Frau Harethr.

- gant.
- gance.

Frau v. Hufn.
Frau on 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 - -

5

Fl.

Archi

pp

Trbne

Arpa

Tuba

mf

Anhang A-27: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 389-398.
Takt 378-408.

364 Allegro (♩ = 92)

Frau Oberjust. Frau Harethr.
 O, wie an - mutig er den Fuß auf den Tisch legt!
 With what grace he puts his foot on the table!

Frau v. Hufn. Frau von Hoofn.
 O, wie an - mutig er den Fuß auf den Tisch legt!
 With what grace he puts his foot on the table!

Baronin
 Baroness

Allegro (♩ = 92)

Fl. Clar. *pp*
 Ob. *grazioso*
 Fag. *pp*
 Archi *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 von Hoofn.
 Quel - le e - lé - gan - ce! Die - se
 Quel - le e - lé - gan - ce! Ah, this

Baronin
 Baroness *mf*
 Die - se eng - li - sche Ex -
 This is Eng - lish ec - cen -

371

Frau
berjust.
Frau
arethr.

eng - li - sche Ex - zen - trik! Ja, da - ne - ben frei - lich
Eng - lish ec - ceri - 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 - ceri - tric - i - ty! One must say he makes

aroinin
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.*

374

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 lack - ing 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 -

aroinin
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 on 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

Bürgerin
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 - -

5

Fl.

Archi

pp

Trbne

Arpa

mf

5

Tuba

381

Luise *mf*
 I - - da, wie täuschst du
 I - - da, how wrong you

Frau Oberjust Frau Harethr. *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 Schlüssel 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.
 De - mo - i - sel - le,
 De - mo - i - sel - le,
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

Damen Ladies

Herren Gentlemen
 - mut, wel - - cher Char - -
 - ful, oh how charm - -
 - mut, wel - - cher Char - -
 - ful, oh how charm - -

Archi
p
Cor.
Clar. mp
 5

385

Luise

dich, are ich bin es nicht, 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 - tha!

Bürgerme Burgom.

wenn es ge - stat - tet ist.... If you will give me leave....

sotto voce pp sempre

Damen Ladies

Der jun - ge Lord be - sitzt viel An - mut. The young Mi - lord is ver - y grace - ful.

sotto voce pp sempre

Damen Ladies

Der jun - ge Lord be - sitzt viel An - mut. The young Mi - lord is ver - y grace - ful.

Herren entlemen

- me! Wel - che An - me! Oh how grace -

Herren entlemen

- me! Wel - che An - me! Oh how grace -

Fl.

Ob. tr.

Tr.

389

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.

**Bürgerm.
Burgom.**
Bégonia pays no heed, and goes on serving cakes.

**Damen
Ladies**
 Wir ste-hen nicht an zu be-mer-ken, daß er al-le Welt be-
 One sim-ply can-not help re-mark-ing that he's to-tal-ly en-

**Herren
Herrn**
 -mut und auch wie
 -ful and oft how

f

Ob.

*Vcl.,
Cb.*

393

mf

Luise

schön mit al - len.
eyes at all.

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
nitemen

sub. ppp

pp

gött - lich ist der jun - ge Lord, wie un - be - fan - gen, un - ge - niert, und
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

Tröne.

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

(nähert sich wieder Begonia)
(accosting Begonia again)

Bürgerm.
Burgom.

Be - - go - ni - a heißt sie
Be - - go - ni - a that's your

Damen
Ladies

Herren
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

Vcl. Solo

401

Ida

Du *b^b* bist es die er
You are the one he

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.

glauben, daß ein ge - wis-ses Et-was sich ler - - nen läßt.
I feel there's something more in all this than meets the eye.

Bürgerm
Burgom.

doch? *b^b*
name? Ge - stat - ten,
Do not flee,

Damen
Ladies

ppp
Quel - le e - lé - - gan - ce, quel-le dig-ni -
Quel - le e - lé - - gan - ce, quel-le dig-ni -

ppp
Quel - le e - lé - - gan - ce, quel-le dig-ni -
Quel - le e - lé - - gan - ce, quel-le dig-ni -

Herren
entlemen

Witz!
wit!

Fl. Ob. Tr. *f* *p* *pp*

Violas

405 *b₂*

Ida
meint!
means!

Frau Oberjust.
Frau Harethr.
pp
War - um nicht hof - fen, daß es sich ler - nen läßt?
So let us hope ev - er we can learn from him!

Frau v. Hufn.
Frau von Hooft.
mp
War - um nicht hof - fen, daß es sich ler - nen läßt?
So let us hope ev - er 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!
pret - ty flow - - er!
Von ih - rer
They tell me

Damen
Ladies
- tée!
- tée!

Herren
Gentlemen

msf
Fiati
sfz in p
Vcl. Solo
Cor., Timp.

Anhang A-28: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 422f.
Takt 505-508.

Lord Barrat fängt an, mit
Luises Shawl zu spielen und
Lord Barrat begins to play
with Luise's shawl singing

503

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.

T.

ff

Wir wis - sen auch bald al - les bes - ser.
We soon shall know to do it bet - ter.

Was für ein
Oh what a

B.

ff

Was für ein
Oh what a

Tutti

ff

ff

ff

Timp.

506 *singt dazu unverständlich.
something almost incomprehensible.*

*(spoken during
the fermata)*
Les filles de Mon
Luis détestent ces
tours de passe-passe.
Napoléon en avait
horreur!
*(zur Fermate)
gesprochen*

Begonia

Barrat

S.

A.

T.

B.

Gentlemen and
Herren

Ladies
and
Damen

colla parte

- dam. _____
- clam. _____

A - - - - -
A - - - - -

herr - li - cher Tag!
day that will be!

herr - li - cher Tag!
day that will be!

herr - li - cher Tag!
day that will be!

herr - li - cher Tag!
day that will be!

Jamaica girls
call this "hanky-
panky". Napoleon
hated it!

Anhang A-29: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 424-427.
Takt 509-532.

Wilhelm verliert die Beherrschung und tritt zu der Gruppe.
 Wilhelm turns around again, loses his temper and goes up to group.

