

Reiner Kontressowitz

Versuch einer Annäherung
zur Opernphantasie von Friedrich Goldmann

R. Hot bzw. Die Hitze

nach dem Stück „Der Engländer“
von Jacob Michael Reinhold Lenz

Libretto von Thomas Körner

„Lenz ist aufregend, modern, expressiv, emotional;
er ist aufrichtig, wahnhaft, nackt, direkt;
er verstellt sich nicht,
er verpackt seine Erfahrungen
und seine Sicht auf die Welt
nicht in Klassizismus und Allgemeinplätze.“

Manfred Weiß

„Friedrich Goldmann und Thomas Körner
fanden in »Der Engländer« von Lenz ein Thema,
das jede neue Generation in jedem Land ähnlich betrifft.“

Arnold Schrem

Manuskript 2023

Inhaltsverzeichnis

Zum Werk: Personen – Instrumente – Akte – Szenen	3
Die Zeit des ‚Sturm und Drang‘	4
Jakob Michael Reinhold Lenz im ‚Sturm und Drang‘	5
Schwärmereien und Freundschaftskult	6
Henriette von Waldner, Friederike Elisabeth Brion	6
Susanne Cleophe Fibich	8
Julie von Albedyll	8
Der Vater Christian David Lenz	9
Johann Wolfgang von Goethe – Jakob Michael Reinhold Lenz in vertraulichen Briefen der Zeitgenossen	10
Plautus‘ Intrigenstücke	11
Libretto von Thomas Körner – Texte aus anderen Werken von Lenz	13
„Über Götz von Berlichingen“	13
„Versuch über das Erste Principium der Moral“	13
Die drei Orte der Handlung in den sechs Szenen	14
Die Handlung	14
Kritische Anmerkungen zum Textvergleich zwischen Lenz‘ ‚Engländer‘ und Körners Libretto	16
Akte, Szenen, Posen, Besetzungen instrumental und vokal	18
Akte, Szenen, Posen – Betrachtungen zur Handlung	23
Instrumentierung der Posen in Bezug auf die vier Protagonisten	32
Robert Hot	33
Die Prinzessin	35
Lord Hot	36
Lord Hamilton	36
Akte, Szenen, Posen – Betrachtungen zur Musik	37
Acht rein „instrumentale Posen“	60
„R. Hot bzw. Die Hitze“ (1972-1974) – Versuch einer Annäherung	62
Aufführungsstatistik	67
LITERATUR	71
PERSONENVERZEICHNIS	72
ZUM AUTOR	74
Friedrich Goldmann – zur Einführung	75

Zum Werk: Personen – Instrumente – Akte – Szenen

R. Hot bzw. Die Hitze, Opernphantasie in über einhundert dramatischen komischen phantastischen Posen nach dem Stück „*Der Engländer*“ von Jacob Michael Reinhold Lenz, Libretto: Thomas Körner. Auftragswerk der Deutschen Staatsoper Berlin. Goldmann erhielt für diese Opernphantasie den ersten Preis eines Wettbewerbs für Musikdramatik zu Ehren des 25. Jahrestages der DDR. Die Uraufführung erfolgte im Februar 1977 im Apollo-Saal der Staatsoper Berlin. Verlag Edition Peters Leipzig 1974.

PERSONEN

Robert Hot, ein Engländer	Tenor (c-b ¹)
Lord Hot, sein Vater	Bass (Fis-fis ¹)
Lord Hamilton, dessen Freund	Tenor (c ¹ -h ¹)
Die Prinzessin von Carignan	Sopran (c ¹ -b ²)
Eine Buhlerin	Sopran (c ¹ -b ²)
Ein Major Borgia, in sardinischen Diensten	Bassbariton (As-es ¹)
Ein Beichtvater	Bassbariton (As-es ¹)
Ein Soldat	Bass (G-c ¹)
Peter, Bedienter	Bass (G-c ¹)
Williams, ein Bedienter	stumm
Ein Wundarzt	stumm

INSTRUMENTE

Flöte (auch Kleine Flöte), Oboe, Klarinette; Horn, Fagott, elektronische Orgel, Kontrabass, Claves, Maracas, Holzblock, Guero, ein auf Holz aufgelegtes verbeultes Blech, Waschbrett, tiefes Tom-Tom, Maultrommeln, Triangel, Hi-hat, 1 Paar große Becken, hängendes Becken (Die Schlaginstrumente werden zusätzlich von den Bläsern gespielt.)

Im zweiten und fünften Akt sind Tonbandeinspielungen erforderlich:

Tonband I: (Zweiter Akt, Partitur S. 37)

Tonband II: (Fünfter Akt, Partitur S. 229)

Kinderchor (Sopran, Alt), Glockenspiel, Röhrenglocken, 4 Becken, 2 Tamtam, 2 Cinelli, Violine I, II, Viola, Violoncello

INHALT

ERSTER AKT Erste Szene: Turin, vor dem Palast der Prinzessin von Carignan

ZWEITER AKT Erste Szene: Der Prinzessin Palast

 Zweite Szene: Hots Gefängnis

DRITTER AKT Erste Szene: In Hots Zimmer

VIERTER AKT Erste Szene: Unter dem Fenster der Prinzessin von Carignan

FÜNFTER AKT Erste Szene: In Hots Zimmer

Die Zeit des ‚Sturm und Drang‘

Junge Schriftsteller eint unabhängig voneinander die deutsche unerträgliche Wirklichkeit. Zu ihnen gehören unter anderen Johann Gottfried Herder (1744-1803), der bei Kant Vorlesungen über Logik, Metaphysik, Morallehre und Mathematik hörte, und dessen Ideen nachhaltigen Eindruck ausübten, Johann Heinrich Merck (1741-1791), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), der ebenfalls bei Kant Vorlesungen hörte, Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), Heinrich Leopold Wagner (1747-1779) und Johann Georg Schlosser (1739-1799). Der ‚Sturm und Drang‘, so benannt nach dem gleichnamigen Schauspiel von Maximilian Klinger, war entstanden um 1770 in Auseinandersetzung mit der Aufklärung. Deren oberstes Prinzip des Denkens und Handelns war die Vernunft und ihr Hauptvertreter Immanuel Kant. Beim ‚Sturm und Drang‘ hingegen standen Sinnlichkeit, Spontanität und Selbstverwirklichung des Individuums im Fokus und ganz besonders der Geniegedanke. Die Natur wird als Inbegriff alles Lebendigen und Schöpferischen erkannt. Aus dem tragischen Zusammenstoß des Einzelnen mit den Konventionen der Gesellschaft und der sozialen Anklage gegen die Korruption der herrschenden Stände erwachsen die Themen und Motive.

