

VI. OPER 2: *DER JUNGE LORD*

„Einem jungen Herrn, der eben aus Paris oder London kommt, wird jede deutsche Stadt eine Wüsteney scheinen, und alle ihre Einwohner werden ihm wie Wilde und Barbaren vorkommen“ (*Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirtschaft*).²⁶⁰

Mitunter allerdings ist es der feine Herr selber, der sich beim ersten Abweichen von der eingespielten Ordnung der Dinge einem Barbarei-verdacht ausgesetzt sehen muss. So auch im *Jungen Lord* – wobei die Pointe der zweiten, komischen Oper Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes darin besteht, dass sich der jüngere der beiden fremden englischen Adeligen am Ende, nachdem er zunächst einen halben Akt lang zur Projektionsfläche bürgerlicher Auf- und Ausstiegssehnsüchte gedient hat, eine in der Tat wilde, ja buchstäblich animalische Natur offenbart. Unter den Vorgaben und Bedingungen des komischen Fachs bearbeitet damit auch der *Lord* das schon für den *Homburg* zentrale Problem der Beziehung von Subjekt und Sozialität, trotz aller Unterschiede in der musikdramatischen Form, in Sprachstil, musikalischem Idiom, Instrumentation und der dadurch gegebenen, ganz anders gearteten Grundstimmung. Im Vergleich allerdings zu der Dynamik des Zusammenpralls von Freiheit und Gesetz, von Liebe und Staat, Ordnung und Auflösung, wie ihn die Titelfigur des *Homburg* durchlebt, erscheint die dramatische Grundkonstellation des *Jungen Lord* gleichsam eingefroren. Schließt die Kleist-Oper mit der Inszenierung einer (scheinhaften) Lösung der zentralen Konflikte, endet der *Lord* im Desaster, verursacht durch die keineswegs nur komische Unbeweglichkeit der dargestellten (Bürger-)Welt und ihr Unvermögen, jenem Fremden und Anderen angemessen zu begegnen, dessen Spielarten – das Exotische, das Mondäne, das Animalische – die seltsamen Gestalten um Sir Edgar und den jungen Lord Barrat repräsentieren. Die einzige Figur, die ihre angestammte Sphäre im Laufe der Handlung zu überschreiten sucht und darüber zur heimlichen Protagonistin wird, ist am Ende tragisch zerstört.

260 Zitiert bei Gradenwitz, 32.

Was in dieser starren Struktur zur Darstellung gelangt, ist, so drückt es Henze einmal selber aus, der charakteristische „Mangel an Individualität“ (MuP 114), und anders gesagt die durchgreifende Konventionalität einer Form von Intersubjektivität, wie sie das biedermeierliche Figurenensemble am Schauspielplatz der Oper, der provinziellen Kleinstadt Hülfsdorf-Gotha, nur exemplarisch vorführt – in diesem Punkt erscheint der *Lord*, angesiedelt im frühen 19. Jahrhundert, in der Tat Jahrhunderte entfernt vom hohen, lyrischen Ton des *Homburg*. Nicht nur die soziale Kommunikation, auch die Poesie weltabgewandter romantischer Liebe erweist sich als kodiertes Spiel. Parallel andererseits zum medienreflexiven Zug der Preußenoper, deren Sujet zugleich künstlerische Grundfragen Henzes aufwirft, wird diese Kodiertheit nicht nur durch, sondern gerade auch in den darstellenden Medien als Problem ausgetragen. Die Überschreitung der engen Schranken bürgerlicher Codes, Gegenstand der Handlung des 2. Akts, schlägt sich auf der Darstellungsebene zugleich nieder in der Arbeit mit der Grenze musikalischer und sprachlicher Artikulation.

Wie zu lesen ist, beginnt die Entstehungsgeschichte des *Lord* mit der Absicht Hans Werner Henzes, sich erstmals mit dem bislang vernachlässigten Genre der komischen Oper auseinander zu setzen.²⁶¹ Erst in einem zweiten Schritt macht sich der Komponist auf die Suche nach dem geeigneten Stoff. Die zündende Idee hat hier Ingeborg Bachmann. Schnell für das Projekt komische Oper gewonnen, schlägt sie ihm schließlich die Parabel *Der Affe als Mensch* aus Wilhelm Hauffs Märchenalbum *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* vor,²⁶² die allerdings nicht mehr als die Grundlage ihres ersten und einzigen Originallibrettos abgibt. Die Komposition der beiden Akte geht in der bekannten Schnelligkeit voran. Am 7.4.1965 kommt *Der junge Lord* an der Deutschen Oper Berlin zur Uraufführung.

Bachmann befindet sich seit 1963, wie Henze und der *Bassariden*-Librettist W.H. Auden im Winter 1964/65, auf Einladung der Ford Foundation in Berlin. Sie bleibt schließlich bis Ende 1965; in dieser Zeit kommt es zu prägenden Begegnungen u.a. mit dem polnischen Schriftsteller Witold Gombrowicz und Uwe Johnson, mit dem sie die legendären gemeinsamen Radfahrten durch den Grunewald unternimmt, von denen Hans Werner Richter erzählt.²⁶³ Ein Gang auf Berliner Wegen bildet auch den formalen Bogen ihrer großen Büchnerpreisrede *Ein Ort für Zufälle*, in der Bachmann die Topographie einer von Krankheit und Versehrung gezeichneten, geteilten Stadt lesbar

261 Vgl. MuP 112.

262 Hauff, Bd. 2, 153-170.

263 Vgl. Richter.

macht zugleich als biographische, politische und poetologische Standortbestimmung. Im Nebensatz findet sich dort eine Anspielung auf Henzes Arbeit am *Lord*: „Aber am See entsteht eine Musik, rasch hingeworfen [...]“ (W IV/286). Die Erfahrungen aus einer ausgedehnten Reise in den Sudan und nach Ägypten werden im Fragment gebliebenen Wüstenbuch um die Figur Franza, Bestandteil der geplanten *Todesarten*-Trilogie, literarisch verarbeitet. Neben diesen Texten, und im Vorblick auf die weiteren Arbeiten am Romanzyklus, an *Malina* und dem *Fanny-Goldmann-Komplex*, erscheint das Opernlibretto trotz seiner grotesken Züge und tragischen Figuren wie ein heiteres Satyrspiel. In die letzte zur Vertonung geschriebene Arbeit lässt Bachmann all ihre inzwischen gewonnene Virtuosität im Umgang mit der Oper einfließen; nicht zuletzt ermöglicht ihr der reiche ökonomische Ertrag Zeiten finanzieller Unabhängigkeit.²⁶⁴

Für Henze begründet sich der Entschluss, eine komische Oper zu komponieren, mit einem immer stärker empfundenen Ungenügen an der Dominanz tragisch-düsterer Stimmungen in den letzten Kompositionen. Ein erster Zugriff auf das komische Fach liegt nach den *Ariosi*, den *Escott-Variationen*, *Being Beauteous* und der *Fiaba Estrema*, wie Henze schreibt, gleichsam in der Luft: „Das musikalische Material floss wie von selbst auf die ‚buffa‘ zu“ (ebd., 109). Wenn der *Lord* damit für den Versuch einer ersten vorsichtigen Umorientierung Henzes steht, kann dies als Vorbeben der tiefen künstlerischen Krise gelten, die nach den nur ein Jahr später uraufgeführten *Bassariden* in einen Zusammenbruch mündet und einen radikalen Kurswechsel hin zu konkret gesellschaftspolitisch ambitionierten Kompositionen auslöst. Henzes unerwartete Neudefinition der sozialen Rolle des Komponisten und die Suche nach neuen Adressaten für seine Musik überrascht andererseits auch deswegen viele Zeitgenossen, weil von ihr gerade im *Lord* noch wenig bis gar nichts zu spüren ist; die Affenparabel reproduziert weitgehend ein traditionelles Opernmodell für ein traditionelles Publikum. Der *Junge Lord* reüssiert so reibungslos wie erfolgreich in eben dem Kulturbetrieb, den Henze nur kurze Zeit später mit heftiger Kritik überzieht.

„Marktplatz von Hülisdorf-Gotha, 1830“ (1. Akt/1. Bild), „Ein deutscher Winterabend“ (4/1), – das Sujet der Oper verspricht nicht nur eine Situierung im Biedermeier, es macht sich, so scheint es, in der Tat selber im Historischen gemütlich. Und gleiches gilt schon bezüglich des Genres als solchem; die unübersehbaren Anleihen der Autoren an Traditionen der komischen Oper sind mehrfach aufgedeckt

264 Henze weist darauf hin, dass Bachmanns Ziel durchaus ein „Erfolgsstück“ gewesen sei (BQ 241).

und beschrieben worden. Nicht nur als Ensembleoper, die einen Verkleidungsplot inszeniert, entspricht der *Junge Lord* berühmten Exemplaren dieser Gattung. Auch die satirische Typisierung der bürgerlichen Rollen und die Thematisierung der Divergenz sozialer Schichten als Konfliktstoff fällt in diese Rubrik.²⁶⁵ Gleiches gilt für das Theater (bzw. den Zirkus) im Theater und die Dreiecksbeziehung Luise-Wilhelm-Barrat als Grundlage zu verhandelnder Liebeskonflikte. Die Baronin, die Köchin Begonia oder der Zirkusdirektor La Rocca stellen klassische buffo-Figuren dar, die Rollen Sir Edgars (Pantalone) und des Professors (Dottore) weisen gewisse Parallelen auf mit den Charaktertypen der *Commedia dell'arte*, und auch die Gesangsfächer (Wilhelm lyrischer Tenor, Luise Sopran, Baronin Alt) passen ins Genre. Das letzte Bild, mit seiner allmählich anwachsenden Besetzung und der Schluss-Frenesie aller Beteiligten, setzt da Pontes Forderung nach einem sich permanent steigenden Finale in geradezu idealtypischer Weise um.

Noch mehr vielleicht als diese formalen Ähnlichkeiten fällt ins Gewicht, wie weit sich Text und Musik im Modus von Stilzitat und Parodie auf historische Idiome und (Tanz-)formen aus der Zeit der Handlung einlassen. Als Kompendium biedermeierlicher Floskeln, die Bachmann mit zahlreichen Romanismen durchsetzt, changiert das Libretto zwar zwischen den verschiedensten Textsorten; die Konversation der Bürger vereint unter der Decke des Geschwätzes Macht-, Ökonomie- und Liebesdiskurs, Intrigen verschiedensten Zuschnitts, mehrere Kochrezepte, Kinderverse, idealistische Reflexionen über die Farbenlehre, fremdländische Idiome wie die des Zirkusdirektors, Goethezitate, und schließlich den schrecklichen Schrei des dressierten Tieres. So unterschiedlich jedoch (Un-)Sinn und Zweck der Figurenrede auch ist, sie passt sich insgesamt bruchlos in die Zeit der Handlung ein. Entsprechend dominieren in der Musik tradierte Formen und tonale Idiome, vom Volks- und Kinderlied über Chaconne, Menuett, Sarabande und verschiedene Walzer bis zur Polacca, nicht zu vergessen die Übernahme der ersten Takte des Chors aus Mozarts *Entführung* (1/484ff.). Diese Stilzitate sind in den meisten Fällen auch beim erstmaligen Hören leicht zu identifizieren.

Unüberhörbar ist andererseits, und das ist entscheidend für die Konstellation von Musik und Sprache, die Brüchigkeit der zitierten Klänge und musikalischen Formen. Im Gegensatz zur Sprache ist die Musik stilistisch insgesamt heterogen. Trotz der vielfachen Anspie-

265 Vgl. Miller, 94-95. Henze nennt selber das 1. Finale aus dem *Barbier von Sevilla*, den Schluss des zweiten *Figaro*-Akts, insgesamt *Così van tutte* und die *Entführung* als Vorbilder, vgl. Henze, MuP 112.

lungen auf ein bestimmtes historisches Idiom bleibt auch die *Lord*-Musik bestimmt von Stilpluralität und den Verfahren der Umschrift und der entstellenden Zitation, die nahezu immer den ‚henzeschen Ton‘ ausmachen. Vertraut man dem Komponistenkommentar, charakterisiert die Verwendung von „Collages, Mixturen, Verfremdungen“ (MuP 200) die Musik des *Jungen Lord* sogar in ganz besonderem Maße. Diese Heterogenität der ins Spiel gebrachten Kontexte bringt, gleichsam im Sprung zwischen verschiedenen Kodierungen, immer wieder Lücken im historischen Kontinuum hervor, die dramaturgisch wirkungsvoll eingesetzt werden können. Im entscheidenden, peripetischen Moment des 6. Bilds etwa, wo sich der Affe enttarnt und das Spiel plötzlich zuende ist, dem die Bürger zwei Bilder lang nur zu gern aufsitzen, reißt auch das zuvor ausgebreitete Netz des musikalisch Gewohnten unvermittelt auseinander und gibt den Blick frei in einen ungeahnten Abgrund an Verführung und Täuschung.

Die Komposition dieses Bruchs in der Darstellung, dieses Augenblicks der Erkenntnis, der Ende des 6. Bildes die Dinge ins Groteske und Tragische wendet, führt ins Zentrum des henzeschen Zitat- und Allusionsverfahrens. Denn was ist zu hören an dieser Stelle, wo sich eben vor den Augen der Bürger eine allseits tolerierte Intimitätsverletzung abspielt? Im *Tempo di Madison* bricht die zuvor durch Walzer und Polacca hergestellte Kontinuität des historischen Raums abrupt zusammen. Der Kulminationspunkt der tragischen Entwicklung, die zerstörerische Überwältigung der weiblichen Hauptfigur, Luise, vollzieht sich als unvermittelter Riss im Idiom.

Schon allein diese letzte zentrale Szene deutet darauf, dass der *Lord* im historischen Gewande eine Thematik verhandelt, die, mehr vielleicht sogar als einige vom Zeitgeist der späten 1960er getragenen Werke Henzes mit ‚aktuellem‘ Stoff, ihre Brisanz fast unvermindert behalten hat. Den *Jungen Lord* als Spätwerk einer vorpolitischen Phase abzutun, heißt in jedem Fall, den abgründigen Charakter des biedermeierlichen Sujets zu verkennen, den Henze auch in der Inszenierung hervorgestrichen sehen wollte.²⁶⁶ Ein Überblick über die Handlung mag diesen Eindruck bestätigen.

Der 1. Akt mit seinen drei Bildern führt zunächst harmlose Idylle und Beschränktheit vor, allerdings im Moment eines so bedrohlichen wie erregenden Einfalls von Fremdheit. Er schildert den widersprüchlich oszillierenden Wunsch, einerseits dieses Fremde zu bändigen, sich andererseits mit ihm zu schmücken, sowie den schnellen Um-

266 Henze spricht selber in einem Brief an den Regisseur Pscherer von einer „Opéra-comique“, um den „dämonischen, aggressiven, bösen“ Charakter des *Lord* herauszustellen, vgl. MuP 204.

schlag von Exotismusgier und Faszination in Fremdenangst und -hass; dies alles parabelhaft angesiedelt in der deutschen Provinz des frühen 19. Jahrhunderts.²⁶⁷ Die versammelte Einwohnerschar eines mittleren Städtchens erwartet mit großem Aufwand und mancherlei Sehnsüchten den Zuzug eines Engländers, der ein Haus auf dem Marktplatz erworben hat. Von Anfang an jedoch herrscht eine Atmosphäre der Irritation und Gestörtheit. Sir Edgar verspätet sich nicht nur, er kommt nie wirklich an – nicht im gesellschaftlichen Leben, und schon gar nicht im Wertesystem Hülisdorf-Gothas. Brück lehnt er die ihm erwiesenen Ehren ab; Ende des 1. Akts läßt er gar demonstrativ von den Einheimischen misstrauisch beäugte, fremdländische Zirkusleute zu sich ins Haus, ein Privileg, das bis dahin nicht einmal die Baronin, geschweige denn der Bürgermeister genießt. Die Pointe der Handlung besteht nun darin, dass Sir Edgar stattdessen einen vom Zirkus übernommenen, dressierten Affen namens Adam als seinen Neffen verkleidet und mit fatalen Folgen in die Gesellschaft einführt. Dieser ‚Neffe‘ erregt erstmals Aufmerksamkeit, als seine furchtbaren Schreie aus dem Haus Sir Edgars dringen; die misstrauischen Nachfragen der Bürger werden erfolgreich mit der – genaugenommen ja nicht weniger furchtbaren – Auskunft besänftigt, man versuche ihn zum Lernen der deutschen Sprache zu ermuntern. Die Erleichterung ist groß, denn: „Eine Lektion hat noch niemand geschadet“ (4. Bild/Takt 480).