509

Più mosso

Luise

p

Luise

Wie kannst du's
How can you

Barrat

- dam
- dam

Wilhelm

Es ist ge-nug, was die-ser Herr sich her-ausnimmt!
 That's quite e-rough from this pre-sump-tu-ous per-son!

Più mosso

Cor.,
Trbne.

Archi

p

sf

p

512

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.

sfz

sfz

sfz

516

Luise

Wie du mich miß-han-delst.
Why be so un-kind now?

(she bursts into tears)
(sie bricht in Tränen aus)

Wilhelm

Ich dich mißhan-deln?
To you I'm nev-er!

Cor.,
Trbne.

dolente
3 Vcl. soli

p

f

p

p

Archi

619 *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...

521 *f*

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...

2 Oboi *mf*

Ob. *f*

Archi *mf*

523

Baronin
Baroness

En - - gel nichts zu sa - gen!!
an - - gel an - - y - thing now!

Ladies
Damen

S. *f*

A. *f*

Lu - i - - se in
Iu - i - - se is

Lu - i - - se in
Iu - i - - se is

2 Celli

525

Ida *mp*

Lu - i - - - - se weint!
Lu - i - - - - se weeps!

Damen

S. Trä - - - - - nen! Er miß - -
cry - - - - - ing! He's un - -

A. Trä - - - - - nen! Er miß - -
cry - - - - - ing! He's un - -

527

Ida

Presto

Thelm

Zum Teu - fel! Ai -
The Dev - il! All -

Damen

S. - han - - - - - delt sie.
- kind to her.

A. - han - - - - - delt sie.
- kind to her.

Presto Cor., Trbne.

Archi *p*

Fag. *p*

529

Wilhelm

les we - gen die - ses Him - mels, ja, die - ses Fle - - - gels!
 be - cause of this damned show - off, yes, this - - - damned pop - - - in - jay!

Recitativo
Recitativ

Sekretär
Sect.

Er starrt wütend auf Lord Barrat, der Wilhelms Ausbruch gar nicht zur Kenntnis nimmt. Sir Edgar und der Sekretär sind ebenfalls hinzuge - treten. Sie bedeuten Lord Barrat zu gehen.

He stares at Lord Barrat, who takes not the slightest notice of his explosion. Meanwhile Sir Edgar and the Secretary have approached, signing to Lord Barrat that it is time to withdraw.

Seine Lordschaft wird sich jetzt empfeh - len.
 His Lord - ship will now take leave of you.

532

Sekretär
Sect.

Es wartet auf ihn wie - der Un - terricht. Das nächste Mal wird er Sie
 The time has come for another les - son. Next time he will be a - ble to en - ter -

Sir Edgar und der Sekretär begleiten Lord Barrat, überwachen die Verabschiedung, die darin besteht, daß der junge Lord sich nach allen Seiten verneigt und dann mit großer Schnelligkeit, rückwärtsgehend, den Raum verläßt.
Sir Edgar and the Secretary accompany Lord Barrat, and supervise his leave-taking, which consists of bowing on all sides and then leaving the room, going backwards at top speed.

534 Moderato (♩ = 66)

Sekretär
Sect.

bes - ser unter - halten können.
 -tain - you much bet - ter.

Anhang A-30: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 428-431.
Takt 542-554.

535

Cor.
Tr. *pp*

Tuba *p (dolce)*

538

Wilhelm

p

Die-ser un-verschäm-te
What an im-per-ti-ent

Luise preßt die Hand an's 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.

Luise presses her hand to her heart, leans slowly backward and sinks gracefully into a swoon, so adjusting her dress that when she lies on the floor several frills of her petticoats are visible.

541 *Più mosso* (♩ = 92)

Wilhelm

Mensch!
fel - low!

Arpa

Timp.

542 *Allegro vivace* (♩ = 132) *p*

Wilhelm

Lu - - - i - - - se, ver - -
Lu - - - i - - - se, for - -

Archi

pp Archi

544

Wilhelm

- zeih' - give
- give
mir, me,
mei - please
- ne my
Lu - i -
Lu - i -

546 *Baronin (mit Eau de Cologne und Taschentuch)*

Baroness (with Eau de Cologne and handkerchief) mp

Baronin
Baroness

Lu - i - se in Trá - nen, Lu -
Lu - i - se is weeping, Lu -

Wilhelm

- se!
- se!

548

Baronin
Baroness

- i - se mißhan - delt, Lu - i - se in Ohn - macht, ge -
- i - se mis-treat-ed, Lu - i - se is swoon - ing, I

Clar

Ob.

550

Frau Harethrasher
Frau Oberjustizrat

Frau Oberjust. Frau Harethr. *mf* Lu-i - se in Trä - nen,
Lu-i - se is weep-ing,

Frau v. Hufn. Frau von Hooftn. *mf* Lu - i - se in Trä - nen, Lu -
Lu - i - se is weep-ing, Lu -

Baronin Baroness - nügt Ih - nen das nicht? Sie sind hier
hope you are pleased now? You are not

Ob. Cor.

552

Frau Oberjust. Frau Harethr. Lu-i - se mißhan-delt, Lu-i - se in Ohn-macht,
Lu-i - se mis-treat-ed, Lu-i - se is swooning

Frau v. Hufn. Frau von Hooftn. - i - se mißhan - delt, Lu - i - se in Ohn-macht, ge-
- i - se mis-treat - ed, Lu - i - se is swoon-ing, I

Baronin Baroness nicht am Platz, am be - - sten ge - - - hen
need-ed here, so you had bet - - - ter

554

Frau Oberjust.
Frau Harethr.



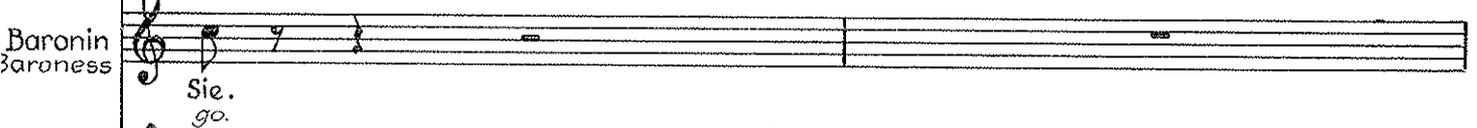
ge-nügt Ih - nen das nicht?
I hope you are pleased now?