Die Hinwendung zu Shakespeares Dramen und dessen Verschmelzung von hoher und niederer Dichtung erforderte die Herstellung einer Verbindung „von Elementen ernsthafter Weltanschauungsdichtung, realistischem Zeitstück und possenhafter Komödie.“¹ Auch führt „eine unübersehbare Kette gegenseitiger Anregung und Unterstützung von Diderot und seinem in Frankreich wirkenden Nachfolger Mercier über Herder, Goethe, Lenz zu Schiller, die das einheitliche und gemeinsame Streben der bürgerlichen Schriftsteller verrät, sich der feudalen Gesellschaft zu widersetzen und mit Hilfe der Literatur auf möglichst effektive Weise dem Prozeß bürgerlicher Weltveränderung Impulse zu geben.“² Die dramatischen Werke des ‚Sturm und Drang‘ zeigen eine außerordentliche Reichhaltigkeit des ästhetischen Experimentierens. Auffällig sind das Vermischen von tragischen mit komischen Elementen und die mosaikartige Zusammenstellung zu eindrucksvollen Zeitbildern. Die wohl bedeutendsten Stücke dieser Zeit sind Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) und *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), *Der Hofmeister* (1774) von Lenz, Klingers *Sturm und Drang* (1776) und später Schillers *Kabale und Liebe* (1784). Nach 1770, in der Hochzeit des ‚Sturm und Drang‘ entstanden komisch-satirische Dramen „von so lebendiger Vielfalt, wie es sie in der deutschen Literatur seit langem nicht gegeben hatte.“³ Sie schloss größere und kleinere Formen wie Farce, Komödie, Parodie und Posse ein, auch die Satire fehlte nicht. Gemeinsamkeiten all dieser Dramen liegen in erster Linie in der »Bürgerlichkeit« der Stücke. „Im 18. Jahrhundert war die Bezeichnung »bürgerlich« noch keine Klassenbezeichnung im modernen Sinn, sondern ein Begriff, mit dem die private, häusliche, nicht standesgebundene Sphäre gegen die öffentliche Sphäre des Hofes polemisch abgesetzt wurde. In der kontrastierenden Gegenüberstellung von »bürgerlich-privat« und »höfisch-öffentlich« lag nichtsdestoweniger ein starkes gesellschaftskritisches Element; die private Sphäre der Familie wurde als »allgemeinmenschliche« reklamiert, der gegenüber die höfische Sphäre als unpersönlich, kalt und menschenfeindlich erschien. Bürgerlich waren diese Dramen also, weil in ihnen Tugenden wie Humanität, Toleranz, Gerechtigkeit, Mitleidsfähigkeit, Sittlichkeit, Gefühlsreichtum usw. dargestellt wurden, und nicht, weil in ihnen bürgerliche Helden im strengen Wortsinne auftraten.“⁴ Der vielversprechende Aufschwung dieser aktuellen zeitkritischen, komisch-satirischen Dramatik blieb trotz ihrer großen Wirkung auf die frühe Phase des ‚Sturm und Drang‘ beschränkt. Die revolutionäre Literatur besann sich später immer wieder auf Lenz. Über Georg Büchner und Bertolt Brecht, Bernd Alois Zimmermann, Thomas Körner und Friedrich Goldmann reichen die ferneren Wirkungen bis in unsere Zeit.

¹ Wolfgang Stellmacher, *Komödien und Satiren des Sturm und Drang*, Leipzig 1976, S. 24f.

² Ebenda S. 16

³ Ebenda S. 21

⁴ Beutin u. a., *Deutsche Literaturgeschichte*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart ³/1989, S. 136

Jakob Michael Reinhold Lenz im ‚Sturm und Drang‘

Jakob Michael Reinhold Lenz wurde am 23. Januar 1751 in Seßwegen (Cesvaine), im historischen Gouvernement Livland, dem östlichen Lettland geboren. Nach der Herrschaft von Polen-Litauen war die Region nach dem Zweiten Nordischen Krieg (1655 bis 1660/61) wieder zum Russischen Kaiserreich gekommen.

Die wissenschaftliche Bewertung von Lenz‘ Werken war über lange Zeit verbunden mit der übermächtigen Ausstrahlung der Weimarer Klassik, die stets „als Höhepunkt der Literaturgeschichte“⁵ galt. Verhängnisvoll für Lenz war sein Bemühen um die Nähe zu Goethe, denn in der Germanistik wurden Goethe und Schiller als die alles überragenden Dichter der Klassik angesehen. So war es nur allzu verständlich, dass Lenz in der Rezeption eine entsprechende Abwertung erfuhr. Goethe selbst lieferte dafür die Vorlage, er schreibt im 14. Buch von *Dichtung und Wahrheit* von der „Selbstquälerei“, einem „nie beizulegenden Streit, den zu führen und zu unterhalten, übertraf Lenz alle übrigen“ und er litt „im allgemeinen von der Zeitgesinnung, welche durch die Schilderung Werthers abgeschlossen sein sollte“. Schließlich glaube Goethe, dass sein Talent „bei aller seiner Schönheit durchaus kränkelte“, und es „gesellten sich die strengsten sittlichen Forderungen an sich und andere zu der größten Fahrlässigkeit im Tun“⁶

Lenz‘ Aktualität war stets an sozialpolitische Konstellationen gebunden wie zum Beispiel die „Kritik an Klassengesellschaft und Ausbeutung und die einführende Solidarität des Dichters mit den Unterdrückten; die Identitätskrisen von Intellektuellen, die sich in einer prekären Lage gegenüber der herrschenden Macht und eher zwischen den Klassen befinden; Selbstentfremdung und Schizophrenie mit ihren psychischen Symptomen; »Krankheit« und Genialität; Vater-Sohn-Konflikt.“⁷

Lenz steht aber auch „für die Innovation dramatischer Darstellungsformen: »episches« Theater, »offene Form«, Gattungsmischung, Parodie gängiger dramatischer Formen und Schemata.“⁸ Hinzu kommt, dass „trotz des Bemühens um Objektivierung und Ästhetisierung“⁹ die meisten seiner Werke autobiographische Züge tragen.