Diese brutale ‚Erziehungsmaßnahme‘ ist nur eine unter vielen.²⁶⁸ Anlässlich eines Fests in Sir Edgars Haus wird Lord Barrat schließlich in die Gesellschaft eingeführt (5. Bild). Hier kehrt sich der Domestizierungsprozess um. War zunächst der Affe Opfer einer gewalttätigen Dressur, fangen die durch sein extravagantes Benehmen faszinierten jungen Bürger an, ihn seinerseits mitsamt seinen Dichterphrasen nachzuäffen. Im 6. Bild, einem Bankett anlässlich der Verlobung von Barrat und Luise, kommt es schließlich zum Eklat. Nach einer in Frenesie mündenden Polacca reißt sich Barrat, scheinbar „in Trance“ (6/490), seine Kleider vom Leib und erweist allen offen seine Natur. Den Bürgern bleibt darauf buchstäblich die Sprache weg. Reagierten sie auf die abweisende Haltung Sir Edgars zunächst in verschiedenen Szenen mit dem Ausruf „Dies ist ein Affront“, rufen sie jetzt „Ein Aff!“ Sir Edgar aber – aus dem Bachmann eine stumme Rolle macht – bleibt der sich jeder Annäherung entziehende Herr des ‚Experiments‘, der sich nach dem Eklat wortlos entfernt.

267 Bachmann gibt einen historisch bedeutsamen Handlungszeitpunkt an: 1830, Jahr der französischen Bürgerrevolution.

268 Zur Erziehungsthematik vgl. Beck, 273.

Dieser Schluss, der ganz gegen die auf Konfliktlösung programmierte Genretradition eine in ihren Fundamenten erschütterte Gesellschaft zurücklässt,²⁶⁹ macht deutlich, dass die zweite Operarbeit Bachmanns und Henzes die ihre gemeinsamen Werke durchziehende Kernfrage nach der sozialen Verortung des Subjekts nicht nur aufnimmt, sondern neue, schon latent gesellschaftskritisch geschliffene Schärfe verleiht. Gerade durch den Aufruf von Konventionalität, wie ihn der *Lord* als den Traditionen verhaftete komische Oper sicherlich verkörpert,²⁷⁰ wird die latente Gewaltbereitschaft einer in Konventionen erstarrten Bürgerwelt sichtbar. Von besonderem Interesse ist es, dass die politischen Themen der Fabel – Xenophobie, Intrige als Mittel der Ausgrenzung, Erziehung zur Norm – dabei zugleich eine differenzierte Medienreflexion zu lesen geben. Nicht nur die Kommunikation der Bürger präsentiert sich durch und durch normiert, die Kargheit und Phrasenhaftigkeit eines Textes, der in erster Linie die Sprachlosigkeit der Figuren bezeugt, weist Sprache selber als immer schon normiert aus. Gleiches gilt für die Musik; der parodistische Rekurs auf das Idiom des aufgehenden Biedermeiers wendet sich in der hohlen Reproduktion konventionalisierter Figuren gegen sich selbst. Musik und Sprache führen so selber das Fahren auf immer wieder denselben beschränkten Gleisen vor, das dem provinziellen Leben Hülisdorf-Gothas austauschbare Kontur verleiht. Die stilistischen Brüche der Musik opponieren dagegen nur, sofern sie den Wechsel des jeweiligen Kodes anzeigen; die Grenze der Kodierung selber erscheint nur als Differenzeffekt im Augenblick des Bruchs.

Der *Lord* enthält gleichwohl nicht nur Sprach- und Konventionskritik, sondern auch Momente der Überschreitung, in denen die Macht der Kodierungen zu brechen beginnt. Wiederum betrifft dies sowohl das Dargestellte, die Protagonisten der Liebeshandlung und ihr faszinierendes Gegenbild, den Affen, als auch Musik und Sprache, Medien ihrer Liebesgesänge und Schmerztöne. Wie ich zeigen möchte, spielen in diesen Momenten intermediale Prozesse eine entscheidende Rolle. Auch in diesem Kapitel steht eine exemplarische Analyse kompositorischer Techniken am Anfang. Da die verwendeten Formmodelle (wie etwa die Chaconne zu Beginn des 5. Bilds) und ihre dramaturgische Relevanz schon mehrfach thematisiert worden sind,²⁷¹ wende ich mich besonders den bislang übersehenen seriellen Elementen der Oper zu.

269 Bei Hauff verabschiedet sich der Engländer mit einem erklärenden Brief, dies lösende Moment bleibt am Ende der Oper aus.

270 Vgl. Miller, 96.

271 Vgl. Spiesecke und Miller 1981.

Zur Serialität in der *Lord-Musik*

Über den zahlreichen Anspielungen auf traditionelle Form- und Satzmodelle geraten die durchaus vorhandenen seriellen Faktoren innerhalb der *Lord-Musik* leicht aus dem Blick.²⁷² Gewiss spielen strenge dodekaphone Techniken insgesamt eine weitaus geringere Rolle als im *Homburg*. Stattdessen dominieren barocke und klassische Strukturmodelle, im Kleinen oft parodistisch simple Formel- und Sequenzbildungen, sowie wenige leitmotivartig eingesetzte gestische Figuren. Prägend für die *Lord-Musik* sind außerdem die Momente, in denen die geschlossene Form zugunsten unregelmäßiger und freier, hier chromatischer, da nahezu diatonischer oder ganztöniger Skalen ausgeweitet bzw. ganz ausgesetzt wird. Diese in der Mehrzahl zwischen unterschiedlichen dramatischen Situationen vermittelnden oder überleitenden Passagen, meist vom gesamten Orchester gespielt, erhalten aufgrund ihrer Länge immer wieder formales Eigengewicht innerhalb der Bilder. Doch entwickelt Henze auch die zu Beginn exponierte Tonwelt Hülsdorf-Gothas mehr oder weniger verdeckt aus einem zwölftönigen Material, das in fragmentarischer Form auch in allen weiteren Bildern der Oper nachzuweisen ist. Weniger freilich steht dabei die vollständige Reihe, als ihr Verfertigungs- und erneuter Fragmentierungsprozess im Mittelpunkt, das Spiel mit seriellen Kennmarken und Bruchstücken, von dem im letzten Bild nurmehr ein leitmotivisch eingesetzter Rest übrig bleibt. Auch Dodekaphonie wird dadurch zu einem parodistisch eingesetzten Idiom; ein Idiom allerdings, dessen Ton den in ihrer konventionellen Ausdruckswelt befangenen Bürgern immer wieder entgleitet.

Bachmann inszeniert im 1. Bild mit drastischer Situations- und Wortkomik das Ineinander der verschiedenen, durch Ensemblebildung musikalisch deutlich voneinander abgehobenen sozialen Gruppen des Städtchens (das Volk, die Kinder mit ihrem Lehrer, die feineren Damen, die Herren mit den Fingern an der Macht). Aufeinander bezogen ist das Getriebe der Gerüchte, Intrigen sowie machtpolitischen und amourösen Konversationen allein durch die auf den fremden Engländer bezogenen Erwartungen und heimlichen Wünsche, die vor der Realität jedoch kläglich versagen. Der enorme Aufwand, mit dem der Fremde begrüßt werden soll, verpufft, weil der sich allen Zudringlichkeiten entzieht und wortlos verschwindet. Sprachlich evident wird dieser Vorgang durch das leitmotivische Auftauchen des Worts „Verste-

272 Keine der bisherigen, auf das Libretto fokussierten Analysen nennt auch nur die Existenz serieller Verfahren; vgl. Miller 1981, Grell, Spiesecke und Beck.

hen“, das dem Befremden der Bürger Ausdruck verleiht („Wie soll man das verstehen?“ 1/405-407), wortspielend den vergeblichen Versuch illustriert, die Handlungsweise Sir Edgars zu begreifen („Verstehen wir? – wir stehen.“ 1/523-525) und den Übergang in Ratlosigkeit und Empörung unterstreicht („Ich verstehe nicht“, 1/536).

Großformal strukturiert ist die Szene von der immer wieder aufgeschobenen Ankunft Sir Edgars. Drei Kutschen rollen nacheinander auf die Bühne; aus den ersten beiden steigen allerdings überraschend Haustiere bzw. fremdländische Diensthofen. Beide werden zuerst gleichwohl enthusiastisch begrüßt, da man in ihnen irrträglich den Engländer vermutet. Am Ende, nachdem Sir Edgar aus der letzten Kutsche gestiegen ist und alle an ihn gerichteten Einladungen durch seinen Sekretär ausschlagen lässt, bleiben – vor den Kopf geschlagen wie später am Schluss des 3. Bildes und in Antizipation des katastrophischen Finales – brüskierte, sprachlose Bürger zurück. Der abschließende Gewitterguss verjagt die Versammlung, ermöglicht aber auch das erste tête-à-tête von Wilhelm und Luise, zu deren Verhältnis im 1. Bild noch mehr zu sagen sein wird.

Schon in den ersten beiden Takten der Oper wird, auch hier Henzes Verfahren im *Homburg* vergleichbar, das Material einer Zwölftonreihe (R1) exponiert, wenn auch noch unvollständig und ungeordnet. Es eröffnet eine zweitaktige, dialogische Figur: Einem akzentuierten Zweiklang im Holz mit zwei anschließenden, ebenfalls zweistimmigen Sechzehnteln und einem abschließenden kurzphrasierten Achtel folgt die Antwort in den tiefen Streichern; Celli und Bässe nehmen nach vier Staccatosechzehnteln den Rhythmus der Holzbläser auf und bringen ihn noch auf zwei weiteren Tonhöhen. Auf Tafel 25 ist dies als Abschnitt a markiert. Währenddessen mündet der im Horn nachklingende Zweiklang in die Liegetöne f und c. Nach einem Quintfall zum Fes auf der ersten Taktzeit des 2. Takts, der die metrische Ordnung befestigt und eine deutliche Kadenzwirkung erzeugt, setzen Viola und 2. Violine ein und leiten mit einer verschachtelt aufsteigenden Sechzehntelfigur zur Wiederkehr des ersten Akkords im 3. Takt über (Abschnitt b). Diese zweitaktige Figur wird unmittelbar wiederholt und erscheint in unregelmäßigen Abständen noch öfter im 1. Bild, vereinzelt auch in anderen. Mit ihrer quasi-tonalen Kadenz, der klaren Metrik und ihrem prägnanten, dreimal wiederholten Rhythmus gibt sie wesentliche Charakteristika der *Lord*-Musik vor; die somit erzeugte tänzerische Grundstimmung²⁷³ wird nur durchkreuzt durch die liegenden, auf Sir Edgar vorausweisenden Hornakkorde.

273 Zum Tanzcharakter des *Lord* vgl. auch BQ 237.

Schon beim zweiten Auftritt der Dialogfigur (1/3-8) wird allerdings die überleitende Sechzehntelfigur (b) erheblich verlängert. Zu Beginn gerade eben einen Takt ausfüllend, umfasst sie an dieser Stelle 5 Takte; nachdem b wörtlich wiederholt ist, folgt ein ab- und aufsteigender C-Dur-Dreiklang sowie eine bis g₂ geführte C-Dur-Skala. Wieder schließt hier die Dialogfigur an (1/10-18), und wieder ist es der anfänglich überleitende Abschnitt, der sich hier weiter entwickelt (1/13-26). Zwischen a und b schieben sich zwei neue Takte, die b in Umkehrung variieren (b'); nach b folgt eine zweite Variante, wiederum in Umkehrung (b''). Und hier liegt nun auch der Schlüssel zum Verständnis der latenten Serialität dieser ganzen Einleitungspassage. Denn genau betrachtet handelt es sich bei a, b, b' und b'' um Elemente einer noch unvollständigen Zwölftonreihe, von welcher der Abschnitt a die Töne 2, 1 und 10, 9 präsentiert und der Abschnitt b weitere sechs Töne (in der Folge 5 bis 8 sowie 12 und 10). Abschnitt b' enthält die Umkehrungs-Töne 4-12 (ohne 8) sowie 1-4; die Variante b'' schließlich die Umkehrungs-Töne 4, 12, 6-7, 9-12 und 1. Da allerdings in den nächsten dreihundert Takten ausschließlich letztere Version eine Rolle spielt, ist b' bzw. b'' wohl als ‚eigentliche‘ Grundform anzusehen, die in den ersten Takten zunächst selber in Umkehrung die musikalische Bühne betritt.

Der erste vollständige, durch die Wiederholung einzelner Elemente etwas verunklarte Reihendurchgang erscheint dann in den Holzbläsern in 1/106-113; ansonsten werden im weiteren Verlauf der Szene einzelne Segmente der Reihe aufgegriffen, und, als werde die serielle Struktur gleichsam in jedem Moment tonal ‚abgebogen‘, modifiziert, weiter fragmentiert, anders zusammengesetzt und mit neuem musikalischen Material verknüpft. Markant erklingen vor allem die ersten vier Reihentöne (vgl. 1/29, 32, 48, 99 und 106), häufig aber auch dreitönige Folgen wie 10-12 (1/112 u.a.) und 7-9 (z.B. 1/130). Seltener erscheinen längere Bruchstücke, wie 1-7 in 1/34-35 und 7-12 in 1/130-131. Erst in 1/319 tritt die Reihe wieder vollständig in Umkehrung (c) auf, und zwar hier gleich achtmal nacheinander in den Celli und Bässen, unterbrochen nur vom durch rasche, absteigende Skalen untermalten Hereinrollen der zweiten und dritten Kutsche.

Szenisch ergibt das an dieser Stelle einen präzisen Sinn. Denn ist die Handlung zwischendurch bestimmt von verschiedensten Bürger-Ensembles, weist sie jetzt ebenfalls eine Wiederholungsstruktur auf; die drei nacheinander auf den Marktplatz rollenden Kutschen lösen dreimal ganz ähnliche Reaktionen aus, begleitet von einer zunehmenden Irritation der Wartenden.

Tafel 25

Zwölftonreihe (R1)

U1(c) Celli, 1. Bild, Takt 319-327



1. Bild, Takt 1-2

U1(des): 5 6 7 8 12 8 10

U1(des): 2 1 (10) 9

1. Bild, Takt 12-18

U1(des): 2 1 G1(es): 4 5 6 7 9 10 11 12 1 2 3

U1(des): 5 6 7 8 (12) 8 10

G1(es): 4 12 6 7 9 10 11 12 1

Im Libretto beginnt an dieser Stelle das Spiel mit den verschiedenen Varianten des Wortes ‚Verstehen‘. R1 setzt dabei jeweils ein, wenn die Bürger ihren Irrtum bemerken. Dass sie aber in Umkehrung er-

scheint, spiegelt nur den Handlungsverlauf; es ist eben keineswegs der begehrte Engländer, der in den ersten beiden Kutschen sitzt, sondern vielmehr Ziegen, Federvieh und fremdes Volk, das sich zudem um die gaffende Menge wenig schert. Die Reihe, erklingend in den tiefsten Stimmen des Orchesters, kehrt sich also genau in dem Maße um, in dem sich die verschiedenen fragmentarischen Bilder des Fremden in den Köpfen der Bürger auf den Kopf stellen, weil das Fremde wider Erwarten zunächst seine andere Seite herzeigt, nämlich verschiedene – zunächst noch rein komödiantische – Stereotypen des Wilden, des Tierischen und Exotischen. Wenn aber Sir Edgar endlich leibhaftig auf den Plan tritt, bezeugt die Musik dies durch eine neuerliche, komplette Version der Reihe in Originalgestalt. Sie wird in dem Moment, wo die Bürger endlich seiner ansichtig werden, von einem elegischen Hornquartett abgebrochen.

Was zunächst weder der Bürgermeister mitsamt den hochnoblen Herren aus der städtischen Führungsetage noch die höheren Damen-zirkel zustandebringen, geschweige das Ensemble der jüngeren Zeitgenossen, nämlich die Konsolidierung der Reihe zum stimmigen Bild, ist also mit dem realen Auftritt der Fremden mit einem Schlag vollzogen. Wenn auch erst einmal so ganz anders, als erwartet. Deutlich wird dadurch aber, dass Serialität im 1. Bild des *Lord* nicht mehr, wie noch im *Homburg*, alle wichtigen motivischen Keimzellen des musikalischen Materials generiert. Die Reihe wird vielmehr selber als ein Idiom unter vielen behandelt, das gleichwohl einen entscheidenden Beitrag zur Dramaturgie der Eröffnungsszene liefert. Auf so komische wie genaue Weise bringt die lange fehlschlagende, dann plötzlich abgeschlossene Entwicklung der R1 zur Darstellung, mit welcher Hilflosigkeit die Bürgerwelt einem Fremden zu begegnen suchen, das ihr zunächst gewissermaßen nur seine allerwerteste Kehrseite zuwendet. Die seriellen Töne erhalten so eine deutlich satirische Schlagseite und werden gewissermaßen als letzter Schrei jenes mondänen Zeitgeists kenntlich, nach dem es die Bürger so machtvoll verlangt; den sie aber in ihrer klanglich verbürgten Provinzialität natürlich nur vom Hörensagen kennen und dergestalt zunächst nur stotternd und mit ‚fälschen Tönen‘, zum Slang verzerrt reproduzieren. Das mondäne Pendant dazu liefert die Baronin, die sich zwar mindestens ebenso borniert verhält, im 2. Bild aber immerhin wesentlich geschickter in die serielle Mode kleidet. Ihr Text wird auf eine stupide Sequenz aus kleinen Sexten gesungen, in der Celesta aber höchst elegant von Permutationen und Varianten der R1 begleitet (Tafel 26).