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.



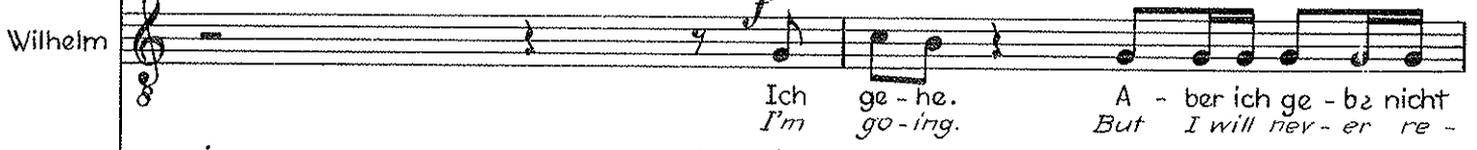
-nügt Ih - nen das nicht?
hope you are pleased now?

Baronin
Baroness

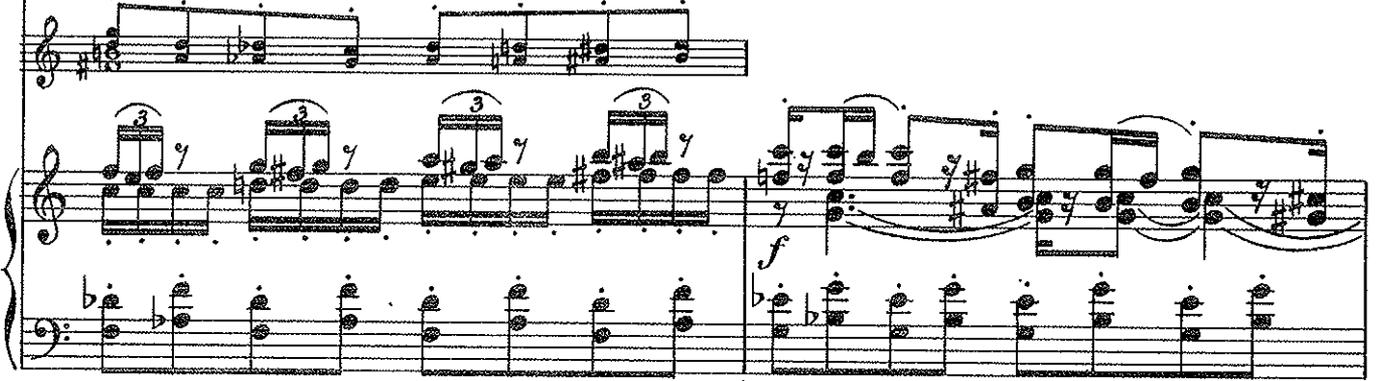


Sie.
go.

Wilhelm



Ich ge - he. A - ber ich ge - be nicht
I'm go - ing. But I will nev - er re -

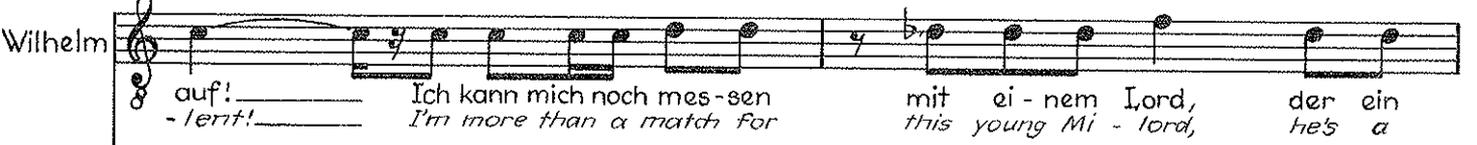


Timp.

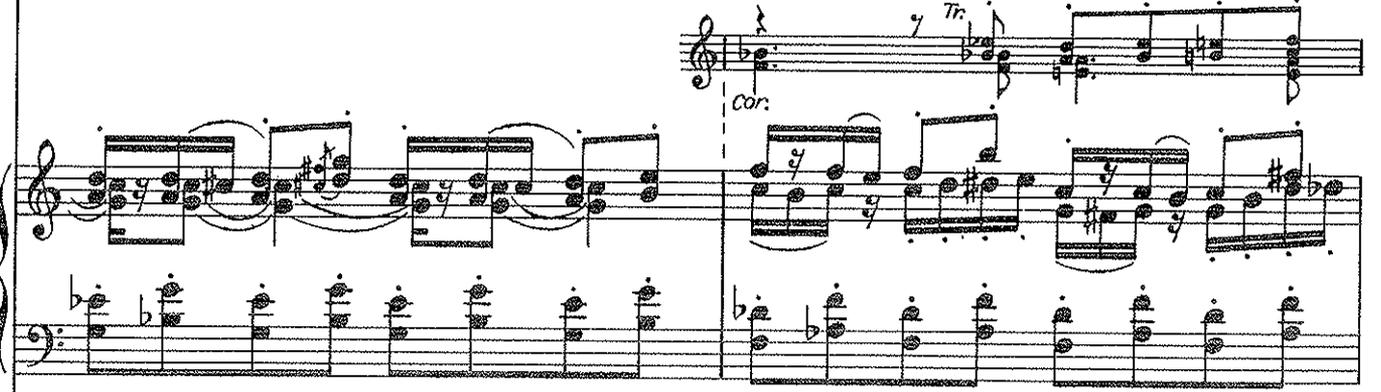


556

Wilhelm



auf! Ich kann mich noch mes - sen mit ei - nem Lord, der ein - lerit!
I'm more than a match for this young Mi - lord, he's a




Anhang A-31: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 5. Bild. S. 435-437.
Takt 577-589.

574

Musical score for measures 574-575. The score includes a woodwind part with a trill (Tr.) and a piano accompaniment. The piano part features triplets and sixteenth-note passages.

576

Cor., Tr.