In der literarischen Öffentlichkeit wird Lenz nach Erscheinen des *Hofmeisters* (1774) sehr schnell eine bemerkenswerte Figur des Sturm und Drang-Kreises. Im gleichen Jahr erschien von ihm die Komödie *Der neue Menoza*. In Straßburg, das 1697 nach dem Frieden von Rijswijk französisch geworden war, beteiligte er sich 1775 an der Gründung der »Deutschen Gesellschaft« und wird deren Sekretär. Dort hatte er die Möglichkeit, aus seinen Werken zu lesen. Er setzte sich für den Gebrauch der deutschen Sprache ein und polemisierte gegen die Übernahme der französischen Kultur. 1776 erscheinen seine Komödien *Die Soldaten* und *Die Freunde machen den Philosophen*, im Jahr darauf die dramatische Phantasey *Der Engländer*. Bereits 1772 bzw. 1774 hatte Lenz fünf Lustspiele des römischen Intrigen-Dichters Maccius Plautus übersetzt.

„Trotz der Erfolge prägt die Erfahrung mangelnder Freiheit sein Leben und Selbstverständnis von Anfang an. So erstrebt er mehr als andere Schriftsteller seiner Zeit praktische Wirkungen in der Gesellschaft und ist von ihnen weiter als andere entfernt, da er in seiner produktiven Phantasie die Unheilbarkeit der gesellschaftlichen Widersprüche ausformuliert.“¹⁰ Goethe lässt seinen Tasso sagen: „Einen Herrn / Erkenn' ich nur, den Herrn der mich ernährt, / Dem folg' ich gern, sonst will ich keinen Meister. / Frey will ich seyn im Denken und im Dichten, / Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein.“¹¹ Doch Lenz durchlebt traumwandlerisch seine Wirklichkeit und verwendet keinen Gedanken an

⁵ Hans-Gerd Winter, *J. M. R. Lenz*, Stuttgart 1987, S. 4

⁶ Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Vierzehntes Buch, Berlin und Weimar o. J., S. 643f.

⁷ Winter, Stuttgart 1987, S. 3

⁸ Ebenda

⁹ Ebenda

¹⁰ Hans-Gerd Winter, *Lenz, Jakob Michael Reinhold* in: „Metzler Autoren Lexikon“, Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1986, S. 411

¹¹ Goethe; *Torquato Tasso*, Vierter Aufzug, 2. Auftritt

ein zukünftiges Amt. Anfang Juni 1774 schreibt Lenz aus Straßburg an Lavater „ich bin nicht frei – ich bin vieles nicht.“ Er stirbt am 4. Juni 1792 in Moskau.

Schwärmereien und Freundschaftskult

Zu den autobiographischen Zügen in seinen Werken gehören auch die tragisch-komischen Verliebtheiten von Lenz in junge, für ihn aus unterschiedlichen Gründen unerreichbare Damen. Wie die Beziehungen von Lenz zu adeligen Fräuleins tatsächlich waren, ist nicht zu belegen. Offensichtlich war sein Lieben eher verzweifelt und hoffnungslos. Sein maßloses Schwärmen zeigt, wie sehr er sie verehrte und ihnen Gedichte widmete. Auch in der Komödie *Die Freunde machen den Philosophen* von 1776 „liebt der Held eine für ihn unerreichbare Frau. Nach dramatischen Wechselfällen aber läßt Lenz Strephons Glück zustande kommen. Seine Seraphine heiratet einen Adligen, dieser tritt, als er ihre Liebe zu dem jungen Philosophen erkennt, großmütig alle Rechte an den ab, den der Geist adelt. »Der Poet oder Wege zum Ehemann« hieß das Drama ursprünglich.“¹² Es ist eine autobiographische Träumerei. Und da ein Ausweg aus den Widersprüchen sich nicht finden lässt, werden sie utopisch übersprungen. Eine durchaus vergleichbare Übersprungshandlung finden wir auch im Libretto zu „R. Hot“ von Thomas Körner.

„In Lenzens armseliger Straßburger Lage, die im Widerspruch zu seiner Leistung und der Tatsache steht, daß die gelehrte Welt in Deutschland bei der Nennung seines Namens aufzuhorchen beginnt, spielt die Vorstellung eine Rolle, von einem geistreichen adligen Fräulein anerkannt und geliebt zu werden. Diese Sehnsucht teilt er mit anderen, sie hat nichts Seltsames. Es ist die Zeit des übermäßigen Schwärmens, des Freundschaftskultes.“¹³ Auch im Leben von J. M. R. Lenz gibt es immer wieder Anlässe zu solchen ‚Illusionen‘.

Die Straßburgerin Luise König – Lenzens Wirtin, die einem sentimental Freundschaftskult huldigt – hat als Brieffreundin das Fräulein Henriette von Waldner (1754-1803). Luise König zeigt Lenz Briefe von ihr und wird ihm von ihrem Kunstsinn, ihrer Schönheit und Lieblichkeit vorgeschwärmt haben. Als Henriette von ihrem Landgut wieder in die Stadt kommt, entflammt Lenz für die junge Frau. Lenzens Eigenheit, sich in solch eine Situation hineinzusteigern, verwandelt Leben in Dichtung und Dichtung in Leben. Als er jedoch erfährt, dass sie 1776 heiratet, glaubt er dem Tod geweiht zu sein. Baron Karl Siegfried von Oberkirch, aus einer unterelsässischen Adelsfamilie stammend, ist doppelt so alt wie sie. Lenz hält es für ein „Verbrechen“, dass diese „in allen Punkten außergewöhnliche Frau“¹⁴ dieser Heirat aus Standesrücksichten zustimmt. Frau Baronin wird später Memoiren veröffentlichen, in denen Goethe und Wieland erwähnt werden, aber kein Wort von Lenz steht. Lenz gerät in eine Krise.