Tafel 26

2. Bild, Takt 38 (Baronin/Celesta)

Sa - gen sie sel - ber, meine Lieben, ist aus meinem Bürgermädchen nicht das

KUI(fis): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 7 11 6 9 8 12 10

ripetere ad lib. fino al segno *

liebenswürdigste Mädchen geworden, eine junge Da-me von feinstem Benehmen?

Reihe 1 enthält im übrigen alle kleineren Intervalle bis zur Quint (die restlichen lassen sich sämtlich durch Oktavversetzungen erzeugen). Auffällig ist die zweifache Kombination von Quinte (4.-5. und 9.-10. Ton) und Tritonus (3.-4., 10.-11. Ton). Beide werden im Verlauf der Oper semantisiert. Während die Quinte und ihre lagenversetzte Version, die Quarte, die bürgerliche Melodik charakterisieren, wird der Tritonus im 4. Bild mit dem Ausdruck grenzenlosen Schmerzes verbunden, dem animalischen Schrei des Affen. Die doppelte Verknüpfung von Tritonus und Quint in der ‚fertigen‘ Zwölftonreihe des *Lord* aber legt schon im 1. Bild den brüchigen Boden einer sich geschlossen diatonisch artikulierenden Gesellschaft frei, welche an die Ankunft eines unbekannten englischen Adligen ihre großen und kleinen Träume hängt. Den feinen Leuten Hülfsdorf-Gothas ist jene Mischung aus Sehnsucht, Verführbarkeit und Gewalttätigkeit schon zu Beginn eingeschrieben, die sich im Fortgang der Oper immer mehr entfalten, sie selber am Ende aber fassungslos zurücklassen wird.

Im weiteren Verlauf der Oper erscheinen serielle Fragmente nur noch an wenigen Stellen, hauptsächlich zu Beginn der Bilder, oder aber in dramaturgisch hervorgehobenen Momenten. Stabilisiert sich die Bürgerwelt vorübergehend zu Beginn des 3. und 4. Bildes, entwickelt sich die Musik dort jeweils aus Reihenmaterial; konsequenterweise ist das in den letzten beiden Bildern, welche die Welt Sir Edgars exponieren, nicht mehr der Fall. Reihenbruchstücke in Gesang und Orchester erklingen etwa, wenn sich das Bürgertum mittels seines Sprachrohrs, des Bürgermeisters, an Sir Edgar wendet (3/114 auf die heuchlerischen Worte „Darf man sich höflich und ehrlich er-

kundigen“) oder dieser die Haltung der Bürger zusammenfasst („Das ist ein Affront!“; 1/596). Ähnlich wie an dieser Stelle markiert das Auftauchen der Reihe auch 4/587-596, wo die Bürger von der Existenz Lord Barrats erfahren, einen nachhaltigen Stimmungsumschwung (Bürgermeister: „Wir ahnten ja nicht“; die Reihe erscheint hier konsequenterweise wieder in Umkehrung und wird ab 4/588 in Posaune und Klavier komplettiert). So erweist sich die Reihe immer mehr als Erkennungsmelodie eines tief irritierten Bürgertums.

Die dramaturgische Funktion der Reihe wird dabei besonders gut im 3. Bild sichtbar. Gegen Ende, wenn die Bürgerwelt erstmals ihre hässliche Seite hervorkehrt, werden die ersten vier Reihentöne dort zum musikalischen Gegenspieler der Varianten des Edgar-Motivs. Es folgt, um zwei Töne erweitert, den ersten offen feindseligen Worten gegenüber den Zirkusleuten (Trompete (3/185), und begleitet die Weise des Kinderchors („Hu, der böse Edelmann“, 3/343); die weiteren, letztlich fehlschlagenden Interventionen der Bürger bringen es in Umkehrung (3/247, 252, 274). Im düsteren Nachspiel des 3. Bilds, einem *Notturmo*, in dem die Feindseligkeit gegenüber dem Engländer ihren Höhepunkt findet, repetieren es schließlich unerbittlich die Pauken, während zwei anonyme Figuren „das Wort ‚Schande‘ auf das Haus Sir Edgars schmieren“ (3/568).

„Was sie nicht sagen“: Sprache und Melodik

Die betonte Redundanz und Simplizität des bürgerlichen Vokabulars ist von Thomas Beck sicherlich zu Recht nicht allein als komödiantische Zuspitzung gedanklicher Kleinkrämerei, sondern im Sinne der sprachkritischen Haltung Bachmanns auch als Aufweis der Funktionen sozialer Sprachregelungen interpretiert worden. Ihre phrasen-durchsetzte Rede macht die Kleinbürgerfiguren zu hilflosen Marionetten symbolischer Praktiken, die jeden Versuch authentischen Ausdrucks aussichtslos erscheinen lassen.²⁷⁴ Zugleich wird über den begrenzten, und daher pausenlos repetierten bürgerlichen Wortschatz auch die Macht der wenigen diskurssteuernden Figuren (vor allem der Baronin) augenfällig. Die durchaus vielfältigen Wirkungen des wichtigsten sprachlichen Mittels Bachmanns lassen sich jedoch nicht auf Sprachkritik einengen. Der Leerlauf bürgerlicher Konversation unterstreicht nicht nur die beschränkte Kommunikationskompetenz der Figuren; ihre Unfähigkeit, etwas anderes als Allgemeinplätze zum

274 Vgl. Beck, 260.

besten zu geben, bietet 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 Verkehungen erzeugt sie eine atemberaubende Fülle an Wortspielen und Doppelsinnigkeiten, welche die Platitüden der Bürger in dem Maße betont, wie sie ihnen *entgegenwirkt*. Eine entscheidende Rolle spielt hier auch die ausgesprochen komplexe Anlage einiger Szenen, deren Artistik vor allem in den Momenten hervortritt, wo zeitgleich mehrere nur lose verknüpfte szenische Aktionen und Dialoge stattfinden – den Gipfelpunkt in dieser Hinsicht stellt zweifelsohne eine Passage im 6. Bild dar, wo über einige Takte hinweg fünf Konversationsebenen bzw. Monologe übereinanderkomponiert sind (6/489). Durch die geringe Varianz des Vokabulars aber bleiben diese oberflächlich meist beziehungslosen Sätze nicht nur sehr gut bühnenverständlich. 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, wie noch zu sehen sein wird. 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.

Komische Situationen erzeugt jedoch auch die flexible Verwendbarkeit der einzelnen Floskeln selber; für jede Lage gibt es eine passende, bei Bedarf in ihrem Sinn problemlos umkehrbare Phrase. So kündigen beispielsweise äußerlich unscheinbare, durch wenige Lautumstellungen ausgelöste Verschiebungen im Text der Bürger bereits an einigen Stellen im 1. Akt den drohenden Umschwung von Neugier und Faszination in Hass und Gewalt an. Wie schnell aber eine freundliche in eine offen feindselige Äußerung zu verwandeln ist, führt die von den Eltern verordnete Umtextierung des Kinderchors im 3. Bild vor Augen und Ohren. Hieß es dort zunächst „zu uns kommt ein edler Mann“, wird daraus flugs „kein edler Mann“, schließlich entschieden „ein böser Mann“, und statt wie zuerst „lang soll er leben“ erklingt „nein, der soll nicht leben“. Umgekehrt rühmen die Bürger im 4. Bild wiederum den „Edelmann“, nachdem sie unverhofft die ersehnte Einladung ins Haus Sir Edgars erhalten haben.

Wie die Skizzenblätter zeigen,²⁷⁵ stellen einige zu weiten Teilen aus einer anderen Hauff-Novelle entnommene Aussprüche im zeitgenössischen Jargon die früheste Textstufe und damit den Ausgangspunkt der Libretto-Dichtung dar. Hier ist ein Verfahren wiederzuer-

275 Vgl. dazu ausführlich Beck, 239-240.

kennen, dem Ingeborg Bachmann schon in ihren frühesten literarischen Versuchen vertraut: die verfremdende Verarbeitung eingefahrener Redewendungen und Sprachformeln.²⁷⁶ Im *Jungen Lord* erhalten diese „geborgten Tonfälle aus der Zeit“ (W I/435) allerdings eine geradezu gegensätzliche Funktion. Während Bachmanns Lyrik und Prosa der 1950er und frühen 1960er Jahre das entstellende Zitieren sprachlicher Formeln und eingeschliffener Metaphern im Blick auf eine ‚schöne‘, wenngleich unerreichbare Sprache erprobt, fokussieren und zementieren die Phrasen des Librettos gerade den eng bemessenen sprachlichen Horizont der Gesellschaft Hülisdorf-Gothas. Sie entsprechen damit der poetologischen Neubestimmung Bachmanns Mitte der 1960er, dem „Verzicht auf das Ideal einer schöneren Sprache (Welt)“ (Weigel 1984, 270) und der Konzentration auf die Effekte von Sprache in Psyche und Gesellschaft.²⁷⁷

Aber im Libretto des *Jungen Lord* wird eben nicht nur eine gewissermaßen sprachlose Gesellschaft evident. Die Kunstfertigkeit Ingeborg Bachmanns erweist sich ganz erst darin, dass die auf den ersten Blick nichtssagenden Phrasen der bürgerlichen Figuren in der Regel durchaus doppelsinnig lesbar sind. Eben die Reduktion des Bürger-Vokabulars auf wenige Phrasen erzeugt dadurch eine entscheidende zusätzliche Sinnebene des Opernbuches. Wenn etwa der Oberjustizrat mit den Worten: „Ich nehme kein Blatt vor den Mund“ die Oper eröffnet, ist das zunächst nichts, eine rein rhetorische Figur. Sofern er sich aber eben durch diese weiterhin stabile Rhetorizität seiner Rede den Regeln der Konversation unterwirft, macht er genau das, was er bestreitet; artikuliert er sich innerhalb eines geregelten Diskurses, nimmt er ein Blatt vor den Mund. Am treffendsten illustriert diesen gewissermaßen selbstdeutenden Zug der Sprache vielleicht das 6. Bild. Hier freut sich die Baronin über das „blendende Ereignis“ der vermeintlichen Verlobung; gleichzeitig gibt Wilhelm seiner Verzweiflung mit den Worten „Ihr Verblendeten!“ Ausdruck. Nun steckt das Motiv der Blendung zweifellos einen der zentralen Problemkreise des *Lord* ab.²⁷⁸ Nicht nur das ‚Experiment‘ Sir Edgars, das „Ereignis“ Lord Barrat, beruht auf Täuschung, ihm voran geht die Blendung durch Sprache. Im 2. Bild kippt die anfangs erwartungsfrohe Stimmung in eine feindselige um, und zwar insbesondere durch die Gerüchte und Verdächtigungen, die nach der Absage des Engländers planmäßig gestreut werden. Die Baronin spricht im 6. Bild, obwohl sie vordergründig eine bloße Konversationsfloskel beisteuert, also

276 Vgl. dazu ausführlich Kapitel II, S. 84.

277 Vgl. auch Beck, 261.

278 „Der wesentliche Gegenstand dieses Stücks ist: die Lüge“ (MuP 201).

zugleich die Wahrheit – eine Wahrheit, die auch Wilhelm zu diesem Zeitpunkt noch nicht durchschaut.²⁷⁹

Exemplarisch führt den doppelten Boden vieler scheinbar rein rhetorischer Sätze schließlich die Floskel „Was Sie nicht sagen“ vor Augen. Gleichsam Idealtypus eines inhaltsfreien Rädchens der Konversationsmaschinerie, gibt sie Lord Barrat – weil sie nichts sagt und daher immer am Platze ist – mehrfach von sich (5/344, 380). Das Nichtssagen weist aber immer – und durch die Kantabilität und den hervorstechenden Ausdrucksreichtum der Vertonung ganz besonders in 5/448-451 – auch auf ein Nicht-Gesagtes. Indem er das Nicht-Sagen zugleich benennt und vorführt, spricht Barrats Satz den Kern der sprachkritischen Dimension an, die in der Figur des Affen sehr genau fokussiert ist: Nicht nur, dass die Bürger sich nicht auszudrücken wissen, sondern dass sie über keine Sprache für das verfügen, wonach es sie *verlangt*, und was sie eine zeitlang in dem reichen Fremden verkörpert glauben; eine ‚fast romantische‘ Sehnsucht nach dem Unbekannten, Neuen: „Sie haben [...] sehr viel seelischen Hunger, auch nach Abwechslung, aber auch nach etwas, was ihnen nicht ganz klar ist, es ist fast das romantische Sehnen jener Zeit“ (MuP, 203). Dass dieses Etwas seine Wirkung nur als etwas der Sprache Entgehendes entfaltet, weiß Luise, wenn sie im Sog Barrats 6/93-96 ein langes Melisma auf die Worte „sprachlos zu sprechen“ singt, das die Sprache des Begehrens noch einmal in eine Formel fasst.

In der Verklammerung einer anderen Phrase Barrats mit einem Aperçu der Baronin findet dieses Unaussprechliche noch einmal eine beredte Ausprägung. Die in ihrem Unsinn sprechende Goethe-Paraphrase „Was von Menschen nicht gewußt, aber nicht gedacht“ aus dem Munde Barrats fällt zusammen mit dem Satz „Er hat dieses ‚Je ne sais quoi‘“ der Baronin (6/196). Im Zusammenhang mit der Äußerung der Baronin werden die entstellten Gedichtzeilen²⁸⁰ äußerst beredt. Nicht nur erscheint der Baronin nicht zu wissen, was den jungen Lord auszeichnet. Das Nichtwissen selber wird hier zum Gegenstand der Sprache, sofern es in der Rede des Affen als Sprung im Sinn markiert ist: Das „Aber“ im Satz des Affen, zwischen den beiden Negationen offensichtlich fehl am Platz, unterläuft sowohl die Vorstellung eines ‚Weder-noch‘ als auch die einer romantischen Opposition zwischen ‚lebendigem‘ Denken und fixierendem Wissen.

279 Beck spricht von der „Verführbarkeit durch Sprache“, die Bachmann hier demonstrierte, Vgl. Beck, 283.

280 Variation auf Goethes Gedicht *An den Mond*: „Was, von Menschen nicht gewusst / oder nicht bedacht, / Durch das Labyrinth der Brust / wandelt in der Nacht“, Goethe 1981a, Bd. 1, 130.

Melodik

Parallel zu ihrem reduzierten Vokabular sind auch die Melodien der bürgerlichen Figuren insgesamt 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. Den Kontrast dazu bilden die Partien der verschiedenen Fremden. Nicht nur Sir Edgar und die zu ihm gehörigen Figuren, sondern, als Inbegriff eines dem bürgerlichen entgegengesetzten Lebens ohne feste Verortung, auch der Zirkus und seine Artisten fallen dabei gelegentlich, ebenfalls komisch forciert, ins andere Extrem; ihre Partien kontrapunktieren den fast durchweg syllabischen Gesang der Bürger durch ein Übermaß an Kantabilität. So verteilt der Zirkusdirektor La Rocha, in jeder Hinsicht zu Übertreibungen neigend, zu Beginn der Show die zweite Silbe seines Namens auf ein immerhin elftöniges Melisma (3/82-86, Tafel 27). Dass La Rocca hier die klassische Belcanto-Pose mit falschen Tönen und übertriebener Gesanglichkeit karikiert, verdeutlicht den Status der Fremden und ihre Funktion innerhalb der Darstellung einer durch kodierten Gesellschaft. Mit Ausnahme Barrats und Sir Edgars erscheinen die ‚Ausländer‘ 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. Die Liste dieser groben Chiffren des Anderen reicht vom *Alla turca*, mit dem die Fremden im 1. Bild ihren Kutschen entsteigen, über die farbige Köchin Begonia mit ihren Anglizismen und den Mohr (2., 4. Bild) bis hin zur Begegnung Begonias mit dem Bürgermeister im 5. Bild. Den Reiz ihrer Exotik verbalisiert der mit einer Hommage ans fremde Gewürz: „Wie Zimt kommt sie mir vor, wie ganz in Zimt gerollt, und Zimt schmeckt mir so gut“ (5/454ff.), was Begonia abschmettert, indem sie die Metapher gekonnt zurückspielt: „Jamaica girls love boys made of sugar and spice“. Entsprechend ist der parodistische Rekurs auf Gesangstraditionen auf ein Spiel der Musik mit ihrer eigenen Kodiertheit beschränkt und die überströmende Gesanglichkeit La Roccas nicht weniger Satire als das syllabische Gestotter der Bürger.