Musical score for measures 576-577. It includes a woodwind part for Cor. and Tr., a piano accompaniment, and a section for Arpa (harp) and Viol. Soli. The tempo is marked *Meno mosso* (♩ = 100). Dynamics include *sfz*, *ppp*, and *p sub.*

*Die Damen erwachen aus ihrer Ohnmacht.
The ladies regain consciousness.*

Meno mosso (♩ = 100)
Viol. Soli

sfz *ppp*
Arpa

p sub.

578

Musical score for measures 578-579. It includes a piano accompaniment, a Celesta part, and a woodwind part for Fl. and Corni. The piano part has a *dim* marking.

dim

Celesta

p
Fl., Corni

580

poco a poco rit.

Frau von Hoofnail
Frau v. Hufnagel

pp

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hoofn.

Baronin
baroness

Baroness
Baronin

pp

Wo
Where

Wo sind wir?
Where are we?

Ladies
Damen

S.

ppp

Wo sind wir?
Where are we?

A.

ppp

Wo sind wir?
Where are we?

poco a poco rit.

583

Ida

pp

Ida

Wo sind wir?
Where are we?

Luise

pp

Luise

Frau Harethrascher
Frau Oberjustizrat

Wo sind
Where are

Frau
Oberjust.
Frau
Harethtr.

Wo sind wir?
Where are we?

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hoofn.

sind wir?
are we?

586

Adagio

Curtain
Vorhang

Ida



Wo ist er?
Where is he?

Luise



wir?
we?

Wo ist er?
Where is he?

Frau Oberjust
Frau Harethn.



Wo ist er?
Where is he?

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.



Wo ist er?
Where is he?

Baronin
Baroness



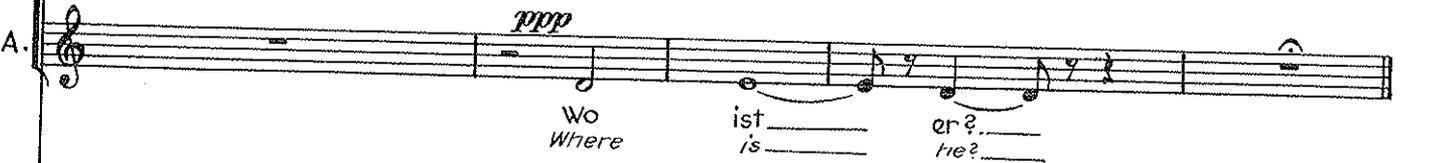
Wo ist er?
Where is he?

S.
Ladies
Damen



Wo ist er?
Where is he?

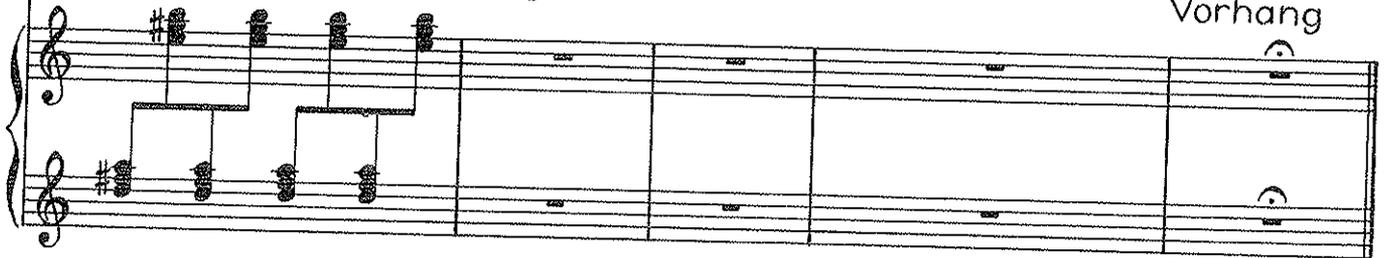
A.
Ladies
Damen



Wo ist er?
Where is he?

Adagio

Curtain
Vorhang



Anhang A-32: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 66f. Takt 583-598.

(don't breathe)
(nicht atmen)

587

Prof.

hieß doch, er sei Ge - Lehr - ter und be - wan - dert in sie - ben
 say he's a gift - ed lin - guist and at home in some sev - en

590

Prof.

und mehr Spra - chen. (*vexedly snapping shut his umbrella*)
 or more coun - tries. (*rgerlich, während sein Schirm zusam -*
 Magistrate Oberjustizrat *klappt, und er vom Regen übergossen wird*) **ff**

Oberjust.
19.

Ich neh - - me kein
 I nev - - er mince

593

Oberjust.
19.

Blatt vor den Mund: _____ a - - ber die - - - ses
 words, I speak out. _____ But _____ to me _____ this

Anhang A-33: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 535. Takt 584-599.

...der jetzt melancholisch auf Sir Edgar steht und stillhält.
 ...who looks mournfully at Sir Edgar and is quite still.

576

ff *p* *Fag.* *Timp.*

Deathly silence. At a sign from Sir
 Es tritt Totenstille ein, während der
MENO MOSSO

581

Vel. *Tuba* *Cb.* *p*

Affe, auf ein Zeichen von Sir Edgar, neben den der Sekretär und der Mohr Jeremy
 getreten sind, wie gerufen, langsam aus dem Saal geht, von dem schweigenden Eng-
 Edgar, now joined by the Secretary and the Turkish page, the monkey slowly leaves the room.

586

Vel. *Tuba* *Cb.* *p*

-länder und und seiner Begleitung gefolgt.
 In silence Sir Edgar and his entourage follow.

591

Vel. *Tuba* *Cb.* *p*

595

Vel. *Arpa* *p*

Anhang A-34: Henze: Der junge Lord. KA. 1. Akt. 1. Bild. S. 55-58.
Takt 503-525 und S. 61 Takt 536-538.

Più mosso

(♩ = 100)

501

kräfär
ct.

er bit-tet, sich zurück-zie-hen zu dün-fen.
So please you, now he begs leave to retire.
kind

ürgerm.
rgom.

Ich verste-he.
I understand.

Più mosso

(♩ = 100)

pp stacc.