Zu Lenz‘ unglücklichen Lieben, die seine Phantasie fesseln, zählt auch die Tochter des Pfarrers Johann Jakob Brion in Sesenheim, Friederike Elisabeth Brion (1752-1813), die verlassene Freundin Johann Wolfgang Goethes. In der Kirchgemeinde Sesenheim lebt die Familie des Pastors mit den Eltern, dem Sohn und den Töchtern Maria Salome (24 J.), Friederike Elisabeth (21 J.) und Sophie (16 J.).¹⁵ Lenz macht Ende Mai 1772 gemeinsam mit dem Baron von Kleist seinen ersten Besuch bei der Familie, und er verliebt sich sofort in die gleichaltrige Friederike. Er ist in Hochstimmung. Die Arbeit am „*Hofmeister*“ geht voran. Im „Lied zum teutschen Tanz“ kommt sein gesteigertes Glück zum Ausdruck:

O Angst! tausendfach Leben / O Mut! den Busen geschwellt
Zu taumeln zu wirbeln zu schweben / Als ging's so fort aus der Welt [...] ¹⁶

¹² Sigrid Damm, *Vögel, die verkünden Land*, Frankfurt/M. 1989, S. 175

¹³ Ebenda

¹⁴ Ebenda, S. 176

¹⁵ Ebenda, S. 101

¹⁶ Ebenda, S. 106

In einem Brief an seinen teuersten Freund Johann Daniel Salzmann schreibt Lenz am 3. Juni 1772: „Heute reiset Mad. Brion mit ihren beiden Töchtern nach Saarbrücken, zu ihrem Bruder auf 14 Tage, und wird vielleicht ein Mädchen da lassen, das ich wünschte nie gesehen zu haben. Sie hat mir aber bei allen Mächten der L. – geschworen, nicht da zu bleiben. Ich bin unglücklich, bester Freund! Und doch bin ich auch der glücklichste unter allen Menschen. [...] Und doch haben wir uns geschworen uns nie zu trennen.“¹⁷

Doch Lenz weiß auch, dass Friederike, „in die »eisernen Fesseln einer altfränkischen Etikette« gezwungen, ihm nur Gefühle zeigen darf, wenn die Aussicht auf eine Heirat besteht [...]“. Ihr Vater „ist wachsam nach den Erfahrungen des Vorjahres, da der junge Straßburger Student Johann Wolfgang Goethe die Gastfreundschaft des Hauses, die Sympathie aller genoß und Zuneigung und Liebe der Tochter Friederike gewann, dann aber ohne Abschied verschwand.“¹⁸

Alles schien Lenz möglich, doch wirklich war nichts. Denn seine Liebe bleibt unerwidert. Friederike Brion bleibt schließlich unverheiratet, führt ihrem Bruder Christian den Haushalt und lebt ab 1801 bei ihrer Schwester Salomea.

Unter den *Sesenheimer Liedern* (1771) ist *Willkommen und Abschied* das wohl bekannteste Gedicht, Goethe hat es bereits mit 22 Jahren geschrieben. Die *Sesenheimer Gedichte* zeichnet ein intensives Naturerlebnis aus, vielfach verbunden mit einem leidenschaftlichen Liebeserlebnis. Das Gedicht *Willkommen und Abschied* entstand unter dem Einfluss der Liebe Goethes zu Friederike Brion, und es zeigt die charakteristischen Merkmale des ‚Sturm und Drang‘.

WILLKOMMEN UND ABSCHIED

Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!
Es war getan fast eh gedacht.
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht:
Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
Ein aufgetürmter Riese, da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.

Der Mond von einem Wolkenhügel
Sah kläglich aus dem Duft hervor,
Die Winde schwangen leise
Umsausten schauerlich mein Ohr;
Die Nacht schuf tausend Ungeheuer,
Doch frisch und fröhlich war mein Mut:
In meinen Adern welches Feuer!
In meinem Herzen welche Glut!

Dich sah ich, und die milde Freude
Floß von dem süßen Blick auf mich;
Ganz war mein Herz an deiner Seite
Und jeder Atemzug für dich.
Ein rosenfarbnes Frühlingswetter
Umgab das liebliche Gesicht,
Und Zärtlichkeit für mich – ihr Götter!
Ich hofft es, ich verdient es nicht!

Doch ach, schon mit der Morgensonne
Verengt der Abschied mir das Herz:
In deinen Küssen welche Wonne!
In deinem Auge welcher Schmerz!
Ich ging, du standst und sahst zur Erden,
Und sahst mir nach mit nassem Blick:
Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!¹⁹

¹⁷ Sigrid Damm (Hrsg.), *J. M. R. Lenz, Werke und Briefe* in drei Bänden, Leipzig 1987, Bd. 3, Gedichte – Briefe. S. 254f.

¹⁸ Damm, Frankfurt/M. 1989, S. 103

¹⁹ Heinz Nicolai (Hrsg.), *Goethe. Sämtliche Gedichte*, Frankfurt/Main, 1992, S. 92f.

Der Baron Friedrich Georg von Kleist, der ältere der beiden Brüder, mit denen Lenz nach Straßburg ging, beginnt mit der Tochter des Ratsherren Johann Philipp Fibich eine Affäre. Der Vater ist Goldschmiedemeister und besitzt in Straßburg das größte Juweliergeschäft. Er wartet auf eine Erklärung des Barons, da sie ausbleibt nötigt er ihn zu einer formal-juristischen „promesse de mariage“. Lenz, der im Dienste der Herren Offiziere von Kleist stand, schreibt dieses „Eheversprechen“ am 27. Oktober 1773. 1774 reist der Baron nach Kurland und kehrt nicht wieder zurück. Lenz verkehrt weiter im Hause Fibich. Susanne Cleophe Fibich bringt den sensiblen Bediensteten Lenz „in eine Situation, die er im „Hofmeister“ geschildert hat. Er wird Ersatz, Cleophe macht ihn zum Narren, treibt ihr Spiel mit ihm.“²⁰ Trotz der für ihn völlig aussichtslosen Situation taumelt er vor Liebesschmerz, genießt glückselige Abende und umschwärmt sie mit Gedichten:

„Und wär ich in der Sklaverei
Und hätte nur den Trost dabei
Für dich für dich zu leiden

Und wär ich jenseits überm Meer
Und wüßt daß Clephchen glücklich wär
Doch wär ich zu beneiden“²¹