Tafel 27

1. Bild, Takt 52-56 (Ökonomierat)

5. Bild, Takt 46-47 (Begonia)

3. Bild, Takt 82-86 (La Rocca)

Das gilt gerade auch für Begonia; ein weiteres Beispiel mag hier genügen. Zu Beginn des 5. Bildes realisiert Henze einen als Wortspiel angelegten komischen Effekt, indem er den Gegensatz zwischen musikalischer, sprachlicher und szenischer Kodierung vertieft; in Erwartung der Gäste trägt Begonia ein Kochrezept (5/44) vor und präsentiert dabei ein ausgedehntes, hochgradig expressives Melisma auf dem Wort „Rühren“, in dem der Topos der Empfindsamkeit wie die profane Küchenverrichtung mitklingt (Tafel 27).

Die wenigen Versuche seitens bürgerlicher Figuren, selber Ausdruck und Farbigkeit zu produzieren, erscheinen angestrengt und hohl, so etwa die aufgesetzte Exaltiertheit der Baronin mit ihren plötzlich weitgespreizten Intervallen auf „Eleganz“ (5/224, Tafel 28).²⁸¹ Die idealistische Variante spielt Henze bei Wilhelms auf cantablen und expressiven Tönen vorgetragenen Äußerungen zu Goethes Farbenlehre durch (5/458-463); 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 Luises durch Barrat Einhalt zu gebieten. Ida karikiert seine leere Pose später mit ihrem spöttischen Verlangen nach einem weiteren „Heldengedicht“ (langes Melisma 6/204), womit auch dieser Versuch eines gesteigerten Ausdrucks dechiffriert ist. Die sich vom bürgerlichen Melos grundsätzlich abhebende Liebesmelodik klammere ich hier noch aus.

281 Das Wort „Eleganz“ erscheint im übrigen erstmals im 1. Bild auf das unvollständige Edgar-Motiv (1/477, Damen).

Tafel 28

5. Bild, Takt 224 (Baronin) **6. Bild, Takt 204-206 (Ida)**

große E - leganz! Stanzen voneinem Hel - den-gedicht?

Gleichwohl weisen die vermehrten Versuche zu kantablem Schwung auf eine zentrale Funktion der Bürgermelodien hin, deren voller dramaturgischer Sinn erst im 2. Akt ersichtlich wird. Denn das karge Melos macht nicht nur bürgerliche Defizite hörbar, es trennt auch die bürgerliche von der ‚Sprache‘ des Affen im 5. und 6. Bild. Zwar ist auch die Partie Lord Barrats durch die oftmalige Wiederkehr einer zentralen musikalischen Figur bestimmt, seines Leitmotivs, mit dem ich mich noch ausführlich beschäftigen werde. Ganz im Gegensatz zu den bürgerlichen enthält sie aber insgesamt eine Fülle an Melismen und chromatischen Fortgängen, ist sie sangbar und expressiv, und dies gänzlich ohne parodistischen Unterton.

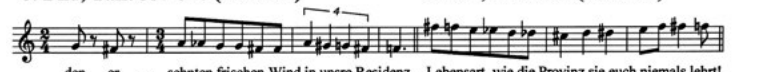
Diese deutliche Unterscheidung nun trennt nicht nur das Tier von den Menschen, sie ermöglicht es auch, die faszinierende Wirkung des Affen auf das Bürgertum darzustellen. Vor allem die Baronin führt vor, wie das reiche Melos Barrats zum Objekt des romantischen Sehnsens wird. Während sie seine melodiose Sprache bewundert („Ihr Deutsch klingt wie Musik“, 5/448), reichert sich auch ihre eigene Melodik immer mehr an, chromatisch ausgesungen werden dabei die Zentralvokabeln, wie „Lebensart“ (5/332) und „frischer Wind“ (5/337, wiederholt vom Damenchor 5/370). Und auch in die Gesangslinien der anderen Bürger mischen sich mehr und mehr rhythmisch komplexe und chromatische Elemente. Die allmähliche Unterwanderung der Bürgerpartien durch ‚fremde‘ melodische Elemente wird so zum Gradmesser ihrer Verführung und dokumentiert die fortschreitende Mimesis an die Exzentrik des Affen im Zerfall diatonischer Eindeutigkeit (Tafel 29).

Wieder ist diese Entwicklung im 1. Bild bereits keimhaft angelegt. Herren- und Damenensemble sind dort zu Beginn noch durchgehend diatonisch gehalten und dazu den mediantischen Tonarten Es und C verpflichtet, die auch die ersten 35 Instrumentaltakte prägen. Artikulieren sich die Bürger also zunächst noch regelhaft verlässlich, sticht der Moment umso deutlicher hervor, in denen erstmals chromatische und rhythmische Komplexität gleichsam in die Stimme des Professors einbrechen (1/77). Dieses Andere der bisher exponierten Klangwelt

wird mit seinem Auftauchen explizit benannt. Der Grund des ansatzweisen Ausbruchs aus dem bürgerlichen Idiom ist die Nennung des erwarteten Fremden. Der Professor singt seine chromatisch abfallende, triolische, dabei eine übermäßige Sekund ausfüllende Figur auf dessen Namen: „Sir Edgar“.

Tafel 29

5. Bild, Takt 337-340 (Baronin) **5. Bild, Takt 332 (Baronin)**



den er - sehten frischen Wind in unsre Residenz. Lebensart, wie die Provinz sie euch niemals lehrt!

1. Bild, Takt 85 (Professor) **1. Bild, Takt 85 (Violine)** **Gustav Mahler, 4. Symphonie 1. Satz, Takt 148 (Klarinetten)**



Sir Ed - gar *p espr.* *f* *p* *pp* *mf* *dim.*

1. Bild, Takt 91-92 (Flöten) **Mahler, 4. Symphonie, 1. Satz, Takt 196 (Klarinetten)**



Inmitten der Eindimensionalität bürgerlicher Konversation erscheint diese so unerwartet expressive, von einem sechsstimmigen Holzsatz begleitete bzw. verdoppelte Gestalt als Figur des Fremden schlechthin (in der Klarinette taucht eine Antizipation bereits 1/75 auf). Nur wenig später vom Oberjustizrat „nachdenklich“ wiederholt (1/85), erklingt sie an dieser Stelle dann in den ebenfalls sechsstimmigen Streichern, und dort erstmals in Verbindung mit dem eröffnenden, aufsteigenden Dreiklang, in der von Mahler ableitbaren Gestalt also, die als Leitmotiv Sir Edgars von nun an bei allen Auftritten des Engländers erklingen wird.²⁸² Seiner musikalischen Struktur nach heterogen zur Bürger-

282 Vgl. Takt 148 des 1. Satzes aus Mahlers 4. *Symphonie*. Der Rekurs auf Mahler stellt einen Sonderfall unter den vielfältigen intertextuellen Bezügen des *Lord* dar: „Die Musik hat ja sehr viel von Mahler (und zitiert auch die ‚Vierte‘ verschiedene Male aus diesem Grund) und meist Stimmungen von Unbehagen und Gruseligem und Bitterkeit, wie sie da vorgebildet sind“ (MuP 204). Ich habe keine notengetreuen Zitate, wohl aber allusive Verarbeitungen von Motiven aus dieser Symphonie gefunden; so erscheint 1/91, nur wenige Takte nach dem Edgar-Motiv, in den Flöten und der Klarinette 1 eine Figur, die auf eine sehr ähnliche, im 1. Satz von Mahlers *Vierter* auftauchende verweist (etwa Takt 74-76 oder Takt 196-198). In 4/196 des *Lord* wird

welt entworfen, bezeichnet auch dieses Motiv dabei weniger die unerreichbare Welt des Fremden selber, als die an Sir Edgar geknüpften Sehnsüchte. Noch in ihren Träumen bleiben die Bürger ihrer engen Provinzialität verhaftet; Professor und Oberjustizrat fassen hier nicht mehr ins Auge als deren bloße Negation. Wie Sir Edgars Stummheit bringt sein Leitmotiv vor allem das Problematische seiner Beziehung zum Bürgertum zum Ausdruck, seine durch Ängste, Wünsche und Erwartungen verstellte Alterität. So erklingt das Motiv, gleichsam noch zur Bekräftigung seiner Abwesenheit, im weiteren sehr folgerichtig in den Momenten, wo er sich als unerreichbar erweist oder seine Botschaften durch niedere Angestellte übermitteln lässt.²⁸³ In Bezug auf die zahlreichen Sequenzstrukturen in den Melodien der Bürger erscheint es mir überdies interessant, dass beide Teilfiguren des Leitmotivs nur schlecht sequenzierbare Figuren darstellen. Sowohl in einem verlängerten gebrochenen Dreiklang als auch im weitergeführten chromatischen Abwärtsgang verwischt die Grenze zwischen den sequenzierten Einheiten.

Vor allem im 2. Akt nimmt dann auch das Orchester an dieser Entwicklung teil. Dass wie in der Sprache auch in der Musik schon kleine Variantenbildungen ausreichen, um die biedermeierliche Eleganz ins Bedrohliche kippen zu lassen, demonstriert etwa im 6. Bild der zweite, dem noch harmlosen Debütantentanz folgende Walzer (6/233). In seinen abwärtsgerichteten, chromatischen Bassschritten gibt buchstäblich der Boden unter dem Bürgertum nach.

sie wieder aufgenommen. Diese Praxis der Allusion charakterisiert Henzes Zitatverfahren in Bezug auf Mahler insgesamt, wie Schäfer am Beispiel der *Bassariden* nachweist; vgl. Schäfer, II/3, bes. 196.

- 283 Vgl. das Hornquartett 1/458 beim ersten Erscheinen Sir Edgars, sowie 1/477, 1/495 und die vom Mohr übermittelte Absage Sir Edgars in 2/ 284. In einer unvollständigen Variante als aufsteigende Akkordbrechung erklingt das Motiv 3/89 beim Auftritt Sir Edgars, später in 3/97 singt es das Volk auf die Worte: „Ah, der feine Herr“; eine weitere Variante erscheint 3/224, wenn Sekretär für Sir Edgar spricht; desgleichen in 4/422, 5/176. Oft erklingt das Motiv zusammen mit nachschlagenden Achteln in den Streichern.

Liebessprache und Liebeskodes

„Mann und Frau sind die Knechte einer Sprache, es ist unwahr, dass sie sich, selbst in den spontanen Zusammentreffen etc. spontan äußern. Alle Begriffe sind ihnen vorgekaut von der Gesellschaft, sie finden nur innerhalb dieser Schemata statt und es gibt nur wenige, die überhaupt eine Möglichkeit in sich fühlen, gegen diesen Kodex zu verstoßen und etwas zu äußern, das nicht bestimmt ist“.²⁸⁴

In der Liebeshandlung um das Dreieck Wilhelm-Luise-Barrat spielen Bachmann und Henze das Paradox eines gesellschaftlich akzeptierten Rückzugs aus der Sozialität gegen die radikale Infragestellung bürgerlicher Existenz aus, die der Affe bedeutet. Über das komische Genre hinaus führt dabei die Frage nach der Möglichkeit einer tradierte Formen der Intersubjektivität übersteigenden Sprache der Liebe, wie sie im Laufe des 2. Akts aufscheint. Ich folge den verschiedenen Umkreisungen dieser Liebesprache bis hin zu ihrem Scheitern an den Aporien des romantischen Liebesmodells; was ich zeigen möchte ist, dass hier in besonderer Weise intermediale Darstellungsverfahren Verwendung finden.

Auch wenn sie die Ausnahme innerhalb der Bürgergesellschaft darstellt, wird die romantische Begegnung zwischen Luise und Wilhelm keineswegs als ihre große Alternative verhandelt. Zwar setzen Bachmann und Henze im 1. und 4. Bild verschiedene Mittel ein, um die Liebeshandlung dem kleinstädtischen Schauplatz zu entheben. In ihren idealtypischen Stationen – Kennenlernen beim Tanztée, folgend ein zufälliges Treffen, ein erstes heimliches Rendezvous, schließlich ein längeres Stelldichein – entspricht die *affaire d’amour* des reichen Mündels mit dem talentierten und selbstverständlich mittellosen Studenten jedoch zugleich ganz weitgehend den Konventionen gesellschaftlich sanktionierter Liebesanbahnung. Bachmann spielt in diesen Szenen die Topologie romantischer Intimitätskodes durch, um in der Figur des Schwärmers Wilhelm das Konzept der Liebe als Entrückung schließlich radikal zu problematisieren. Die Flucht vor der bürgerlichen Norm ist nicht nur selber einer weitgehenden Normierung unterworfen, der Rückzug aus der Sozialität zieht, so führt es der 2. Akt vor Augen, einen Zustand von Indifferenz nach sich, in dem jedes Begehren erlischt.

284 Textfragment Bachmanns, vgl. Typoskript K 7986, Blatt Nr. 883.

Liebe im 1. Akt

Wenn die Liebeshandlung am Ende das Terrain der komischen Oper verlässt, ist dies im ersten, dem noch fast ungetrübt ‚komischen‘ Akt, kaum abzusehen. Eingeflochten in die erwähnte Vielzahl untereinander nur lose verbundener Handlungsstränge, geht sie dort vom Umfang her kaum über eine Nebenhandlung hinaus. Allerdings unterscheidet sich die Darstellung der beiden Liebenden gerade in der Eröffnungsszene in einem wesentlichen Punkt von der anderer sozialer Gruppen. Während die versammelten Damen- und Herrenzirkel, der Bürgermeister, sowie die Kinder mit ihrem Lehrer und das (zunächst stumme) Volk relativ geschlossene Einheiten bilden, die untereinander nicht in Beziehung treten, zirkuliert zwischen Luise und Wilhelm, obwohl szenisch getrennt, eine mehr oder weniger verdeckte, gegen den Augenschein zur Darstellung kommende Korrespondenz. Die im Entstehen begriffene Liebesbeziehung basiert damit von Beginn an auf einer von der phrasenhaften Geschwätzigkeit der Bürger grundsätzlich abweichenden Form der Kommunikation.

Eingeleitet und musikalisch charakterisiert wird die erste Liebeszene durch ein sechs- bis siebentöniges Motiv, dessen Auftreten einen dramaturgischen Einschnitt innerhalb der bis dahin eher unübersichtlichen Ensembleszene markiert und der folgenden Handlung eine gewisse Selbstständigkeit sichert. Anfänglich unbegleitet in den Celli (1/157-161), erklingt es ein weiteres Mal in 1/167-170, und wieder, wenn Wilhelm zu singen beginnt (1/207ff.). Hierbei integriert es sich in einen 17tönigen Tune (als Töne 11-16, 1/162-1/171). Zunächst ist es dabei Luise, die, während Wilhelm schweigend am anderen Ende der Bühne steht und ihr nur kurz einen versteckten Blick zuwirft, sich ihrer Empfindungen im Gespräch mit ihrer Freundin Ida zu versichern sucht. Man befindet sich im Stadium der ersten, noch vagen Kontakte; auf dem letzten Tanzvergnügen hat Wilhelm auffällig oft Luise „zum Kotillon gebeten“. Über die verheißungsvolle Bedeutung dieser harmlosen Begegnung aber ist sich schon alle Welt im Klaren, wie Ida nach dem Arioso andeutet (4/178-183). Versucht Luise noch, ihre Gefühle zu deuten, hat die Öffentlichkeit schon verstanden.

Die Macht der öffentlichen Meinung, insbesondere aber die Pläne der Baronin für ihr Mündel, stehen auch im Zentrum des folgenden Ariosos (1/184-206), eines Klavierlieds, dessen Begleitung (das Klavier wiederholt hier fünfzehnmal ohne jegliche Veränderung ein eintaktiges, auf Dur-Moll-Akkorden basierendes Modell) die Zwänge demonstriert, denen Luise unterworfen ist. Diese Begleitungsfigur taucht im übrigen später auch auf Barrat bezogen auf, nunmehr allerdings,

als Effekt der Korruption der Bürger durch den Affen, triolisch-synkopisch rhythmisiert (Soloviola 5/197). Mit dem Ende des Arioso beginnt der dritte Teil der Szene. Wilhelm (1/207) stimmt, scheinbar ohne Bezug zu den rezitativen Linien der Mädchen, in weiten Bögen eine Klage an über das triste Leben in der Enge der Provinz.

Der Kunstgriff, durch den Henze die drei gleichwohl in Bezug zueinander bringt, besteht nun darin, dass die beiden Frauen nicht nur miteinander kommunizieren, sondern zugleich abwechselnd den Partner zu Wilhelms Arie geben. Das Resultat ist ein Duett dreier szenisch getrennter Figuren, in dem die Musik allerdings unmissverständlich klarstellt, wer hier wem in Liebe zugetan ist. Hat Bachmann schon im Libretto simultane Handlungsabläufe und Texte angelegt, verstärkt Henze den geforderten Zusammenhang noch, indem er eine Reihe rhythmischer, melodischer und tonaler Bezugnahmen zwischen den Stimmen Luises und Wilhelms herstellt. So scheint Wilhelm bereits in 1/209 auf eine unmittelbar zuvor erklungene, markante rhythmische Figur Luises zu antworten, drei Triolenviertel, die sie gleich darauf noch einmal bringt, und die auf diese Weise durch die beiden Stimmen zirkulieren (1/209). Auch die ansteigenden Melodieführungen in 1/212-213 korrespondieren deutlich, und in 1/213 sind beide Stimmen analog rhythmisiert. Als weiteres Beispiel mag 1/217-219 genügen, wo sich Luise und Wilhelm den Ton *fi* gleichsam weiterreichen. Insgesamt ergeben sich währenddessen immer wieder konsonante Intervalle zwischen ihren Stimmen, die sich im Kontext der Orchesterharmonien zudem an vielen Stellen zu tonalen Akkorden addieren. Im *Più mosso* (1/217), einer Art *Accompagnato*, wo zwölf Takte lang ein mit zwei Fremdtönen angereicherter *Fis-Dur*-Streicherklang durchgehalten wird, singen beide Liebenden Töne der *Fis-Dur*-Leiter (plus der mehrfach gebrachten kleinen *Septe e*).