504

ürgerm.
rgom.

Doch darf ich Eu-er
I'm hop-ing that your

ürgerm.
rgom.

Wir ver-ste-hen.
We understand.

Fl.
mp

506

ürgerm.
rgom.

Gna-den, ich bin noch nicht am En-de-hon-or - - I have not yet quite fin-ished - -
bit-ten, der Stadt heut'a-bend die Eh - - re zu will give our town the hon-or of your-pres-ence

508

rit. *MENO MOSSO*
p dolce 3

Sekretär Sect.
Mein 'gnä-di-ger Herr
My most gra-cious Lord

Bürgerm. Burgom.
ge-ben und das gro-ße Di-ner, das wir die Eh-re ha-ben...
at a no-ble lit-tle dinner which we give ex-pressly for you... *MENO MOSSO*

mf *rit.* 6 7

510

Sekretär Sect.
be-dankt sich für die freundli-che Ein-la-dung, doch bedarf er ent-schie-dender
is grate-ful for this kind in-vi-ta-tion, but he must now re-cov-er from the

pp 3

512 *a tempo* (♩ = 100)

Sekretär Sect.
Ru-he. jour-ney.

Bürgerm. Burgom.
Ich verstehe. I understand. *ppp* *mf*
Doch hoffen wir, It seems to me

Herrn-entlemen
ppp *mp*
Wir ste hen. We're standing.
Wir verste-hen. We understand.

a tempo (♩ = 100) *ppp* *mp*

515

Bürgerm.
Burgom.

dünkt mich mor-gen, dach-ten wir, mein-te ich, an ei-nem Bal-lett-a-bend mit
that his Lord-ship might de-rive much pleasure from a lit-tle bal-let eve-ning and

Secretary
Sekretär

517

Sekretär
Sect.

Bürgerm.
Burgom.

an-schließend Sou-per im Ka-si-no unsrer be-schei-de-nen, al-ten Stadt
af-ter-ward sup-per in the Ca-si-no we have in our no-ble an-cient town.

p
mf *f* *p dolce*

519

Sekretär
Sect.

Meno mosso

Ed - - gar be - dau - ert. Mein gnä - di - ger Herr wird sehr
Ed - - gar begs par - don. My most gra - cious Lord will be

quasi 3/8

521

Sekretär
Sect.

be-schäftigt sein und seinen Studien ob-lie-gen. Er be-darf kei - ner Zer-streu-ung, ver-
much oc-cu-pied with studies and with his read-ing. He has no time for dis-trac-tions, please

Tempo *I^{mo}* (♩ = 100)

523

Sekretär
Sect.

- ste - hen Sie ?
be - understanding.

Damen
Ladies

pp
Ver - ste - hen wir ?
un - der - stand - ing ?

pp
Ver - ste - hen wir ?
un - der - stand - ing ?

Herren
Gentlemen

ppp
Ver - ste - hen wir ?
un - der - stand - ing ?

ppp
Ver - ste - hen wir ?
un - der - stand - ing ?

S.

pp
Ver - ste - hen wir ?
un - der - stand - ing ?

A.

pp
Ver - ste - hen wir ?
un - der - stand - ing ?

Volk
Common
People

T.

pp
Ver - ste - hen wir ?
un - der - stand - ing ?

B.

pp
Ver - ste - hen wir ?
un - der - stand - ing ?

Tempo *I^{mo}* (♩ = 100)

The piano accompaniment for the second system consists of a grand staff. The right hand begins with a 7-measure rest, followed by a 6-measure triplet of eighth notes. The left hand has a 6-measure triplet of eighth notes. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).

The sky rapidly darkens.
Der Himmel hat sich rasch verdüstert.

536 Allegro (♩ = 120)

3'ürgerm.
iurgom.

Ich ver - - ste - - he nicht.
It's not clear to me.

Damen
adies

C'est im - pos - si - -

Allegro (♩ = 120)

Clar. 4.

f

pp

molto staccato

pp

Bégonia glances up in dismay and whirls around to get the umbrellas out of the luggage.

Begonia sieht besorgt nach oben und wirbelt herum, um aus dem Gepäck die Schirme zu suchen.

540

Begonia

(Parlato) (spoken)

Begonia

Hu!
Uh! Jamaica girls call this rain.
Napoleon hated it.
Ugh! Les filles de Mon Luis appellent ce phénomène: la pluie. Napoléon en avait horreur.

- - ble!

pp

C'est in - - - croy - a - - ble!

Damen
Ladies.

ff

ecc. sim. colla parte

Anhang A-35: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 452-461.
Takt 1-122.

6. Bild · Scene VI

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. Luise tritt durch eine Tür in den leeren Saal, in dem die Diener die letzten Kerzen anzünden. Luise tritt vor einen Spiegel, um sich das Haar zu richten, in Aufregung und zitternd. Sie kramt in ihrem Täschchen, legt sich etwas Rouge auf die Wangen.

The great ballroom of the Town Casino. All doors open into side-rooms, where the guests are. Much coming and going. Luise enters the empty ballroom, where footmen are lighting the last candles. At a mirror she smooths her hair, trembling with agitation. She rummages in her reticule and hastily applies some rouge to her cheeks.

Andante (♩ = 72)

ob. *b* $\frac{3}{4}$

p
Viol. *dolce*

Clar. *p*

Viol.

Archi

5

allargando
Archi

Cor. *p*

mf
espr.

Vcl. *mf*
Cb. *mf*

Tempo giusto

9 Archi *pp*

p

Fiat

13

16 *Recit.* Luise *p*

Die - se Be - nommenheit. So bleich war ich noch nie.
 I feel a numbness here, I've nev - er been so pale.

Viol. *ppp*

18 *Lento (colla parte)* *pp*

So un - ru-hig nie, als ob ich e - lend wä - re. Wo ich doch
 Don't know where to turn, as though I were un - hap-py. Yet I feel

f *pp* *pp*

20 *un poco più mosso* (♩ = 72)

glück - lich bin!
 hap - pi - ress!