„Cleophe liebt nicht diesen oder jenen, Liebe, oder was sie dafür hält, ist an Heiratsaussichten, an soziale Sehnsüchte, an den Traum vom gesellschaftlichen Aufstieg gebunden.“²² Lenz schreibt an seinem Drama „*Die Soldaten*“. Für die Marie im Drama wird Cleophe gewissermaßen das Vorbild. In einem Brief an Herder schreibt Lenz Ende März 1776: „Ich will dir alles sagen, Herder! Das Mädchen das die Hauptfigur meiner >Soldaten< ausmacht, lebt gegenwärtig in der süßen Erwartung ihren Bräutigam, das ein Offizier ist, getreu wiederkehren zu sehen. Ob der's tut oder sie betrügt, steht bei Gott. Betrügt er sie, so könnten die >Soldaten< nicht bald genug bekannt gemacht werden um den Menschen zu zerscheitern oder zu seiner Pflicht vielleicht noch zurückpeitschen. Betrügt er sie nicht, so könnte vielleicht das Stück ihr ganzes Glück und ihre Ehre verderben, obschon nichts als einige Farben des Details von ihr entlehnt sind und ich das Ganze zusammengelogen habe. – Das ist Bewandnis nun entscheide!“²³ In dem Maße wie Lenz sich von dem Leben der Offiziere von Kleist löst, überwindet er auch die Zuneigung zu Cleophe.

Goethe schreibt über Lenz' Verbindung zu Cleophe in „*Dichtung und Wahrheit*“: „Der ältere Baron ging für einige Zeit ins Vaterland zurück und hinterließ eine Geliebte, an die er fest geknüpft war. Lenz, um den zweiten Bruder, der auch um dieses Frauenzimmer warb, und andere Liebhaber zurückzudrängen und das kostbare Herz seinem abwesenden Freunde zu erhalten, beschloß nun, selbst sich in die Schöne verliebt zu stellen oder, wenn man will, zu verlieben. Er setzte diese seine These mit der hartnäckigsten Anhänglichkeit an das Ideal, das er sich von ihr gemacht hatte, durch, ohne gewahr werden zu wollen, daß er so gut als die übrigen ihr nur zum Scherz und zur Unterhaltung diene. Desto besser für ihn! denn bei ihm war es auch nur Spiel, welches desto länger dauern konnte, als sie es ihm gleichfalls spielend erwiderte, ihn bald anzog, bald abstieß, bald hervorrief, bald hintansetzte. Man sei überzeugt, daß, wenn er zum Bewußtsein kam, wie ihm denn das zuweilen zu geschehen pflegte, er sich zu einem solchen Fund recht behaglich Glück gewünscht habe.“²⁴

Seine letzte Liebe gilt Julie von Albedyll, „vor der er im Herbst 1780 vom Gut Aya flieht.“²⁵ Lenz hatte, wieder in Livland weilend, bei dem Kammerjunker Liphardt und der Obristin Albedyll eine Festanstellung als Hofmeister erhalten. Aber schon nach wenigen Wochen verlässt er fluchtartig das Haus. Das Motiv der Flucht ist wohl wieder einmal eine unglückliche Liebe, diesmal also zu Julie von Albedyll, der Tochter der Obristin Albedyll, die als Pächterin eines russischen Krongutes bei Dorpat eine Freundin des Lenz'schen Elternhause war, Jakob Lenz hat die Tochter Julie schon als Kind gekannt.

²⁰ Damm, Frankfurt/M. 1989, S. 128

²¹ Damm, Leipzig 1987, Bd. 3, S. 112

²² Ebenda, S. 130

²³ Ebenda, S. 416

²⁴ Goethe, Berlin u. Weimar, o. Jahr, Teil III, 14. Buch, S. 645

²⁵ Damm, Frankfurt/M. 1989, S. 353

Der Vater Christian David Lenz (1720-1798)

Lenz' Vater war Pfarrer in Dorpat und seit 1779 Generalsuperintendent des Herzogtums Livland. Für Jakob Lenz war der Vater eine absolute Autorität, gewissermaßen der Allmächtige, den es zu lieben und zu fürchten galt. Von dieser übermächtigen Vatergestalt wird sich Jakob Lenz bis zu seinem Tode nicht befreien können. Jakob Lenz, der 1768 ein Theologiestudium an der Universität Königsberg aufgenommen hatte, bricht es 1771 ab und reist gegen den Willen des Vaters als Gesellschafter der beiden Barone Friedrich Georg und Ernst Nikolaus von Kleist mit nach Straßburg. Bereits zwei zuvor hatte Johann Gottfried Herder Livland verlassen, er reiste über Riga, England und die Niederlande nach Paris. Auch ihm war die Vorstellung, klein und eingeschränkt zu leben, entsetzlich. Und wäre Herder zurückgekehrt, dann hätte er unter dem Generalsuperintendenten Christian David Lenz, Jakobs Vater, sein Kanzel- und Katheder-Dasein zu fristen gehabt.

Jakob Lenz trifft in Straßburg Goethe, der an der Universität studiert, und Johann Daniel Salzmann (1722-1812), Lizentiat der Rechte und Gründer der literarischen Sozietät in Straßburg, und Goethe bringt Jakob Lenz mit anderen jungen Leuten zusammen, so mit dem Schriftsteller Johann Heinrich Jung-Stilling (1740-1827), dem Theologiestudenten Franz Christian Lerse (1749-1800), der später zum Leningrader Hofrat avanciert, und Heinrich Leopold Wagner (1747-1779), Dramatiker des Sturm und Drang und Mitglied der Deutschen Gesellschaft in Straßburg.

Jakob Lenz ist sich seiner erniedrigenden Stellung als Bediensteter der beiden Barone durchaus bewusst, ebenso quält ihn das Ausgeliefertsein dem Vater gegenüber. Diese unmittelbare Gegenwart gestaltet Lenz im Drama „Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung“. Er „schafft in seinem ersten Drama eine Kunstwirklichkeit, in der die Gestalten auf beklemmende Weise ausgelieferte sind, herrschen wollen und doch beherrscht werden; von ihrem Milieu, ihrer Umwelt, den Abgründen in sich selbst, den Normen und Vorurteilen ihres Standes. Deformierte Menschen, Karikaturen sind es. Selbst ihr Gut-sein-Wollen, ihre zweifellos tief in ihnen vorhandene Sehnsucht nach Menschlichkeit kann sich nur verzerrt äußern.“²⁶