Wenn das ‚Duett‘ auf diesem Wege einen noch unentfalteten Zustand der Liebe zur Darstellung, bringt, bindet es dabei ein Spiel latenter Attraktion in musikalische Form, das nicht nur im Bau der Szene, sondern auch in der Sprache schon anlegt ist. Kommuniziert Luises und Wilhelms Gesang mittels der Angleichung und Übernahme rhythmischer und melodischer Muster, korrespondieren ihre Texte über die Assonanz von Vokalen und Phonemen bis hin zum einzelnen Lexem. Am deutlichsten wird diese untergründige Kontaktaufnahme in 1/216-219. Während Wilhelm „*Engel*“ singt, vergleicht Luise ihn mit dem „*Engländer*“; in den folgenden Takten erscheint in Luises Stimme fünfmal der Vokal *I*, („O Ida, ich sterbe. Sag, wie findest du ihn“ 1/217-219); während Wilhelms Partie immerhin auf vier von sechs Silben ein *I* enthält („gibt. In dieser Luft, in [...]“).

Erst gegen Ende des heimlichen Duets konkretisiert sich die unsichtbare Kommunikation. Wilhelms Worte „kann ich nur atmen“, die ihrerseits anschließen an Idas ironische Bemerkung, „Man meint, seine Seufzer zu hören“, werden gleich darauf von Luise in leicht veränderter Reihenfolge, aber analoger Rhythmisierung und auf fast identischen Tönen wiederholt („Ich kann nur atmen“, 1/236).

Erscheint die Liebesbeziehung hier als reiner Formvollzug und referenzloses Bezogensein, das allen äußerlichen Zwängen enthoben ist, passt sich, wie ich schon angedeutet habe, Wilhelms und Luises aufkeimende Liebe gleichwohl weitgehend in das Korsett bürgerlicher Verhaltensformen ein. In ihrer Psychologie bleiben die Figuren normverhaftet, und ihre Rede und ihr Handeln ist durchsetzt und überwölbt mit zeitgenössischen Kodierungen der Intimität. Bachmann spielt dabei, so knapp und konzentriert der Librettotext auch gehalten ist, auf eine ganze Anzahl von Problemstellungen an, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Diskussionen um die ‚reine‘ und ‚richtige‘ Liebe bestimmen.²⁸⁵ Ich greife hier nur die drei wichtigsten heraus: erstens bezüglich der Ehe als bürgerlicher Institutionalisierung von Intimität die Bedeutung sozialer Hierarchien und ökonomischer Erwägungen, für die vor allem die Baronin steht; zweitens die Asymmetrie zwischen den Geschlechtern, die sich niederschlägt in der Definition der Frau über ihren Mann und dem damit zusammenhängenden, Luise bedrängenden Gefühl der Unwürdigkeit gegenüber dem idealisierten Geliebten; und schließlich drittens die Spaltung zwischen intimer und öffentlicher Sphäre, wie sie Wilhelm anspricht.

Während der erste Punkt einen wesentlichen Kritikpunkt des Liebesdiskurses in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts benennt, stellen der zweite und dritte zentrale Pfeiler romantischer Vorstellungen von Liebe dar. Die Gewinnung gesteigerter Selbstidentität durch den Bezug zum Anderen, und die damit ermöglichte Grenzziehung zwischen privater und sozialer Welt machen den Kern des romantischen Liebesmodells aus.²⁸⁶ Für die Liebeshandlung des *Jungen Lord* ist von entscheidender Bedeutung, dass Liebe damit als zugleich identitätsstiftende und -überschreitende Form der Intersubjektivität angesprochen ist. Durch die Begegnung mit dem geliebten Du und der damit verbundenen Absonderung von der Außenwelt gelangt das liebende Ich einerseits zu einem gestärkten Bewusstsein seiner Selbst. Liebe sichert einen Ort des Rückzugs aus einer Welt, in der das Subjekt Prozessen der Normierung ausgesetzt ist und in seiner Individualität gefährdet erscheint, und rettet so die humanistische Idee der Einzig-

285 Vgl. Arend, 32 und 78.

286 Vgl. dazu umfänglich Luhmann 1984 und Hinderer 1997.

artigkeit jedes Einzelnen.²⁸⁷ Zum anderen erscheint diese Singularität aber gerade in der Verschmelzung von Ich und Anderem, als Effekt der Überschreitung des Für-Sich-Seins. Wird Identität vollständig erfahrbar erst als geteilte, setzt das Sich-Begreifbar-Werden des Selbst zunächst Selbstaufgabe voraus,²⁸⁸ das Subjekt erkennt sich als intakte Einheit, indem es sich auslöscht.

Die Abwesenheit jeder anderen Differenz- und Objektbeziehung ist damit allerdings in jedem Fall vorausgesetzt. Romantische Liebe realisiert sich erst in der absoluten Entrückung und ist daher notwendig inkommunikabel.²⁸⁹ Als eine reine und ausschließliche basiert sie auf der Einspannung der beiden Subjekte in eine Dyade, eine absolute Spiegelstruktur, die jedes Dritte, jede Differenzfahrung und also auch Zeitlichkeit und Sprache ausschließt. Genau das wird in seinen problematischen Implikationen zum Gegenstand des 4. Bilds des *Jungen Lord*. Zunächst aber ist mit Hilfe dieser Überlegungen auch die Funktion des zuvor beschriebenen Spiels nichtreferentieller Bezugnahmen im Duett zwischen Luise und Wilhelm noch einmal genauer zu verstehen. Was Bachmann und Henze in den Momenten unbewussten Gleichklangs gestalten, ist gewissermaßen das Versprechen der Verschmelzung; ein Versprechen, das gegen die Wortbedeutungen allein im Stimmklang gegeben wird.

Wenn Bachmann das emphatische Liebeskonzept der Romantik aufgreift, so unverkennbar, um es im weiteren auf seine ihm inhärente Problematik hin zuzuspitzen. Wilhelm und Luise messen dabei gleichsam seine Extrempunkte aus und können am Ende nicht anders als mit ihm scheitern. Schon ganz zu Beginn äußert sich die erblühende Liebe in höchst gegensätzlichen Verhaltensweisen. Während Wilhelm die Stärkung besingt, die er durch seine Liebe erfährt, ist in der Figur Luise der Aspekt der Verschmelzung als drohender Ichverlust dramatisiert. In ihren Schwächeanfällen und den oft unvollständigen, stockenden Sätzen ihrer Rede manifestiert sich die ‚weibliche‘ Liebe als Grenzform der Hingabe, die Lieben und Sterben, Verehrung und Entäußerung untrennbar verbindet. Implizit ist in diesem Vorgang der Entgrenzung nicht nur der Körper ins Spiel gebracht, als dasjenige, was sich dem Verstehen und der Kontrolle des Subjekts entzieht. Vor allem auch die weltdeutende Instanz des Ich erscheint zunächst nach-

287 Zur Liebe als dem Garant der individuellen Einzigartigkeit, die von der Romantik als „Entropie aufhaltende, dem Zerfall entgegenwirkende Orientierung“ eingesetzt wird, vgl. Luhmann 1984, 169.

288 „Die [romantische] Liebe selbst ist ideal und paradox, sofern sie die Einheit einer Zweierheit zu sein beansprucht. Es gilt, in der Selbsthingabe das Selbst zu bewahren und zu steigern“ Luhmann 1984, 172.

289 Zum Inkommunikabilitäts-Topos vgl. Luhmann 1984, 153-162.

haltig erschüttert. So spricht Luise vom „Vergehen“ der Sinne, erleidet sie eine Kette von Aussetzern, Irritationen und Ohnmachtsanfällen, die mit dem überraschten „Ah“ bei der Nennung von Wilhelms Namen durch Ida ihren Anfang nimmt (1/154) und im 5. und 6. Bild jeweils in äußerster Theatralik Wirklichkeit wird.

Die Musik übernimmt den Duktus dieses sich selbst unterbrechenden Sprechens als Strukturprinzip des losen Bezugs. Luises Melodie im ersten Arioso changiert zwischen ständig wechselnden tonalen Relationen, die, kaum hergestellt, im nächsten Moment wieder durchkreuzt und neu ausgerichtet werden. Unterstreichen Musik und Text auf diese Weise Luises Unsicherheit und das zunächst erfolglose Bemühen, sich auf die Begegnung mit einem noch kaum bekannten Du einzustellen, verrät sich diese auch in der einmal leise, ein zweites Mal sehr dringlich an Ida gerichteten Frage: „Wie findest du ihn?“ (1/170 und 219). Eben diese Frage wird sie im 5. Bild dann bezüglich Lord Barrats stellen (5/288); dort weicht die Terzbegleitung in den Klarinetten allerdings einer Tritonusbegleitung in den Oboen. Immer aber erscheint Luise als Subjekt in der Schweben, dessen Identität in Frage gestellt ist, weil seine Konstitution durch den Anderen (noch) nicht gelingt. Dass die entsprechenden Versuche bei Barrat schließlich nicht anders als ins Leere gehen können, macht das tragische Moment ihrer Beziehung aus, das sie von den anderen Figuren der Oper trennt.

All dies steht im stärksten Gegensatz zu Wilhelms finsterem Pathos der Einsamkeit. Sinn- und trostspendende Instanz,²⁹⁰ errichtet Wilhelm auf der Liebe einen Lebensentwurf, der ihm seine Außenseiterrolle innerhalb der provinziellen Bürgerwelt Hülsdorf-Gothas zugleich lindert und festigt: „In dieser engen Stadt, unter diesen engen Menschen kann ich nur leben, weil es dich, meinen Engel, gibt. In dieser Luft, in der keine Freiheit ist, keine Freiheit, kann ich nur atmen, weil es dich, mein göttliches Mädchen, gibt“ (1/207-216).²⁹¹ Es gibt ein Notat von Bachmann, in dem sie bemerkt, dass sie sich von Wilhelms Zukunft nicht allzu viel verspreche. Diese abwertende Auffassung teilt sich im 1. Bild vor allem in seiner Melodik mit. Mit wenigen Ausnahmen bleibt Wilhelms Partie diatonisch, und damit innerhalb der bürgerlichen Klangwelt. Sein Einsamkeitspathos aber klingt dadurch hohl und falsch. Mit leichter Hand zeigt Henze, dass

290 Die Inanspruchnahme der Liebe als Sinnstiftungsinstanz stellt nach Arend, 25 eine wesentliche Konstante des romantischen „Systems ‚Liebe‘“ dar. Zur hier ebenfalls anklingenden Idee Fichtes, nach welcher der Mann erst durch die Frau seine vollständige Identität erhält, vgl. Neumann, 175 und 181.

291 Zum romantischen Konzept der Freiheit verheißenden Liebe vgl. Hinderer, 13.

Wilhelm tiefer in bürgerliche Vorstellungen verwickelt ist, als er in seinen Phantasien meint.²⁹² Folgerichtig endet das Duett mit einem aus zwei übereinandergelegten Quarten gebauten Akkord (1/242).

Wenn in der ersten Liebeszene trotz allem der Zauber einer im Entstehen begriffenen Liebe zu klingen beginnt, führt ihr nächstes, kurze 22 Takte andauerndes Rendezvous bereits deren entrückende Wirkungen vor. Ein plötzlich hereinbrechendes Gewitter – die Szene stellt zweifellos einen der dramaturgisch wirkungsvollsten Momente der Oper dar – ermöglicht Luise und Wilhelm ein kurzes tête-à-tête; während sich die düpierten Bürger vor dem Regen schützen, schützt der Regen die Liebenden. Das Liebesmotiv erklingt, (1/553 und 1/571), auch die Liebesreihe taucht ab 1/564 auf, und Luise flüchtet zu Wilhelm; beide geben ihrer Freude über die unverhoffte Zusammenkunft Ausdruck und stimmen ein kurzes Duetтино an, in dem Text und Musik konzentrierte Formeln des Liebesglücks vorführen.

„Ein Augenblick in deiner Nähe ist schon genug und ist doch nie genug“ (1/565-573): Gegen den idyllischen Anschein der Szene ist in diesem Satz zugleich ein entscheidendes Problem der Liebe aufgeworfen: ihre Dauer.²⁹³ Angesprochen ist damit die zentrale Aporie der romantischen Liebeskonzeption im Hinblick auf das Begehren. Die Erfahrung vollendeter Selbstidentität in der Verschmelzung zielt gerade nicht auf eine Endlosigkeit des Liebesbegehrens, sondern letztlich auf eine Stillstellung der verbundenen Subjekte in absoluter Harmonie. Das bringt die rührende Weltvergessenheit der Liebenden in zunächst noch komischer Weise auf den Punkt. Von einem liegenden Hornakkord, dem Liebesmotiv in den Violinen und einem Orgelpunkt c in Viola und Fagott begleitet, ist das Treffen der Liebenden im Sturzregen dem Durcheinander der flüchtenden Bürger in der Tat weitgehend enthoben. Gleichsam für einen Atemzug halten die kurz zuvor (1/547) und gleich darauf (1/574) wieder im *Fortissimo* einsetzenden Kaskaden irregulärer Skalen im Orchester ein. Die Entzückungen romantischer Liebe, so führen Bachmann und Henze vor, suspendieren Geschichte und Sozialität.²⁹⁴ Darin liegt ihre Faszination. Der Moment

292 Vgl. Typoskript K 5199, Nr. 15014. Wilhelm, heißt es dort, sei eine Laufbahn vorgezeichnet, die ihn später an die Stelle Professor Muckers rücken lassen werde.

293 Hierzu vgl. Dux, 441.

294 „Das Versinken im unbegrenzten Moment ist [...] die Bedingung dafür, dass man sich selbst im selbstreferentiellen Bezug der Liebe erlebt“ (Luhmann 1984, 177). Umso mehr muss von der Romantik „die Fähigkeit zur selbstreferentiellen Konstitution eines Weltverhältnisses“ als „höchstes Vermögen“ eingefordert werden (Luhmann 1984, 173). Zur Unvereinbarkeit zwischen intimer und öffentlicher Sphäre zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. Elias, 383 und Dux, 439.

vollkommenen Zusammenklangs ist notwendig zeit- und ortlos, er setzt einen Nicht-Ort abseits der kodierten Sozialität. Eben darum erzeugt er aber auch konsequenterweise einen Zustand absoluter Isolation. Von den problematischen Seiten dieser Isolation handelt in unverhüllter Schärfe das 4. Bild.

Die Gesangsfiguren der „schlichten, treuherzigen“ (BQ 137) 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 ihres Duettings zum Klischee. Homophon in Terz- und Sextabständen geführt, entsprechen sie den Tonfiguren, die in der Tradition des Duetts seit den Anfängen der Oper für Harmonie und Einklang stehen. Die leisen stilistischen Brechungen des Orchesters bringen währenddessen zur Sprache, was in der literarischen Romantik die Ironie artikuliert: Das Wissen darum, dass sich die Entrückung der Liebe nur im heiligen oder närrischen Vergessen realisiert.²⁹⁵

Und doch bleibt in diesen wenigen Takten alles noch in der Schwebe. Weit davon entfernt, das Liebespaar kritischer Beleuchtung auszusetzen, liegt die Stärke der Szene vielmehr gerade in ihrer offen gehaltenen Ambivalenz. Die idealen Stimmproportionen vollziehen, was das Orchester leise dekonstruiert: die Liebesbeziehung als fortwährende Manifestation innigsten Bezogenseins – als unaufhörlichen Akt weltabgewandter Verschmelzung. Die vorsichtige Anbahnung der Liebe allerdings ist an dieser Stelle bereits Vergangenheit und auf überkommene, bestens vertraute Bahnen gelenkt. Auch von dieser Macht der Konventionalität wissen Luises und Wilhelms Terzen und Sexten deutlich zu berichten.

Die Liebe und ihr Scheitern, 2. Akt

Bleibt die Liebeshandlung im 2. und 3. Bild ausgespart, wächst die sich Ende des 1. Bilds öffnende Kluft zwischen Liebes- und sozialer Welt im großen Duett des 4. Bilds sprunghaft an. Ins Extrem geführt, wird das Liebesmodell der Entrückung am Schluss der Szene – im Erwachen Luises aus dem Traumzustand des großen Duetts mit Wilhelm – scheitern. Ich gebe auch hier zunächst einen Überblick über die szenische Abfolge.