Viol. *p*

23

Luisse

mp

Al-lein sein
A-lone would

26

Luisse

un poco più mosso

kön-nen, nicht mehr die Bli-cke se-hen, nicht den Neid der
be besf, no more to see the glan-ces, to for-get friends'

Fl. Solo *Vla. (ponticello)*

pp *con calma* *pp*

29

Luisse

Freundin-nen, Wil-helms Ei-fersucht, nicht mehr die Stimmen zu hö-ren, Ge-
er-vy, and Wil-helm's jealous-y, no more to hear the whispering, be-

p sub₂

Vcl. pizz.

32

Luisse

- flü-sterhinterm Rü-cken, Rau-nen um mich und ihn...
- hind the door those voices speak-ing of me and him...

Fl. *Fag.* *Archi* *pp*

pp

Timp.

35

Luise

Wär er schon hier.
If he were here...

Archi *ppp*

Cor. *f*

Clar. *ppp*

Fag. *ppp*

Fl.

39

Luise

So komm doch, Au-genblick.
Come, precious mo-ment!

Es muß sich heut ent-schei-den.
We must de-cide it all to-night.

mf

p

mp

mf = *sub. p*

mf = *sub. p*

44 Moderato (♩ ca. 72)

Luise

espr.

3 Vcl. soli

ppp

Archi

49
Luise

Wo - - - hin wird er mich füh - - - ren? In
Oh, where will he take me? In -

Fl.
mp p sfp pp

8

54
Luise

ei - ne and - - re Welt, ich wag ihm
- to an - oth - - er world. I scarce - - - ly

mf p pp

Viola (Sord.)
Sola
p cant.
msf -> p

8

58
Luise

kaum zu fol - - gen, doch fol - - - gen muß
dare to fol - - low, yet fol - - - low him

sfp -> p mf

8

61
Luise

ich ihm. Sein We - sen, un - be - greif - lich, macht un - - be -
I will. I do not un - der - stand him, so I can't

p

mf → *pp*

sub.ppp

2 Tr.
Ob. *ppp*

p

dolce

65
Luise

- greif - - lich mich.
know my - self.

Viol. 1, 2 (Sord.)

p → *mf* → *p* *mf* → *p* *mf* → *p*

68
Luise

Ich kann hier nicht mehr le - - - - - ben, denn
I can no long - er live here, for

pp

Fl. espr.

pp *p* *mp*

Viol. *pp* *p* *mp*

Cor.

ppp
Tröne.

Cb. *ppp*

8

71 *mf*

ise
 hier ver - - steh' ich mich. War
 here I know too much. If

Viol. solo

Tr.

Ob.

Na. *mf* *pp*

pp

mp

74

ise
 Lie - - - - - ben frü - - her ein - - - - - fach,
 love once seemed so sim - - - - - ple,

mp

p con calore

Fog. espr.

p

77

ise
 jetzt wird die Lie - - be schwer, zur
 it now be - comes com - plex, a

f

mf

f

sf *pp*

Clar.

mf

f

Clar.

poco a poco più espressivo

80

Luisse

Wild - - nis - - von Ge - füh - - - - - len, ich
 wil - - der - - ness of fel - - - - - ings. I

Arpa

Fag.

Tuba

pp

p

p

p

p

pp

pp

84

Luisse

ken - - - ne mich nicht mehr.
 can - - - not know my - - - self.

Archi

Archi

mp

mp

mp

p espr.

87

Luisse

Der Auf - ruhr, dann die Ab - - wehr, Er -
 First for - ward, then the shy - - ness, the

Archi

mf

mf

mf

p

90

ise

- schre - cken, dann die Lust, ach, sprach - los mit
 fear - some joy of speak - - - ing word - less with

f *p sub.*

f *sub.p* *espr.*

mp *mf* *sub.p*

Cor. *dolce sub.p* *pp*

93

ise

ihm zu spre - - - -
 him, in - are

f *dolcissimo*

mf

Cor. p *espr.*

96

ise

- - chen... es ü - - - - ber-wäl - - - tigt
 - - /y... It o - - - - ver-pow - - - ers

ff

p *mf* *ff*

mf *f* *ff*

Ob. *Clar.* *Fag.* *Vcl. Cb.*

99

p *pp*

Luisse
 mich
me. vor Qual und vor Be-
In sheer - - est torment,

pp dolciss.
 (Viol. I)
 Fl.
p
 (Clar.)
p
pp

103

Luisse
 geh - ren nach ei - ner grö - ße - - ren Qual brenn ich nach
sheer - est de - sire, and tor - ment that's great - - - er still I am

pp dolciss.
 Viol., Fl.
p Celesta
 Fiaci, Arpa
vel.
Pespr.

107

Luisse
 ihm, vor Lie - be krank!
yearn - - - ing but for him!

Anhang A-36: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 460f. Takt 92-99.

90

ise
- schre - cken, dann die Lust, ach, sprach - los mit
fear - some joy of speak - - - ing word - less with

f *p sub.*

f *sub.p* *espr.*

mp *mf* *sub.p*

Cor. *dolce sub.p* *pp*

93

ise
ihm zu spre - - - - -
him, in - are - - - - -

f *dolcissimo*

mf

Cor. p *espr.*

96

ise
- - - chen... es ú - - - - ber-wál - - - tigt
- - - ly... It o - - - - ver-pow - - - ers

p *mf* *ff*

mf *f* *ff*

Ob. *Clar.* *Fag.* *Vcl. Cb.*

99
Luise *p*
mich *pp*
me. vor Qual und vor Be-
In sheer - - est torment,

pp dolciss.
(Viol. I)
Fl.
p
(Clar.)
p
pp

103
Luise
geh - ren nach ei - ner grö - ße - - ren Qual brenn ich nach
sheer - est de - sire, and tor - ment that's great - - - er still I am

pp dolciss.
Viol., Fl.
p Celesta
Fiatl, Arpa
Viol.
p Pespr.

107
Luise
ihm, vor Lie - be krank!
yearn - - - ing but for him!

Anhang A-37: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 468-470.
Takt 153-169.