Der Vater sowohl als auch der Bruder fordern ihn auf, nach Livland zurückzukommen, doch Lenz schreibt von Landau am 10. Dezember 1772 an den Vater: „Meine Verbindung mit den Herrn von Kleist sind von der Art, daß ich den eigentlichen Zeitpunkt meiner Zurückkunft nicht bestimmen kann. Der älteste besonders will nichts davon hören, daß ich ohne ihn heimreise.“²⁷ ‚Vaterland‘ und ‚Väter‘ könnte als Metapher für Anpassung, für Gelebtwerden dienen. „Weg mit den Vätern! Laßt mich allein!“ schreit Robert Hot im „Engländer“. „In dieser unerhört dicht gebauten »dramatischen Phantasie« verweigert sich der Held seinem Vaterland.“²⁸ Lenz fürchtet das dogmatische Gepreßtsein durch den Vater, und er weiß, dass jeder poetische Gedanke in ihm erstickt würde. „Vorsichtig versucht Jakob, dem Vater nahezubringen, daß er als Pfarrer nicht taugt. Berichtet von seiner Predigt in der Sesenheimer Kirche. Sie sei für den ersten Versuch gut ausgefallen, »allein ich entdeckte einen wesentlichen Fehler fürs Predigeramt an mir, die Stimme. Ich ward heiser und fast krank, und jedermann beschuldigte mich noch, zu leise geredet zu haben, da überdem die Kirche eine der kleinsten war.«“²⁹

Mit zunehmender Nervenkrankheit Jakobs und mehrmaligem Bitten Schlossers an den Vater in Livland, er möge den Sohn nach Hause holen, dieser aber nicht darauf reagiert, schreibt Schlosser: „... sein Vater ist ein Schurke, der mir gar nicht mehr antwortet, seit dem ich ihm sagte, daß seine Schuldigkeit erfordere, Sorge für seinen Sohn zu tragen.“³⁰ Für die Familie ist Jakob Lenz ein Versager, er ist der misstratene Sohn, unfähig für sein eigenes Leben zu sorgen.

²⁶ Damm, Frankfurt/M. 1989, S. 97

²⁷ Damm, Leipzig 1987, Bd. 1, S. 296

²⁸ Damm, Frankfurt/M. 1989, S. 174

²⁹ Ebenda, S. 112

³⁰ Ebenda, S. 322

Johann Wolfgang von Goethe – Jakob Michael Reinhold Lenz in vertraulichen Briefen der Zeitgenossen

Der Schriftsteller Friedrich August Clemens Werthes schreibt am 18. Oktober 1774 an den Philosophen Heinrich Jacobi: „Soweit war ich gekommen, als der Verfasser des „Hofmeisters“, Herr Lenz, so klein und bescheiden in mein Zimmer hereinkam ... Sein Geist mag ein Bruder von Goethens Geist sein, aber für seinen Zwillingsbruder laß ich ihn ... nicht ... gelten. Er ist sein jüngeres Brüderchen, Fleisch von seinem Fleisch und Geist von seinem Geist, nur alles; wie mich dünkt, in kleinere Form gegossen.“³¹

Am 7. November 1774 teilt Lenz aus Straßburg seinem älteren Bruder Johann Christian mit: „Konnt ich, mein edler Bruder, einen bessern Gebrauch von Deinem Briefe [...] machen, als daß ich ihn einem zweiten Du, durch die Bande der Freundschaft näher mit mir verbunden als durch die Bande des Blutes, meinem Bruder Goethe in Frankfurt zuschickte und Dein Glück mit ihm teilte.“³²

Aus Bückeburg schreibt Johann Gottfried Herder an den Philosophen und Schriftsteller Johann Georg Hamann am 14. November 1774: „Er (Goethe) hat einen Livländer, Lenz, in Straßburg jetzo Hofmeister, zum Nebenbuhler seiner Laufbahn, den Verfasser des „Hofmeisters“ und „Neuen Menoza“ [...] Dünkt Ihnen nicht auch, daß die Stücke dieser Art (meint wohl auch Goethes „Werther“ und den „Götz von Berlichingen“) tiefer als der ganze berlinische literarische Geschmack reichen?“³³

Am 5. April 1776 teilt Lenz seiner Mutter mit, dass er jetzt in Weimar ist, „wo Goethe mich heut dem Herzoge vorstellen wird“³⁴ Der schweizerische Aufklärungsphilosoph Isaak Iselin berichtet am 13. Mai 1776 aus Basel an den Offizier Johann Rudolph Frey: „Alles duzt sich, der Herzog, Wieland, Goethe, Lenz, der Graf Stolberg etc.“³⁵

An seinen Vater schreibt Lenz in einer Randnotiz: „Wie Goethe und die Seinigen sich zu allen Zeiten gegen mich bewiesen und wieviel ich ihnen schuldig bin, kann ich nie genug erkennen und rühmen.“³⁶

Christoph Martin Wieland berichtet aus Weimar am 5. Oktober 1776 dem Dramatiker Tobias Philipp Freiherr von Gebler: „Lenz ist eine wunderbare, aber im Grunde gute und liebenswürdige Seele. Er lebt meistens zu Berka wie ein Einsiedler, bedarf gar sehr wenig und ist nur glücklich, wenn man ihn in seiner Ideenwelt ungestört leben läßt.“³⁷

Doch: Lenz ist Bediensteter der beiden Barone und ohne Geld, Goethe ist Student auf Geheiß des Vaters und mit Geld ausgestattet. Und wie sich Goethe später erinnert: „wir sahen uns selten, seine Gesellschaft war nicht die meine.“³⁸

Im 14. Buch von „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“ schreibt Goethe von jener Bewegung, „welche sich im Publikum verbreitete“. Ältere Freunde und neue Teilnehmer fanden sich, die „selbst eine produktive Kraft in sich spürten“. Unter ihnen „tat sich Lenz am lebhaftesten und gar sonderbar hervor“. Zu der „Selbstquälerei“ [...] gesellten sich die strengsten sittlichen Forderungen an sich und andere.“ Ein daraus „entspringender Dünkel verführte zu den seltsamsten Angewohnheiten und Unarten.“ [...] „Er hatte nämlich einen entschiedenen Hang zur Intrige, und zwar zur Intrige an sich, ohne daß er eigentliche Zwecke, verständige, selbstische, erreichbare Zwecke dabei gehabt hätte, es diene ihm „zur beständigen Unterhaltung.“³⁹ Wie kann es verwundern, wo Lenz doch fünf Lustspiele nach dem Plautus, dem Meister der Intrigen, übersetzt und bearbeitet hat? Maccius Plautus war ein

³¹ *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, zus.-gest. v. Wilhelm Bode, neu hrsg. von Regine Otto u. Paul-Gerhard Wenzlaff, Berlin und Weimar 1979, Bd. I: 1749-1793, S. 71

³² Ebenda S. 83

³³ Ebenda S. 85

³⁴ Ebenda S. 174

³⁵ Ebenda S. 181

³⁶ Ebenda S. 200

³⁷ Ebenda S. 203

³⁸ Zitiert nach Damm, 1989, S. 92

³⁹ Goethe, Berlin u. Weimar, o. Jahr, Teil III, 14. Buch, S. 643f.

origineller Komiker, der seine literarischen Stoffe mit einer ihm eigenen Freiheit verarbeitete, und in denen seine Meisterschaft in Kunst und Form zum Ausdruck kommt.