Eröffnet wird der 2. Akt durch ein aus dem Tonmaterial der R1 entwickeltes *Allegro moderato*, mit dem der Vorhang sich hebt. Die zwei anschließenden Abschnitte (*Allegro vivace*, 4/22, und *Allegretto moderato*, 4/52) präsentieren zwei kleine Episoden im Schnee. Eine

295 Vgl. Fuchs, 55.

Gruppe Kinder lauert dem Mohren Sir Edgars auf, singt ein Spottlied auf ihn und verfolgt ihn mit Schneebällen. Anschließend hat der Lichtputzer seinen Auftritt (4/52). Hier ist es, dass zum ersten Mal ein *Minuetto* erklingt (4/58-69), während schreckliche Schreie aus dem Haus des Engländers dringen, die es dem Lichtputzer ratsam erscheinen lassen, nach Verstärkung Ausschau zu halten. 4/121 schließt sich ein *Andante* an; Luise und Wilhelm begrüßen einander und stimmen ihr Liebesduett an. Mit ihrem Abgang übernimmt wieder die Bürgerwelt (4/275); im Laufe der folgenden Teilszene wird des Engländers angeblicher Neffe, Lord Barrat, als Urheber der Schreie ausfindig gemacht. Er sei dabei, Deutsch zu lernen, bemerkt Sir Edgars Sprachrohr, der Sekretär, weshalb die Prügel auch am Platze seien, und dies überhaupt nur, um schon bald den Bürgern vorgeführt werden zu können, was schlussendlich deren sprachloses Wohlgefallen auslöst.

Der gesamte erste Teil des Bildes bis zum Auftritt der Bürger ist charakterisiert durch eine deutliche, bis ins Instrumentarium vollzogene Trennung zwischen der Liebessphäre (vier Soloviolen, Streicher und Harfe), der trügerischen Harmlosigkeit der kalten, bürgerlich-winterlichen Welt und den grausamen Schreien des Affen (zu Beginn bringt Henze ausschließlich Holzbläser, dazu Pauken, Klavier, Streicher und einiges ‚feines‘ Schlagwerk: Triangel, Glockenspiel, Becken; im *Minuetto* tritt dann das Blech hinzu, sowie Xylophon, Frusta, Tamtam und große Trommel). Diese Spaltung zwischen Saiteninstrumenten auf der einen Seite und Holz, bzw. Blech und Schlagwerk auf der anderen realisiert auf musikalischer Ebene die eigentümliche Spannung zwischen der Schnee-Idylle und den bedrohlichen Untertönen, die bereits im Szenentitel aufklingen. „Ein deutscher Winterabend nach frischem Schneefall. Sehr zart, zauberisch, märchenhaft“ – während der zweite Satz schon die Stimmung des Duetts vorwegnimmt, verweist der „Winter“ und seine Attributierung „deutsch“ und „märchenhaft“ nicht nur auf Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*, sondern untermischt sich darüber hinaus das evozierte Bild der Schönheit und Reinheit unberührter Natur mit historischen Implikationen, auf die auch der keineswegs harmlose Kindervers anspielt: „Haut den bösen Mohren, trifft ihn auf die Ohren“ (4/30-31). Von Anfang an ist die Liebeshandlung diesen Umtrieben bürgerlicher Fremdenphobie entrückt; buchstäblich in einem anderen Licht erscheint sie, wenn eine Regieanweisung nach dem Abgang des Paares fordert: „Das Licht wird kälter, und es ist, als käme ein kalter Wind auf.“ (4/270).

Henze hat die Heterogenität der Handlungssphären zudem überzeugend in die von Abbrüchen und plötzlichen Affektwechseln geprägte musikalische Form der Szene übertragen. Von entscheidender

Bedeutung ist, dass die hörbare Wand zwischen Liebessphäre und Außenwelt an zwei Stellen aber aufbricht und durchlässig wird. Ist das Duett in sich bereits charakterisiert durch eine ganze Reihe von Ritar-dandi und Tempowechseln (dem einleitenden, insgesamt dreistro-phigen *Andante* folgt 4/196 ein *Allegretto con grazia*, diesem 4/210 ein *Adagio*, 4/222 ein *un poco più mosso*, 4/234 ein *Mesto*, schließlich 4/251 ein *Largo*, mit einem *Più mosso* ab 4/262), ist seine Form insgesamt doch weniger dadurch als durch zwei Unterbrechungen bestimmt, die dramaturgisch von einschneidender Wirkung sind. Nach dem Begrüßungs-*Andante* (4/121-134) und direkt nach der Klimax, den Worten „Ich liebe und ich liebe dich“ (4/246-250), erklingt erneut das „grausige Schreien“ aus dem Haus Sir Edgars. Wie die Traumwelt des Paares, bricht die Matrix der Liebesbegegnung, die Einheit der musikalischen Form, in diesen Momenten gleichsam selber zusammen. Durch diese heterogene Anlage kann die romantische Einspin-nung in die Vorstellung vollendeter Verschmelzung zugleich bühnen-wirksam ausgestellt und problematisiert werden. „Miteinander be-schäftigt“, wie es ausdrücklich heißt, scheinen Luise und Wilhelm „nichts zu hören“ (Regieanweisung 4/134-135). Die Suspendierung der Welt schlägt um in Indifferenz. Kein Laut von außerhalb, und mag er noch so schmerz erfüllt sein, dringt an ihr Ohr.

Es verdeutlicht indessen noch einmal die unterschiedliche Stärke ihrer Abkehr von der Außenwelt, wenn sich das beim erneuten Ab-bruch des Duetts schlagartig ändert. Während Wilhelm auch beim zweiten Mal die Schreie des Affen überhört, ist Luise irritiert und halbwegs aus der Versenkung gerissen, die sie erschrocken sogleich wieder herzustellen versucht. Sie „erwacht plötzlich halb durch einen grausigen Schrei. Sie drängt sich zitternd an Wilhelm“ (4/251-252).

Der weitere Verlauf zeigt Luisens zunehmende Instabilität und wachsende Aufmerksamkeit für Dinge außerhalb der Liebesbegeg-nung. Ihre körperlichen Sinne erwachen; verneint sie zu Beginn des Duetts noch Wilhelms sorgende Frage, ob sie in der Kälte friere (die möglicherweise nur als Grund dient, sie in den Arm nehmen zu können), bemerkt sie nun im kärglich instrumentierten Rezitativ, in das Barrat einen weiteren Schrei einflicht: „Es ist kalt“ (4/255). Wie ungemein konzentriert und zugleich komisch entlarvend das Libretto an dieser Stelle die wesentlichen Vorgänge bündelt, zeigt ein Blick auf die folgenden Takte. Wilhelm bekräftigt dort seine eigene Weltab-gewandtheit: „Ich sehe niemand, höre nichts“, und Luise stimmt einen Takt später zu: „Wir sehen und wir hören nichts“ (4/263). Henze reali-siert diese Reduktion auf die Formel romantischer Weltflucht durch eine Generalpause im Orchester. A capella, erklingen die Stimmen

rein auf sich reduziert und ohne jegliches Außen. Anders als für Wilhelm ist dieser Zustand aber für Luise nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die körperliche Empfindung dringt in die Liebeswelt ein: „Doch, es ist kalt hier geworden“, heißt es gleich darauf, und „Wilhelm zieht Luise, sie umschlungen haltend, mit sich fort“ (4/268). Es wird nicht mehr daraus werden als ein letzter, zum Scheitern verurteilter Versuch, in die Selbstidentität der Liebesdyade zurückzukehren. Der komische Aspekt dieser Passage entsteht übrigens unter anderem durch eine feinsinnige Umkehrung: Wilhelm rekurriert, die Verlautung des Affen negierend, auf das Bild der Drei Affen, die bekanntlich nichts sehen, hören und von sich geben.

Der Problematik dieser Verdrängung steht das Genießen des ausschließlichen Aufeinanderbezogeneins gegenüber, das der phantasmatische Rückzug aus der Welt ermöglicht, und das Sprache und Musik im Liebesduett inszenieren. Zunächst aktiviert der Text allerdings auch hier ein tradiertes Muster. Der Liebeserklärung, in der das Paar die Existenz der Liebe und ihren Ursprung benennt, folgt gemäß der romantischen ‚Höchstrelevanz‘ der Liebe die Erkenntnis ihrer Begründungslosigkeit. Nacheinander befragen sich Wilhelm und Luise nach dem „Seit wann“, dem „Wo“, dem „Wie“ und dem „Und dann“, um folgerichtig beim „Warum“ ihrer Liebe zu landen. Dieser erneuten Anbindung an die romantischen Kodierungen von Liebe entspricht ein Wechsel in der Instrumentation; zu den Streichern tritt im *Adagio* 4/210 der klassische, der Bürgerwelt zugeordnete Bläsesatz des Szenenbeginns (ohne Schlagwerk und Piccolo).

Luise: Und seit wann liebst du mich?

Wilhelm: Gleich, wie ich dich zum ersten mal gesehen. Und wo war es,

Luise: Und wie war es,

Wilhelm: und dann, als du mich sahst,

Luise: seit damals schon

Wilhelm: und wie

Luise: Und so

Wilhelm: war es für dich

Luise: war es für mich von Anfang an.

Wilhelm: Und dann?

Luise: Seit wann,

Wilhelm: Seither

Luise: und wie, und wo,

Wilhelm: warum, aber warum

Luise: und warum bloß, warum, mein Liebster, liebst du mich?

So vorhersehbar allerdings die Fragen auch sind, Antwort findet genaugenommen nur die erste, die dem Ursprungsmoment der Liebe gilt, und dies in konkretem Sinne auch nur von Wilhelm („gleich, wie ich dich zum ersten mal gesehen“). Luises Beteuerung „von Anfang an“ gleicht dagegen schon, wie alle weiteren Fragen, einer rituellen Formel. Als nicht relativierbare und voraussetzungslose kann Liebe nur mit dem allerersten Blick entstehen. Wilhelms Rede vom Liebesursprung macht dabei die Funktion des Blicks deutlich; seine Liebe gründet nicht nur auf dem ersten Anblick des Liebesobjekts, entscheidend ist der Moment des ersten Angeblicktwerden: „Und dann, als du mich sahst“. Der Blick der Liebe vollendet sich im erwiderten, vom Anderen auf das Subjekt gerichteten. Dass aber die Liebe in diesem Moment der Begegnung die Selbstbegreifbarkeit des Subjekts hervorbringt, führt der Text des *Adagios* genau aus. Die romantische Sprache der Liebe ist eine Sprache der Identität; während die Begründungsversuche der Liebe missverständlich und gegensätzlich bleiben, vereint die Liebenden die Inbesitznahme des Gefühls²⁹⁶ und dessen Ausdruck in der gemeinsamen Liebesformel:

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. Ich liebe und ich liebe dich.

Luise: Warum ich 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. Ich liebe und ich liebe dich (4/210-250, Hv. C.B.).

In diesem äußerst verdichteten Abschnitt, in dem die Duettpartner gegen die Praxis, zugunsten der Verständlichkeit in zweistimmigen Passagen denselben Text singen zu lassen, sich systematisch widersprechen, bringen Bachmann und Henze noch einmal – und dies er-

296 Im Entwurf ist auch an dieser Stelle die antagonistische Rede durchgehalten („Das Gefühl auch nicht allein“, vgl. Typoskript K 5415, Nr. 15230). Die spätere Änderung präzisiert den Bezug zur romantischen Idee der „Selbstpräsenz im Gefühl“ (Luhmann 1984, 171).

neut in komisch zugespitzter Weise – die Aporien der romantischen Liebe auf den Punkt. Die Liebe, wenn sie wie hier von beiden Figuren als einzige Gewissheit in Anspruch genommen wird, beruht auf dem Vergessen von Differenz, und also auf Verkenntung. Denn verstünden sich Luise und Wilhelm wirklich, so müssten sie gerade ihre Uneinigkeit konstatieren; während Luise überall, in Auge, Gang und Gestalt, in allem und nichts Zeichen der Liebe erblickt, ist für Wilhelm gerade dies nicht möglich.

Hier kommt nun aber eine entscheidende Funktion von Intermedialität zum tragen. Wenn in Luises und Wilhelms Worten, als Sprechtext vorgetragen, das Widersprüchliche ihrer Aussagen tatsächlich ganz im Zentrum stünde, überwiegt im Endresultat, der musikdramatischen Partitur, eindeutig der Gleichklang. Schon allein die musikalische Form, das Duett, betont die Gemeinsamkeit ihres Sprechens, und damit ihren Bezug und Zusammenhang. Vor allem aber treten im zweistimmigen Gesang auch die inhaltlichen Aussagen weitgehend zurück, denn die textliche Differenz erstreckt sich ja, als klangliche betrachtet, auf nur wenige Buchstaben, die angesichts der weiten Strecken gleichlautender Melodietextierung kaum ins Gewicht fallen. Luise und Wilhelm sprechen zwar über unterschiedliche Ideen von Liebe, sie singen jedoch zugleich und vor allem anderen miteinander, und das mit eben nahezu denselben Worten.

Ein Blick auf Henzes Behandlung der beiden Singstimmen weist dabei das *Adagio*, mit dem das Duett schließt, als Gipfelpunkt einer Entwicklung aus, in der die beiden Stimmen in eine Dialektik von Verschmelzung und Differenzierung eingebunden sind. Die Kompositionsstrategie besteht zu Beginn in der faktischen Hinauszögerung der erwarteten Zweistimmigkeit. Sowohl im eröffnenden *Andante* als auch in der zweiten Strophe singen Luise und Wilhelm immer nur abwechselnd, erscheinen ihre Stimmen entsprechend dem noch intakten Diskurs von Rede und Widerrede gleichsam auf Lücke komponiert. Mit der ersten eben zitierten Textpassage, also dem Ausbleiben der Antworten Ende der dritten Duettstrophe, beginnen sich dann die Stimmen zu überlagern (4/186). Noch aber bleibt dies auch im folgenden *Allegretto con grazia* (4/196) im Ansatz stecken; erst mit dem *Adagio* (4/210) entsteht die erste längere Zweistimmigkeit. Sind die Stimmen dabei zunächst eher polyphon organisiert, entstehen bald immer mehr homophone, identisch textierte Momente. Ab 4/222 ist der Text beider Partien dann parallel geführt, ab 4/225 bis zum *Molto ritardando* 4/228 erklingt identischer Text in homophoner Rhythmisierung. In der Folge wechseln längere homophone mit kanonisch korrespondierenden Passagen ab. Wie eng Henze dabei trotz allem bis

ins einzelne Wort den textlichen Differenzen folgt, zeigen die Takte nach dem fugierten Einsatz der Stimmen in 4/231. „Es ist wie“ (4/234) erklingt in beiden Stimmen identisch rhythmisiert, während die Worte „alles“ (Luise 4/235) bzw. „nichts“ (Wilhelm) rhythmisch komplementär vertont sind. In den letzten neun Takten des Duetts schließlich, die im Orchester wieder auf das *Allegretto con grazia* Bezug nehmen (4/242-250), überwiegt dann trotz kleiner rhythmischer Differenzen der Gleichklang; beide Stimmen versinken homophon in der abschließenden, *piano* gesungenen Liebesformel.

In dem Maße, in dem die musikalischen Mittel der Zweistimmigkeit und Homophonie der allmählichen Verdichtung unsichtbarer Liebesfäden zwischen den beiden Figuren Gestalt geben, wird hier eine Sprache der Liebe hörbar, die keinen Sinn mehr kommuniziert, sondern bloße Manifestation der Gegenwart des geliebten Objekts ist: Eine Sprache, die nicht auf Antworten zielt, sondern ausschließlich zu-spricht, Mitteilung mitteilt.²⁹⁷ In dieser intermedialen Sprache ohne Signifikat ist die Liebe dann in der Tat „wie alles“, und hört sie sich zugleich „wie nichts“ an. Im „voraussetzungslosen Lieben des Liebenden“ (Luhmann 1984, 176) der Romantik gibt es keinen Inhalt mehr, ist Liebe der einzige und deshalb nicht zu erklärende Sinn der Welt.

Der Schluss des Duetts stellt heraus, dass diese selbstbezügliche Sprache der Liebe notwendig mit Verdrängung erkaufte wird. Wenn die Liebe total ist, ist sie zugleich total blind und taub. Es entspricht der traditionell distanzschaffenden Darstellungsweise der komischen Oper, dass diese Blindheit für den Zuschauer durchaus als solche erkennbar wird – die unterschiedlichen Statements Luises und Wilhelms bleiben für ihn natürlich letztlich bestehen. Der virtuose Einsatz von Intermedialität erweist sich gerade darin, dass das Liebesduett die Verschmelzung der Liebenden präsentiert und zugleich, als verdrängte, die Verkennung, auf der sie beruht. Dabei könnte die Szene nicht besser enden als im Zauber des langsam verlöschenden Fermatentons in dreifachem *Piano* (4/250). Denn die romantische Liebesverstrickung ist wie schon Ende des 1. Bilds gleichbedeutend mit dem Austritt aus der Zeit.