153 *dolcissimo*

Luise
 Weiß ich's auch nicht, hab ich's auch
 If I don't know, If I have

Barrat
 -wußt - o-der nicht be-dacht:-
 heed, or does not reflect on.

Fl. *dolciss.*
 Viol. *pp*

156 *ossia*

Luise
 nie - - - be - - - dacht,
 not - - - re - - - flect - - - ed...

Barrat
sf in p *dolce*
 ich weiß es bes-ser, wan - - - delt in der
 But I know better, warn - - - ders in the

Vcl. Solo
 Tuba
 Fag.

159

Luise
oh, spre - - chen Sie,
oh, speak to me,

Barrat
Nacht.
night.

mf *f* *mp* *p* *Fl.*

162

Luise
sprich im - mer wei - - - - - ter zu mir,
speak on for - ev - - - - - er to me.

Barrat
Blei - be gu - ter Geist euch hold.
May that great good spir - - it guide you.

pp *ppp* *Flati* (*) *p* *Archi* *ppp*

*) Diese Akkorde können zweigriffig als Tremoli gespielt werden (die beiden unteren Noten immer als erste)
 *) These chords may be executed as tremoli (always beginning with the two lower notes)

165

Luise
oh, oh, sprich weiter, sprich
go on speak - - - ing

Barrat
Im Deut - - schen
Po - lite - - ness

*Wilhelm bleibt auf der Schwelle, unweit der beiden, stehen, fassungslos und im Zorn.
Wilhelm appears in doorway near them, with amazement and rage.*

Wilhelm
Daß ich es noch er - tra - gen kann zu blei - ben! Zu schau - - en, was ich
How can I bear to stay here and be - hold them? To see what I must

168

Luise
wei - ter zu mir. Ich geb mich nicht ver -
to me to me. I am so glad - ly

Barrat
lügt man... Ein be - deu - tend ernst Ge - schick.
is all based on plain - est bald - - face lies.

Wilhelm
se - he, zu hö - - - ren, was ich hör! Ver - führt sind al - le,
see, to hear what I must hear! Friends now all shun me,

Anhang A-38: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 502-508.
Takt 374-434.

372

Ökonom.
Compt.

Bürgerm.
Burgom.

Aber sie steht ihm vorzüglich.
But for him it seems most proper.

Nat'ral-ly it seems so to me, and to all here.

Natürlich, vorzüglich dünkt mich, dünkt uns al-le.

Tempo of the Waltz
Tempo des Walzers (d. ca. 66)

374

ossia

Sekr.
Sect.

Ju - gend kennt kei-ne Tu - gend.
Youth will be-have un-couth-ly.

Fl., Ob.

Viol. + Arpa

Trbne.

2 Fag.

p Ardy.
pizz.

378

A.

Ältere
Damen
Herren
ler
ies and
tlemen

Ju - gend kennt kei-ne Tu - gend.
Youth will be-have un-couth-ly.

Ju - gend kennt kei-ne Tu - gend.
Youth will be-have un-couth-ly.

Trbne.

Cor.

382

Barrat
(auf d. Tr.)
(in the trp.)

Sekr.
Sect.

2 Clar.

Trbne.

Viol.,
Vla.,
Vcl. *ff*

gliss.

ff

p

Es
For

mp

cb.

386

Sekr.
Sect.

ist nicht sein gei - sti - ger Mut - wil - le, es
it de - rives not from his in - tel - lect but

Pno.

(cb)

(cb)

(cb)

Pno.

cb.

8 b.

390

Barrat
(auf d. Tr.)
(in the trp.)

Prof.

Sekr.
Sect.

gliss.

f

mf

Ich
Here

sind sei - ne kör - per - li - chen Zu - fäl - le.
rath - er his phys - i - cal na - ture.

Ardi.

sfz

395

Prof.

darf mir ein Ur - teil bil - den. Sei - ne
 I do have my o - pin - ion. For his

Pno.

cb.

399

Prof.

Lord - schaft hat ge - lehrt mit uns ge - spro - chen so
 Lord - ship man - y times has spoken with us so

403

arrat
 of d. Tr.)
 the trp.)

Prof.

man - - - ches Mal.
 learn - - - ed - ly.

gliss. gliss.

ff

Archi
 f ff

408

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hoofn.

Mir hat er oft sei - ne Ge -
Of - ten tie reads his poet - ry

412

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hoofn.

- dich - te vor - ge - le - sen!
pri - vate - ly and just for me! *mf*

Damen
Ladies

Oft hat er bei uns zu Mit - tag ge -
Of - ten he has come to lunch - eon with

416

Barrat
(auf d. B.)
(on the trp.)

Damen
Ladies

- speist.
us.

419 (♩ = 152)
secco

nom.
mpt.

f >

In der Po - li - tik wie in der Wirtschaft
Both in pol - i - tics and e - co - nom - ics

Fl., Ob.

sfz *mf* *Clar.*

Viol., Cor.

sfz *mf* *mf*

f *Timp.* *p*

422

of.

Er wi - der - spricht,
He con - tra - dicts

nom.
mpt.

hat er die frei - e - ste Mei - nung.
they are quite lib - er - al, his views.

sf. *msf* *sfz*

(Clar.)

p

sf *mf* *msf* *sfz* *p*

(Clar.)

425

Barrat
(auf d. Tr.)
(on the trp.)

Prof.

a - ber mit Tie - fe und self' - nem Ver - stand.
with high - est wis - dom, his log - ic is rare.

428

Damen
Ladies

Nun ent - führt er uns das schön - ste Mäd - chen,
Now he steals a - way our lovel - iest maid - en...

Nun ent - führt er uns das schönste
Now he steals a - way our lovel - iest

431

da

men
dies

Und die be - ste Par - tie,
 And the best match in town!

A - ber es be -
 Who would be -

Mäd - - - chen, a - - - ber es be -
 maid - - - en... Who would be -

Fl., Viol.
 Fl., Clar.
 Trbne.

mf

433

da

men
dies

ge - nau - er ge - sagt.
 to be blunt - ly frank.

sei ihm ge - gönnt.
 -grudge it of him?

sei ihm ge - gönnt.
 -grudge it of him?