Plautus‘ Intrigenstücke

Den vornehmen Römern scheint er weitgehend unbekannt gewesen zu sein. Er war ein origineller und geistvoller Komiker. Seine Komödien wurden ohne Rücksicht auf Nationalität zu einer Fundgrube für das Lustspiel bis in unsere heutige Zeit. »Da er das Intrigenstück, dessen Mittelpunkt die Liebe war, dessen Fäden in den kecksten Abenteuern und Listen zusammenliefen, auf den Grund des alltäglichen Lebens und seiner sinnlichsten Motive stellte, so wählte er seine Stoffe meist in der sogen. neueren Komödie der Griechen, doch weniger bei Menander, als bei den minder geistigen Darstellern Philemon⁴⁰ und Diphilus«^{41 42}. Plautus gestaltete die den Griechen entlehnten Stücke mit großer Geschicklichkeit um. Durch eingefügte Rollen und Szenen stattete er sie mit neuen ‚Triebfedern‘ (Wolff) aus. Die besten seiner Stücke zeichnen sich durch eine geschickte Anlage und ein ‚glückliches Ineinandergreifen‘ (Wolff) der Szenen aus. Durch Erweiterungen, Verwickelungen und Gegensätze von Charakteren gelingt es ihm, die Handlung spannender zu gestalten.

„Plautus und Cäcilius Statius⁴³ führten das griechische Intrigenstück mit beträchtlichen Abänderungen in Charakteren und Sitten im 2. Jh. v. Chr. ein, als die correcte Latinität noch ein ausschließlicher Besitz der alten Familien Roms und der höheren Gesellschaft war, und freie Bildung mit gewandten Formen kaum erst sich zu regen anfang.“⁴⁴

Maccius Plautus aus Sarsina (Umbrien) war ein Zeitgenosse des Ennius⁴⁵. Zunächst Vorsteher einer Schauspielergesellschaft, später nach dem Verluste seines Vermögens so verarmt, daß er bei einem Bäcker sich verdingen musste. Schließlich erwarb er mit Hilfe seiner Komödien einiges Vermögen und erlangte seine Unabhängigkeit wieder zurück.

Von den etwa 130 Komödien, die unter Plautus' Namen veröffentlicht wurden, sind wahrscheinlich nur 21 als echt zu bezeichnen.⁴⁶ In seinen Komödien nahm Plautus durchaus Bezug auf aktuelle Ereignisse, so auf den Zweiten Punischen Krieg gegen Karthago⁴⁷, die Kriege in Griechenland gegen Antigoniden⁴⁸ und Seleukiden⁴⁹ oder die Gefangennahme des Dichters Gnaeus Naevius.⁵⁰ Trotzdem steht immer die Unterhaltung und eine derbe Komik im Vordergrund. Plautus ließ sich in seinem Schaffen stark von der Neueren Komödie inspirieren. Die dort vorkommenden Motive und Charaktere passte er der römischen Lebenswirklichkeit an. Das Sprechtheater wurde durch Lieder und Flötenspiel ergänzt.

⁴⁰ Philemon: 361-263 v. Chr., seine derben Dramen dienten Plautus als Muster

⁴¹ Adolf Wolff, *Pantheon des classischen Alterthums*. Eine Auswahl des Vollendetsten aus den sämmtlichen Classikern der Griechen und Römer. Berlin 1862, S. 708

⁴² Diphilos von Sinope: geb. ca.360 od. 350 v. Chr., er beeinflusste Plautus und Terenz und war eine Hauptquelle für die *Comodia palliata* der Römer

⁴³ Caecilius Statius: gest. 168 v. Chr., römischer Komödiendichter

⁴⁴ Wolff, S. 707

⁴⁵ Quintus Ennius: 239-169 v. Chr., Schriftsteller der Römischen Republik, oft als Vater der römischen Poesie bezeichnet, er hatte großen Einfluss als Vermittler griechischer Literatur auf die lateinische.

⁴⁶ *Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides, Captivi, Casina, Cistellaria, Curculio, Epidicus, Menaechmi, Mercator, Miles Gloriosus, Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia*.

⁴⁷ 218-202 v. Chr., Niederlage der Römer in der Schlacht von Cannae 216 v. Chr.

⁴⁸ Als Antigoniden werden die Nachfahren des Diadochen Antigonos I. Monophthalmos bezeichnet, die von 294 v. Chr. bis 168 v. Chr. Makedonien und Teile Griechenlands beherrschten. Antigonos I. errichtete in Asien ein kurzlebiges Großreich.

⁴⁹ Das Seleukidenreich gehörte zu den hellenistischen Diadochenstaaten, die sich nach dem Tod Alexanders des Großen bildeten. Während des 3. und 2. Jahrhunderts v. Chr. beherrschte das 312 v. Chr. begründete Reich den Vorderen Orient und erstreckte sich in seiner größten Ausdehnung von Kleinasien bis Baktrien.

⁵⁰ Gnaeus Naevius: um 265-um 201 v. Chr., römischer Dramatiker und Epiker.