In diesem zeitlosen Zustand der Verschmelzung aber ist jegliches Sehnen zugleich erfüllt und erloschen. Die im Liebesbegehren intendierte Suspendierung einer durch kodierten Welt suspendiert am Ende nicht die Kodierungen, sondern das Begehren selber. Nicht zufällig erscheint es da, dass romantische Liebe sich in vielen literarischen

297 Nach Fuchs, 53 rückt die romantische Liebeskommunikation den Akt der Mitteilung (verstanden gemäß der luhmannschen Differenzierung zwischen Mitteilung und Information) ins Zentrum ihres Prozesses.

Zeugnissen als Sehnsucht nach Begehren darstellt. In der Oper jedenfalls wird im nächsten Augenblick, durch die plötzlich hereinbrechenden, an das *Minuetto* erinnernden Akkorde und Tonketten des *Largo*, die Fixierung der Liebesdyade nachdrücklich – und, was Luise betrifft, für immer – in Frage gestellt und aufgebrochen (4/251). Denn gelingt Luise schon die identitätsstiftende Liebeskommunikation mit Wilhelm nur unvollständig, kann sie mit Lord Barrat nur scheitern. Gerade jedoch, weil jede Form der Selbstvergewisserung an seinem „Wesen, unbegreiflich“ (6/62-63) abgleiten muss, erzeugt er ein Begehren, welches das auf Wilhelm gerichtete weit übertrifft. Die große Arie Luises im 6. Bild bringt dieses Begehren zum Ausdruck; es bewirkt ihre endgültige Loslösung von allen Sicherungen bürgerlicher Existenz, ohne dass es eine andere und neue in Aussicht stellte. Sich selber „unbegreiflich“ (6/63), steht Luise ihm mehr und mehr hilflos gegenüber. Zu zeigen ist nun, dass Barrats Sprache in der Tat das Gegenteil der Sprache der Identität Wilhelms, dass sie eine Sprache des reinen, unerfüllbaren Begehrens ist, ein Noch-nicht und Niegenug, als welches die Liebe im 1. Bild definiert wurde. Eine solche endlose Steigerung scheint Barrat zu versprechen; und auch darin liegt die Tragik Luises: dass dieses Versprechen auf einer noch größeren Verkenntung beruht.

Die Dressur des Schreis oder Der Affe in der Musik

Anhand der im Nachlass teilweise zu rekonstruierenden Genese der *Notizen zum Libretto* lässt sich nachvollziehen, wie fasziniert Ingeborg Bachmann war von Hauffs kleiner Farce aus der Provinz, und im Hinblick auf das Medium Oper offensichtlich vor allem vom zentralen, schon im Titel gleichsam verratenen Einfall. Bleibt die vorgebliche Humanität des Affen in Menschenkleidern in der Novelle märchenhaft-phantastisch, erhält dieser auf der Opernbühne neue Plausibilität: „Der Kern der Hauffschen Geschichte kam mir nicht nur tragfähig vor, sondern ich war darüber hinaus noch bestochen von dem Gedanken, dass die Titelfigur dargestellt nur in der Oper denkbar ist, nur in ihr glaubwürdig zu machen ist“ (W I/435).

Warum dies allerdings so war, bleibt in der Endfassung der *Notizen* offen. Die Vorstufen des Librettokommentars sprechen immerhin dafür, dass Bachmann nicht allein an die ‚Irrationalität‘ der Oper dachte.²⁹⁸ Denn es ist nicht die Oper insgesamt, nicht Szene oder Ge-

298 Das schlägt Grell, 98 vor.

sangstext, sondern ausdrücklich die Musik und ihre besondere Beziehung zu Szene und Wort, welche die Darstellung des Animalischen in menschlicher Hülle in besonderer Weise beglaubigt, die doppelte Verstellung also, die das Auftreten eines als Mensch verkleideten Affendarstellers bedeutet: „[...] ich denke, dass der Protagonist dieser Oper der Musik bedarf, um da sein zu können.“²⁹⁹ Weiter schreibt Bachmann, sie erhoffe sich von der Musik, „dass sie [...] diese Person erweitert und sie zu definieren vermag, über ihre nicht zureichenden Sätze und ihr Spiel hinaus“.³⁰⁰ Wird die Musik hier als Steigerung sprachlichen und gestischen Ausdrucks gedacht, führt die Dressur des Affen im 4. Bild gewissermaßen den umgekehrten Vorgang vor: sein wortlos-grenzenloser Schrei transformiert sich in gesungene Sprachfragmente, die im 5. Bild schließlich zu totem Bildungsgut erstarren.

Henze verwendet zur Darstellung des Schreis semantisch hochgradig besetzte Tonfiguren. Dass die Komposition des Schreis gleichwohl inszeniert, was in Sprache und Musik immer schon vorausgesetzt werden muss, die Einschreibung ins Symbolische, ihren Ursprung, soll mit einem erneuten Rückgriff auf psychoanalytische Theorieansätze gezeigt werden.

Der Schrei und das „Reale“

Im Schrei – nicht nur Grenzfall artikulierten Sprechens, sondern auch Diffusionspunkt musikalischer Parameter – zerbricht die Musik. Vergleichbar dem Geräusch, untergräbt der Schrei die Definition von Musik als strukturiertem Tönen, steht der Unterschied von Kunstlaut und formlosem Klang in Frage. Wenn Musik mit Henze als kodiertes Artefakt begriffen werden muss, als Ordnung artikulierter Tonzeichen, erscheint demgegenüber der Schrei in seiner Nähe zum tierischen Gebrüll und seiner nur annäherungsweise fixierbaren Tonhöhe, -länge und Dynamik als ihr Negativbild, als Klang ohne rationalisierbare Struktur. Entlang dieser Unterscheidung ließe sich Singen als Artikulation³⁰¹ eines strukturierten Klangs begreifen, Schreien dagegen (vor Glück, vor Schmerz, vor Lust) als Lautgebung, charakterisiert gerade durch einen unaufhebbaren Rest an Unartikulierte.

Gleichwohl wird der Schrei, ist er Bestandteil einer Musik, gerade nicht als unwillkürliche Lautgebung produziert und rezipiert, sondern als ein zweckmäßig hervorgebrachter, in ein Konzept eingebundener,

299 Vgl. Typoskript K 5203, Nr. 5196.

300 Vgl. Typoskript K 5191, Nr. 15006.

301 Zum Begriff der Artikulation und seiner Bedeutung in Roland Barthes Stimmkonzept vgl. ausführlich Kapitel I, S. 45ff.

kurzum ein geformter Schrei. Errungenschaft der Vokalmusik des 20. Jahrhunderts, findet, wo immer er verwendet wird, auch der geschrie-
ne Ton als „rationalisierte Lautung“ (Heinz, 51) seinen funktionalen
Ort in der Werkidee, und nachfolgend in der musikalischen Form wie
als Chiffre in der Notation. Der Schrei ist also jedenfalls nicht restlos
in der Position eines Anderen der Musik unterzubringen. Doch macht
er ein Außen der musikalischen Artikulationen und Kodes fassbar,
eine das Genießen öffnende Grenze, die im *Jungen Lord* eine ent-
scheidende Rolle spielt.

Den Schrei als Objekt des Genießens denken, hat in besonderer
Weise die an den Arbeiten Jacques Lacans orientierte, psychoanalyti-
sche Forschung versucht. Dieser Zusammenhang legt es nahe, noch
einmal die oben angerissene Frage³⁰² aufzuwerfen, inwiefern Musik
tatsächlich, lacanisch gedacht, der Ordnung des Imaginären entgeht.
Die Anwendung psychoanalytischer Theoreme auf den *Jungen Lord*
erlaubt eine Überprüfung dieser Thesen an konkreter Musik; wieder
möchte ich dabei von Überlegungen Sebastian Leikerts ausgehen.³⁰³

Leikert nimmt ein Konzept Poizats³⁰⁴ zum Ausgangspunkt eigener
theoretischer Vorschläge, das die singende menschliche Stimme im
Moment des ultimativen, jede Stimmkultur zersprengenden Schreis als
Objekt des Genießens auffasst. Der Schrei, der geschrieene Spitzenton,
in dem der Opernsänger die Grenze seines Gestaltungsvermögens er-
reicht und der musikalische Signifikant gleichsam über die Ordnung
des Symbolischen hinaus tönt, wäre damit als jenes Objekt zu klassi-
fizieren, das Lacan als Objekt a) bezeichnet. Mit Poizat geht der
Schrei jedoch noch einen Schritt weiter. Ich erinnere an das, was ich
ganz zu Beginn ausgeführt habe, dass nämlich das Paradox des Ge-
nießens, wie es Lacans mäandernde Vorträge ins Auge fassen, darin
besteht, sich gerade dadurch nicht vollenden zu können, dass es sich
in der Vorstellung an ein Objekt bindet und in Gang setzt. Dieses
Objekt ist immer unzureichender Ersatz, es gibt sich dem Subjekt
allein durch die symbolische Re-Konstruktion des ursprünglichen,
verlorenen. Als solches festigt es die imaginäre Dualität der Subjekt-
Objekt-Beziehung, während der Exzess des Genießens gerade in der
haltlosen Zerstreuung des Subjekts besteht, der Auflösung seiner Ich-
Grenzen. Das reine, als solches zerstörerische Genießen ist daher
buchstäblich undenkbar, sofern es sich jenseits des Symbolischen und
Imaginären situiert, in der Erfahrung des Realen.

302 Vgl. dazu Kapitel I, S. 31ff.

303 Vgl. Leikert 1994.

304 Vgl. Poizat 1986.

Die Besonderheit des Schreis besteht nach Poizat nun darin, dass sich in jenen Momenten, in denen er die Logik der musikalischen Sukzession aufhört und den Ort der musikdramatischen Fiktion verlässt, das Reale ‚zeigt‘. In seinem Modell des „cri d’ange“, des Engelschreis, wie es Leikert referiert, gibt es diese Momente tendenziell in jeder Oper; er lokalisiert sie aber vor allem in jenen lang ausgehaltenen Tönen in höchster Lage, wie sie vor allem die italienische Oper des 19. Jahrhunderts kennt, Töne ohne artikulierende Differenz und signifizierende Funktion. In der Leere dieser Engelsschreie geschieht für Poizat das Unerdenkliche, tritt das Reale in Erscheinung. Leikert allerdings spricht seinerseits nur von einem „Grenzakt der Bindung“ (Leikert 1994, 16). Und in der Tat bleibt auch der von Poizat angeführte Extrem-Gesang ja zunächst einmal notwendig ein Sänger-Schrei, gefesselt ans Medium Oper. Höchst kultiviert hervorgebracht – erfordert gerade ein sehr hoher Ton doch eine ausgefeilte Gesangstechnik –, eingebettet in die musikalische Syntax, konnotativ besetzt durch Bühnenbild und Dramaturgie der Szene, und nicht zuletzt bezogen auf die Sensationserwartung des Publikums (das den ganzen Abend auf das legendäre hohe c hofft), ist er zumindest auch Funktionselement eines Kodes, keinesfalls aber gänzlich leer und unbeschrieben. Unbestreitbar zwar entfernt sich der Gesang im Moment dieser Bravourtöne so weit wie sonst an keiner Stelle von jeder Bedeutungs- und Differenzbildung. Die Struktur der Töne verblasst, ihre Gestalthaftigkeit tritt zurück – und damit das, was man das Imaginäre in der Musik nennen könnte –, die unartikulierte Materialität der Stimme dagegen in den Vordergrund. Ebenso unbezweifelbar bleibt der Schrei aber Bestandteil des musikalischen Gefüges und der Dialektik seiner imaginären Schichten und symbolischen Verstellungen, lässt er mithin die Integrität der komponierten Ordnung unangetastet.

Aufschlussreich ist es gleichwohl, den Schrei mit Leikert als einen allerdings herausgehobenen Grenzzustand von Musik zu betrachten; einen Moment, in dem durch die Form hindurch der Vorgang der Formung selber durchscheint. Im Schrei, könnte das heißen, kulminiert die Tendenz der Musik zur Auflösung von Differenz und Abgegrenztheit, aber sie vollendet sich nicht – wie könnte sie auch. Der Schrei ist rationalisierter Klang und Schwelle zugleich, ‚ein Sturz, der noch abgefangen wird‘. In dieser Doppelnatur hält er im letzten Moment auf, was er in Gang setzt: den Zusammensturz des Imaginären. Diese Konzeption des Schreis im Rücken, werde ich die sich wandelnden Figuren des Schreis in der Musik des *Jungen Lord* aufsuchen, Figuren des Schmerzes, unter dem sich die Einschreibung des Affen in die menschliche Sprache vollzieht.

Schrei-Figuren im 4. Bild

In der Zirkusszene am Ende des 1. Akts wird der Affe in das Figurenensemble eingeführt, als geradezu mechanisches Objekt der Dressur, das seine Kunstfertigkeit im Trommelschlagen beweist.³⁰⁵ Mit seinem Namen – der bei Hauff fehlt – situiert ihn Bachmann dabei auf genau jener Schwelle zwischen Tier und Mensch, die er im weiteren Verlauf zu überschreiten hat, und spielt sie zugleich auf die Entstehung *des* Menschen an. Der „Menschenaffe Adam“ (3/70), als der ihn der Zirkusdirektor vorstellt, ist Zerrspiegel der Krone der Schöpfung und Chiffre eines pervertierten Prozesses der Menschwerdung, den das Libretto als Abrichtung zum Bürger diskreditiert. Zentrales Medium dieser Abrichtung aber ist die Sprache. Im weiteren vollzieht sich daher die „Humanisierung“ des Affen als eine äußerst gewaltsame Dressur, deren qualvollster Bestandteil das Sprechen lernen darstellt. Genau das ist, wie sich herausstellt, Hintergrund der das Liebesduett unterbrechenden *Minuetto*-Takte im 4. Bild. Die sich steigernde Sprache der Liebenden wird, ohne dass dies der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt weiß, konterkariert mit den ersten schmerzhaften Sprachlauten Barrats.

Wie es die Regieanweisung fordert, ertönt aus dem Haus Sir Edgars zu Anfang ein „furchtbarer Schrei“, der durch „ein artikuliertes, merkwürdiges Singen“ unterbrochen wird (4/60). Die musikalische Gestaltung dieser Laute ist ausgesprochen differenziert; ein konstanter, leitmotivischer Kern erscheint, gemäß dem Prinzip fortschreitender Differenzierung, im Verlauf der Szene in ständig neuen Varianten, dabei anfangs in einigen wichtigen Parametern noch unbestimmt, dann aber zunehmend affektiv kodiert und traditionell notiert. Parallel dazu ändert sich auch die vorgeschriebene Art des Vortrags. Henze fordert die Unterscheidung zwischen Schrei, Sprechgesang,³⁰⁶ einem (auch tremolo, d.h. in seiner Kontur getrübbten notierten) Singen ohne Vokalisierung und dem Gesang mit einfacher sowie zunehmend differenzierterer Vokalgebung. Wie dadurch ungestaltete Laute zunehmend von innerhalb des musikalischen Regelsystem verorteten Tönen abgelöst werden, soll nun im Einzelnen vorgeführt werden.

305 Er begleitet 3/157-174 die zweiteilige, periodische Melodie des Zirkusdirektors vom Beginn des Bildes (3/28), die hier transponiert wiederholt wird, mit dem Schlagzeug.

306 Vgl. die Bedeutung des Sprechgesangs im Schlusskapitel von *Malina*, in dem lange Passagen mit musikalischen Vortragsangaben versehen sind (W III/9-337).

Tafel 30

4. Bild, Takt 60 4. Bild, Takt 110 4. Bild, Takt 140-142

Barrat (Schrei) (gesungen) (geschrien)

pp dolce *p dolce*

A - hi Ah!

6. Bild, Takt 620-632
(Lord Barrat)

Blei-be gu-ter Geist euch hold gu-ter Geist euch hold!