Anhang A-39: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 520f.
Takt 503-506.

500

Frau
v. Hufn.
Frau
on Hoofn.

Baronin
Baroness

Wilhelm

Bühnen-
musik
Music
onstage

Ein blen - -
A glit - -

Picc.
8

Clar.

p

p

sich auf ihn einzustellen und gerät mehr und mehr in eine Panik.
gradually gets into more and more of a panic.

sf

sf in p

p

Frau
v. Hufn.
Frau
von Hooftn.

Wie sie ihn an - - blickt!
See how he ga - - zes;

Baronin
Baroness

- den-des Er-eig-nis!
- ter-ing e - vent! - Sei-ne
Yes, his

Wilhelm

Ihr Ver - blen - - de - ten al - le!
It's be - daz - - zled you all! -

Bühnen
musik
Music
onstage

f
sub. p
sf

Anhang A-40: Henze: Der junge Lord. KA. 2. Akt. 6. Bild. S. 529-531.
Takt 550-563

Ida

Frau Oberjust
Frau Harethr.

Frau v. Hufn.
Frau von Hoofn.

Baronin
Baroness

Prof.

Ökonom.
Compt.

Oberjust.
Mag.

Bürgerm.
Burgom.

Damen
Ladies

Herren
Gentlemen

mehr Licht. Die jungen Paare, erschrocken und verwildert, sind zu sehen.
 Die Gardinen wehen hoch, die Kerzen flackern im Windhauch.
 Young couples look as if they'd been pulled through a hedge backwards.
 Curtains billow, candles gutter.

Sir Edgar tritt, mit der Peitsche in der Hand, vor; nähert sich Lord Barrat,
 Whip in hand, Sir Edgar approaches Lord Barrat, who tears off gloves,

554

der nun in einem letzten Anfall sich die Handschuhe abreißt, das Halstuch wegwirft, sich die
 cravat, spectacles, wig, jacket.

557

Brille vom Gesicht reißt, dann die Perücke vom Kopf und die Jacke vom Leib.
 Es ist Adam, der Affe aus dem Zirkus La Rocca....
 It is Adam, the monkey from La Rocca's circus...

560

Anhang B: Abstract

Abstract (Deutsch)

Titel: "Der Weg zur Opera buffa war frei." – *Der junge Lord* als Beispiel für Hans Werner Henzes Spiel mit den musiktheatralischen Gattungen

Autor: Kathrin Zirbs

Hans Werner Henze sprach sich zeit seines Schaffens gegen die Festlegung auf einen bestimmten kompositorischen Stil aus, was eng mit seinem musikalischen und auch literarischen Traditionsbewusstsein zusammenhängt. Dieser Umstand zeigt sich auch hinsichtlich seiner Bühnenerwerke, im Rahmen derer er sich mehrmals und in je unterschiedlichem Ausmaß auf konventionelle musiktheatralische Gattungen bezog. *Der junge Lord* war dabei das erste Werk, das Henze ganz bewusst in eine bestimmte Gattungstradition – die der Opera buffa – eingereiht sehen wollte und zugleich seine erste komische Oper.

Was die damit zusammenhängende Beschäftigung Henzes und auch seiner Librettistin Ingeborg Bachmann mit der italienischen Oper, vor allem des 19. Jahrhunderts, für den künstlerischen Output der beiden und insbesondere für ihre Zusammenarbeit für die „komischen Oper“ *Der junge Lord* bedeutet, ist bislang nicht detailliert erforscht. Das Werk selbst ist noch keiner spezifisch dahingehenden musikwissenschaftlichen Analyse unterzogen worden.

Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit eine solche Analyse vorgenommen und der Frage nachgegangen, ob und inwiefern die Gattungsbezeichnung „Komische Oper“ zutrifft und die von Henze und Bachmann erwünschte Einreihung der Oper in die Tradition der Opera buffa gerechtfertigt ist. Die Autorin gelangt diesbezüglich zu einem positiven Ergebnis.

Den Gegenstand dieser Untersuchung bilden die Motive und Stilmittel dieser Gattung, die Henze und Bachmann in textlicher und musikalischer Hinsicht in die Oper integrierten und die anhand von aus einschlägiger Fachliteratur zusammengetragenen Merkmalen und Spezifika der Opera buffa identifiziert werden.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht das Anliegen, einen Beitrag zum Verständnis von Henzes Kompositionsvorgängen hinsichtlich der Anwendung spezifischer musikalischer Formen und Traditionen zu leisten und ebenso zur Klärung der Frage nach dem Fortbestehen gattungsspezifischer Traditionen im 20. Jahrhundert.

Abstract (English)

Title: "Der Weg zur Opera buffa war frei." – *The Young Milord* as an example for Hans Werner Henzes „play“ with the genres of musical theatre

Author: Kathrin Zirbs

During all his creative work Henze resisted to tie himself to a certain compositional practice. This attitude is closely linked to his musical and literary consciousness of tradition, which in turn affects his dramatic works, since in the course of their creation he refers – to a variable extent – to conventional genres of the musical theatre.

The Young Milord was the first dramatic opus for which Henze wanted to draw on a certain tradition, in that case on the Opera buffa. It was at the same time his first comic opera.

No studies exist concerning the output of Henze and his librettist Ingeborg Bachmann and their cooperation for *The Young Milord* in relation to their occupation with the Italian opera of the 19th century. Likewise there are no musical studies of this opera which puts this aspect into its focus.

For this reason, the author of this study conducts such an analysis and discusses the question, whether and to what extent the label „Comic Opera“ applies and whether the incorporation of this opera into the tradition of the Opera buffa is justified. She thereby reaches a positive conclusion.

The objects of this study are the topics and stylistic devices of the genre "Opera buffa" which were in textual and musical regards integrated into the opera by Henze and Bachmann. They are identified on the basis of acknowledged characteristics of this genre which were found in specialized literature.

The focus of interest of this study is the desire to contribute to the understanding of Henzes way of composing concerning the application of specific musical forms and traditions and therewith to conduce to resolve the question of whether genre specific traditions continue to exist in the 20th century.

Anhang C: 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