Der erste, mehrfach wiederholte „Schrei“ (Vortragsbezeichnung, 4/60), eine unbegleitete, eintaktige Figur, setzt sich aus zwei Teilelementen zusammen. Einem viertönigen, chromatischen Abwärtsgang folgt ein ebenfalls abwärtsgerichteter, einen Tritonus ausfüllender Schleifer (Glissando). Gleich in mehrfacher Hinsicht entzieht sich dieses Motiv dem Differenzsystem der Zwölftonordnung. Der erste und vierte Ton sind als Sprechgesang, also in uneindeutiger Höhe notiert; der Schrei besitzt einen zumindest am Schluss nicht auflösbaren Rhythmus und enthält neben den eindeutigen Notenwerten (Achtel, durch Bindungen rhythmisch verunklarte chromatische Triolensechzehntel, Viertel, Achtel) letztlich eine undefinierbare Zahl an Tönen. Unbestimmt ist der Schrei auch hinsichtlich der Lautgebung im engeren Sinn; Henze schreibt keinen Vokal vor, auf dem die Töne zu schreien oder zu sprechsingen wären. Dadurch, dass die beiden längsten, sforzatisimo gesungenen Noten auf die schweren, durch die vorher metrisch klare Faktur vorbereiteten Taktzeiten fallen, entsteht zugleich eine klare rhythmische Struktur. Auffällig ist nun, dass beide Teilelemente des Motivs einen Doppelcharakter besitzen. Denn einerseits eröffnen beide einen äußerst reichhaltigen Bedeutungshorizont (Lamento, Passus duriusculus; Tritonus), andererseits markieren sie gleichermaßen Grenzen musikalischer Gestaltung überhaupt: die kleine Sekunde als kleinstmögliche melodiose Differenzierung dar jenseits der melodios amorphen Prim, der Schleifer als Figur an der Grenze der Notierbarkeit. Die Schreifigur zitiert demnach auf der einen Seite eine komplexe Semantik und situiert sich auf der anderen, uneindeutig bezüglich der Parameter Tonhöhe, -länge und Rhythmus zugleich an der Grenze zur klanglichen Diffusion.

Schon wenige Takte später wird aus dem Schrei erstmals Gesang (4/69). Noch allerdings ist es ein Singen auf einem unbestimmten Vokal, und Henze greift hier, wie auch in späteren Momenten (4/254 und 4/299), noch zu einem weiteren Mittel, um Barrats Stimme eine Sonderstellung im Formgefüge der Szene zu sichern. Als *Cadenza*

ausgewiesen, markiert sein Gesang eine Zäsur innerhalb des Stroms der musikalischen Sukzession; entsprechend dem Wechsel vom Schrei ins Singen, einer Reduktion von Komplexität, erfährt Barrats Partie dabei innerhalb des normierteren Systems eine ‚kultivierte‘ Ausdifferenzierung: Erstmals erklingen andere Intervalle als Halbton und Tritonus (große Sexte abwärts, kleine Septe aufwärts), und die chromatische Triole verlängert sich zu einer Quintole. Vor allem aber entstehen jetzt, eingefasst in mehrere Temposchwankungen, regelartige, auf Wiederholung beruhende Kleinstrukturen. Noch zwar bleibt die Dressur unvollkommen, aber sie schreitet voran. Bringt der zweimalige Schleifer aufwärts weitere unbestimmte Töne, endet die Kadenz mit dem ersten konsistenten, im *tempo giusto* gehaltenen rhythmisch-melodischen Modell (das in ein *perdendosi* ausläuft). Der dreifache Kleinterzfall führt eine Version des ersten Teilmotivs vor, in dem die chromatischen Töne eliminiert sind.

Im weiteren Verlauf wechselt Barrat noch mehrmals zwischen Schreien und Gesang (4/75-77). Eine neue Facette gewinnt seine Partie dabei in 4/79, wo ein Falsett-Ton gefordert ist, während die Oboe als erstes Instrument sein Motiv übernimmt, und zwar mit „klagendem“ Ausdruck, also erstmals mit einem eindeutigen Affekt verbunden. Weiterhin noch ohne bestimmten Vokal, singt Barrat wieder der mehrfach wiederholte Terzfall. Das Falsett, als Register des Kastraten mit dem Faszinosum des vollendeten, körperlos-göttlichen Gesangs³⁰⁷ verknüpft und zugleich Chiffre äußerster, in den Körper geschnittener Verdrängung, bedeutet eine besondere Station auf dem Weg der Menschwerdung Barrats. Fetisch absolut reinen Klangs, markiert es die irreversible Einschreibung des Mangels in das Affentier. Auf diesen Moment spielt später eine Passage im 5. Bild an, wo Barrat den nämlichen Terzfall auf das Wort „sagen“ bringt (5/345). Gleichzeitig spielt dort die Tuba, sein Leitinstrument, den unterdrückten Schrei wieder in voller Länge. Die im 4. Bild sich abspielende, gewaltsame Verdrängung des wilden, ungedeuteten Signifikanten durch das Sagen-Lernen ist hier noch einmal auf den Punkt gebracht.

Dem folgt mit dem „Ah“ in 4/93 der erste bestimmte Laut, verbunden mit einer ebenfalls erneut komplexeren Einschreibung des Gesangs in determiniertes Tonmaterial. Neun verschiedene Töne erklingen, und ein weiteres, bisher nicht gebrauchtes Intervall, die kleine Sexte. Schließlich erscheint in 4/106 erstmals eine Lautfolge („A-hi“), die dem bestimmten Vokal einen anderen, gleichfalls normierten Laut beigibt: Eine erste Differenzstruktur, die dem sinnlosen Gesang den (noch unvollständigen) Signifikanten gleichsam in Aussicht stellt und

307 Vgl. Leikert 1994, 8-9.

zugleich aus dem „Ah“ das „Ich“ anzukündigen scheint. Die Melodie Barrats besteht in diesen Takten aus einer streng rationalisierten Verarbeitung des Schrei-Motivs (eine horizontale Spiegelung). An dieser Stelle beweist, das nebenbei, Bachmanns noch einmal ihre Meister-schaft im Erzeugen sprachlicher Komik: Der Lichtputzer antwortet auf das „A-hi“ des Affen mit „Hi-lfe“.

Im Weiteren erklingt das Schrei-Motiv dann auch ohne Schleifer (5/115), mit anderen Worten endlich vollständig in die Zwölftonordnung integriert. In dieser Form übernimmt es das Horn, wie später im Zwischenspiel die Flöte (5/543). Barrat schließt hier und an vielen folgenden Stellen an den Ausdruck der Oboe an und klingt „weinerlich“. Bachmanns Spiel mit dem A als Signum von Anfang und Grenze setzt sich fort, wenn Barrat seinen dreitaktigen Gesang auf das Wort „Adam“ anstimmt (6/505-509). Über die Reminiszenz an sein Zirkus-dasein hinaus verweist dieser Gesang auch auf die Unmöglichkeit einer Rede vom Anfang, sofern er sich als immer schon Zusammen-gesetztes demaskiert, oder, im Bildraum der Fabel gesprochen, einer Dressur. Das A als Grenze zum Nichts führen die Stellen vor Ohren, in denen Luise und die Bürger (4/322 und 4/542) mit „Ah“-Ausrufen auf überraschende oder überwältigende Situationen reagieren, gleich-sam für Momente aus der Bahn der Beutungen geworfen; dies kulmi-niert schließlich wie angedeutet in den letzten Worten der Oper, in denen die Täuschung offenbar wird und der ‚Affront‘ gewissermaßen im Munde erstickt: „Ein Aff!“

Auf der vorerst letzten Stufe der Abrichtung bewährt sich Barrats Gesang bereits als scharfer Spiegel der Bürgergesellschaft. War deren Exposition im 1. Bild geprägt vom Intervall der Quinte, kündigt ein Quintstieg Barrats nun von seiner zunehmenden Domestizierung (4/140). Aber nicht in erster Linie die ‚Begradigung‘ des Tritonus zur Quinte ist hier von Interesse, sondern, dass auch die anschließende Liebeserklärung Wilhelms mit einem Quintstieg beginnt, wie auch der zentrale Satz „Sag, liebst du mich“. Die Liebe wird auch durch dieses Detail in ein besonderes Licht gerückt und ihrer Bedingtheit überführt. Als satirischer Höhepunkt überführt am Ende des 4. Bildes schließlich der Sekretär die Schrei-Übungen in den Sinnspruch. Im Vers „Bleibe guter Geist euch hold, der im stillen lehret“, sind beide Übungsfelder, Schreimotiv und Terzfallsequenz, vereint.³⁰⁸ Barrat wird sich im 5. und 6. Bild als gelehrig erweisen und das nunmehr vollständig kodier-te Motiv selber vortragen, auf „höflich“ (5/231), „hold“ (6/143, 6/164, 6/623) und auf „Leben“ (6/136, 149).

308 Henze dechiffriert ihn als Goethe-Spruch, dessen Herkunft allerdings nicht nachzuweisen ist (vgl. BQ 238).

Tafel 31

[illegible]

Quelle: *Der junge Lord*, Partitur, Akt 5, Seite 134

Die Abrichtung ist gelungen. Dass sich der Affe von nun an in die Konversation der Bürger einschalten kann, ohne dass seine grundlegende Andersartigkeit irgend jemandem weiter auffiele, belegt der Bericht, den die stolzen Bürger im 6. Bild von gelungenen Teetimes und Soiréen mit ihm geben. Lord Barrat im übrigen nutzt während der prahlerischen Gespräche der um ihn herum Stehenden die Zeit gewissermaßen zur Phrasenkunde, indem er, eine genaue Karikatur der engen bürgerlichen Sprachwelt, pausenlos subtil verzerrte Goethezitate repetiert: „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist“, „Ein bedeutend ernst Geschick, waltet über's Leben“, auch „Ich weiß es besser“ darf nicht fehlen.³⁰⁹ Gleichwohl führen Bachmann und Henze gerade im dramatischen letzten Bild die weiterbestehende Andersheit der verkleideten Kreatur deutlich vor Augen. Und in genau dem Maße, in dem der Affe Barrat dabei die engen Schranken bürgerlicher Sprachregelungen immer wieder überschreitet, wird er im Laufe des letzten Bildes zugleich mehr und mehr zur utopischen Figur; Figur

309 Ersteres sagt Goethes Baccalaureus zu Mephisto in *Faust II*, vgl. Goethe 1981, Bd. 3, 207. Auch die letztere Floskel kommt in einem Goethe-Gedicht vor; vgl. *Zahme Xenien* 5, in: Goethe 1827, 687.

einer ungezähmten, freien, unmenschlichen Sprache des Begehrens – in diesem präzisen Sinne verkörpert Barrat in der Tat neben Luise den einzigen nicht-komischen Charakter, wie Bachmann schreibt.³¹⁰

Ein letzter Blick auf eine höchst interessante Stelle im 6. Bild kann diese Doppelfunktion des gelehrigen Verführers noch einmal unterstreichen. Barrat beteiligt sich dort nur noch mittelbar am allgemeinen Gerede, gerade damit bringt er aber auch jetzt die Sache auf den Punkt. Am Ende seines ‚Liebesduetts‘ mit Luise, das nichts anderes darstellt als eine tragische Farce, gleitet er zunächst scheinbar unmotiviert in ein sinnloses „Lalala, Tralala“ ab, um anschließend eine frei anmutende, expressiv ausgesungene Reihe von Vokalen zu intonieren (6/182). Im Blick auf die gleichzeitig stattfindende Konversation der Bürger zeigt sich allerdings, dass diese Lautfolge auf einer dramaturgisch sehr sinnfälligen Ordnungsidee basiert. Erneut nämlich macht sich Lord Barrat singend buchstäblich zum Affen. Ganz genau dem dahinperlenden Gerede der anderen Figuren folgend, greifen seine Laute systematisch ihre Vokale auf und äffen sie nach, oft simultan, manchmal nachklappend oder auch antizipatorisch. Und genau das eben trifft ins Zentrum der Fabel, sofern jene Expressivität, an der es den Bürgern so mangelt, damit zugleich von der dressierten Kreatur im Übermaß ausgesungen wird.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich die schillernde Doppelsinnigkeit der Affenfigur noch einmal genauer. Lord Barrat bietet eben nicht nur das satirische Zerrbild eines Menschenschlags, der, in seiner Vorstellung Ebenbild Gottes, seinerseits sinn- und bewusstlos des Affen jede Etikette überschreitende Manier nachahmt.³¹¹ Das redende Tier wird zugleich zur Chiffre eines unterdrückten Anderen des Menschen, zu seinem „strahlenden Gegner“, wie ihn Norbert Miller genannt hat (Miller, 92), mithin einer mehr oder weniger im komischen Stoff verborgenen Utopiefigur. Und zwar eine Utopiefigur, wie zu präzisieren ist, die, gekleidet ins Gewand der hauffschen Parabel, in der Transformation des Schreis in Musik und Sprache zu-

310 „Luise und Lord Barrat weichen über eine Grenze des Komischen aus, - dies zu zeigen, muss dieser Oper gelingen, damit sie in dem Maß komisch ist, in dem sie gedacht wird. Sie muss den Zuschauer den einen Schritt tun lassen, einen Augenblick lang, damit er begreift, was hier nicht komisch ist, was der Wahrheit der Komik als nächstes folgt. Ein Sturz, der noch abgefangen wird, etwas Grausiges, das von einer Belehrung gemildert wird. Die Belehrung ist das Billigste, das Lehrhafte bietet sich an. Ich habe es vorgezogen, nicht mit der Tür ins Haus zu fallen, sondern durchs Fenster zu steigen“ (Typoskript K 5203, Nr. 5196).

311 Worin Henze auf das deutsche Führerprinzip anspielt; vgl. auch den Schluss „Ein Aff ist’s!“ und Henzes Kommentar in BQ 236.

gleich zerbricht und aufbewahrt ist. Denn nur für die getäuschte Luise werden Barrats unverständliche Laute im Laufe der Oper in der Tat zu einer anderen, die romantischen übersteigenden Liebessprache und einer jede Identitätsbildung durchkreuzenden Ausdrucksform, die ein unstillbares Begehren in ihr als der einzigen Figur erzeugt, die mehr als den Exotismus des Fremden an Barrat wahrnimmt – Luises Tragik besteht letztlich nicht darin, dass sie Barrats Stimme erliegt, sondern dass diese Stimme nicht menschlich ist.

Für alle anderen Figuren gilt, dass die Stimme im *Jungen Lord* nicht länger Platzhalter ist für eine wenn auch unvollständige Wahrheit, sondern kalter Ort einer schon immer vollzogenen Verdrängung – das ist der große Unterschied zum *Prinz von Homburg*. Im Bild des zur menschlichen Sprache geprügelten Affen manifestiert sich jenseits der tragischen Figur Luise nicht mehr als die unentrinnbare Macht sozialer und medialer Kodierung, die Bachmann und Henze mit komischen Noten, am Ende aber in ihrer grotesken Brutalität zur Darstellung bringen.

Fassen wir an dieser Stelle zusammen. Obwohl sich die Transformation des Schreis in die Symbolmedien nicht nur als allmähliche Textierung, sondern auch als zunehmende Zurichtung auf das System Musik vollzieht, bringt die Figur des Affenschreis zugleich eine nicht in Bedeutung zu überführende Dimension des musikalischen Signifikanten ein, eine Widerständigkeit des gesungenen Lauts, die einen Riss in die Liebessprache des 4. Bilds treibt und Luise aus der Entrückung vertreibt. Der Schrei stellt damit eine Figur der Schwelle zum Symbolischen dar, wie sie, das sei hier noch hinzugefügt, auch in kurzen Bemerkungen Jacques Lacans auftaucht. Freud aufnehmend, bezeichnet Lacan den Schrei in seinem Entwurf einer *Ethik der Psychoanalyse* als eine zwischen Unbewusstem und Symbolischem vermittelnde Artikulation.³¹² Der Schreckensschrei, den das Subjekt bei einer schockartigen Begegnung mit einem radikal Fremden ausstößt, ist danach ein erster Schritt zu dessen Bannung ins Symbol. Unfähig, das feindliche Objekt bereits in ein Wort zu fassen und zu symbolisieren, artikuliert er immerhin eine erste Differenzfigur. Das Objekt, heißt es an anderer Stelle, bliebe „unbewusst, gäbe ihm nicht der Schrei bezüglich des Bewusstseins ein Zeichen, das ihm Gewicht, Gegenwart, Struktur verleiht“ (Lacan 1996, 43). Der Schrei situiert sich somit am Ursprung der Sprache, in der differenzmarkierenden Funktion eines Signifikanten, der noch fließend bleibt.

Vielleicht ist genau das der Schrei im *Lord*: Hochkodierte Chiffre, und zugleich Struktur, die sich erst ins Symbolische einschreibt, und

312 Vgl. Lacan 1996, 70.

damit das, wie ich glaube, was Ingeborg Bachmann als ihr besonderes Vermögen an der Musik (und man muss wohl sagen, vor allem der Musik Hans Werner Henzes) fasziniert, und Henze in den 1950er und frühen 1960er Jahren ins Zentrum seiner musikalischen Ideen stellt. Die früh formulierte Sehnsucht nach dem ‚freien, wilden‘ Klang,³¹³ so ganz hat sie Henze – und mit ihm Bachmann – nicht losgelassen; sie ist es, die durch die gesamte Oper klingt und Luise am Ende in die Arme Barrats treibt. So verfolgt *Der Junge Lord* gewissermaßen eine Spur zurück, setzt er die Idee von Intermedialität als eines dynamischen Spannungsverhältnisses zwischen kodierter Bedeutung und Entdifferenzierung, wie es Bachmann und Henze über sechs Werke und fünf Genres verfolgt haben, erneut ins Bild; bringt er die Hoffnungen, die beide auf die Vereinigung der beiden Künste richteten, noch einmal – und zum letzten Mal in gemeinsamer Anstrengung – auf den Punkt.

313 Vgl. Kapitel I, S. 30.