Lenz, der Dichter des ‚Sturm und Drang‘, bearbeitete wahrscheinlich zwischen 1772 und 1774 fünf Komödien des Plautus, wobei er den alten Stoff auf die deutschen Verhältnisse seiner Zeit übertrug. Die von Goethe durchgesehenen Stücke *Das Väterchen* (Asinaria), *Die Aussteuer* (Aulularia), *Die Entführungen* (Miles Gloriosus), *Die Buhlschwester* (Truculentus) und *Die Türkensklavin* (Curculio) erschienen 1774 unter dem Titel *Fünf Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater*. Lenz hatte sich demnach lange vor dem Erscheinen seiner Komödien „Die Soldaten“ (1776) und „Der Engländer“ (1777) mit den Komödien von Plautus beschäftigt und dessen Intrigenspiel internalisiert. Aber nicht nur Lenz wurde von Plautus beeinflusst.

Die Zahl derer, die auf Werke von Plautus zurückgriffen war beträchtlich. Bereits die erste Komödie des Lodovico Ariosto, die *Cassaria* (Kistenkomödie von 1498), stellt sich „als eine Nachbildung der *Auluria* des Plautus“⁵¹ dar, und die zweite Komödie *I Suppositi* (Die Untergeschobenen von 1503) ist, „wie im Prolog nicht verhehlt wird, zum Theil den *Eunuchen* des Terenz und den *Gefangenen* (Captivi) des Plautus nachgeahmt, doch mit Modificationen und Zusätzen genug, um das Ganze als ein neues Stück bestehen zu lassen.“⁵² Beide Komödien waren vor 1500 entstanden. Eine der vielen Nachbildungen der *Menechmi* des Plautus ist die 1513 in Urbino aufgeführte *Calandria* von Benardo Dovici, einem Nachfolger von Boccaccios dummen Ehemann Calandrino. Auch Agnuolo Firenzuola ahmt in seiner Komödie *Lucidi* die *Menechmi* nach. Die Intrige der *Clizia* von Niccolò Machiavelli ist dagegen „im großen und ganzen die der *Casina* des Plautus.“⁵³

W. Shakespeare in erinnert seiner Komödie *Irrungen und Wirrungen* (um 1591) an Plautus‘ *Menechmi* (Die Zwillinge), H. v. Kleists *Amphitryon* (1807) greift auf Molières *Amphitryon* zurück und dieser auf Plautus‘ *Amphitruo*, Molières *Der Geizige* (L’Avare) entstand nach Plautus‘ *Aulularia*, G. E. Lessings *Der Schatz* (1750) lehnt sich an Plautus‘ *Trinummus* an, auch seine unvollendeten Werke *Justin* (nach Plautus‘ *Pseudolus* und *Weiber sind Weiber* entstehen nach Plautus *Stichus*, ebenso übersetzte Lessing Plautus‘ *Captivi* ins Deutsche. In neuerer Zeit hat Stephen Sondheim (1930-2021) sein Musical *Toll trieben es die Römer* von 1962 nach Plautus‘ *Miles gloriosus* geschrieben. 1967 beschäftigte sich Peter Hacks mit *Amphitryon*.

⁵¹ Wolff, 1862, S. 278

⁵² Ebenda

⁵³ B. Wiese/E. Pèrcopo, *Geschichte der Italienischen Litteratur* von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig u. Wien 1899, S. 309

Das Libretto von Thomas Körner: Texte aus anderen Werken von J. M. R. Lenz:

Text aus der Rezension: *Über Götz von Berlichingen*⁵⁴

I. AKT, Erste Szene, Pose 4: „Heißt das GELEBT?“

IV. AKT, Erste Szene, Pose 49: „Wir werden geboren – unsere Eltern geben uns Brot und Kleid – unsere Lehrer drücken in unser Hirn Worte, Sprachen, Wissenschaften, – irgend ein artiges Mädchen drückt in unser Herz den Wunsch es eigen zu besitzen, es in unsere Arme als unser Eigentum zu schließen, wenn sich nicht gar ein tierisch Bedürfnis mit hineinmischt – es entsteht eine Lücke in der Republik wo wir hineinpassen – unsere Freunde, Verwandte, Gönner setzen an und stoßen uns glücklich hinein – wir drehen uns eine Zeitlang in diesem Platz herum wie die andern Räder und stoßen und treiben – bis wir wenns noch so ordentlich geht abgestumpft sind und zuletzt wieder einem neuen Rade Platz machen müssen – das ist, meine Herren! ohne Ruhm zu melden unsere Biographie – und was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzüglich-künstliche kleine Maschine, die in die große Maschine, die wir Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufe nennen besser oder schlimmer hineinpaßt. Kein Wunder, daß Philosophen so philosophieren, wenn die Menschen so leben. ... Aber heißt das gelebt?“ (Damm, *Lenz*, Bd. II, S. 637) „Was lernen wir hieraus? Das lernen wir hieraus, daß handeln, handeln die Seele der Welt sei“. (ebenda, S. 638)

Text aus dem *Versuch über das Erste Principium der Moral*⁵⁵

V. Akt, Erste Szene, Pose 110: „Denn dass das wahre Vergnügen in mehr als einer bloßen Kützelung unserer Sinne besteht ...“ (S. 499)

(„Herr Batteux schwur hoch und teuer das erste Principium aller schönen Künste gefunden zu haben.“)

„Ahmet der schönen Natur nach! Was ist schöne Natur? Die Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie sein soll. Und wie soll sie denn sein? Schön“ (S. 502)

„Genug es muß in unserm Bestreben nach Vollkommenheit eine gewisse Übereinstimmung aller unserer Kräfte zu einem Ganzen, eine gewisse Harmonie sein ...“ (S. 505)

„Wir müssen suchen andere um uns herum glücklich zu machen.“ (S. 510)

„Was helfen aber diese Spekulationen, wenn sie nicht ausgeübt werden.“ (S. 514)

⁵⁴Damm, Leipzig 1987, Bd. II, S. 637 (-641)

⁵⁵ Ebenda, S. 499 (-514)

Die drei Orte der Handlung in den sechs Szenen der Opernphantasie

Der Schauplatz ist Turin, so in Lenz' „Engländer“; er wird im Libretto nicht ausdrücklich erwähnt, aber die erste Szene beginnt – und somit selbsterklärend – in *Turin, vor dem Palast der Prinzessin von Carignan*.⁵⁶

Palast der Prinzessin (3x) – Hots Gefängnis (1x) – Hots „Zuhause“(2x)

Andere, umfangreichere Komödien von J. M. R. Lenz, zum Beispiel „Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung“ hat in den fünf Akten 6 – 7 – 4 – 6 – 12 Szenen und „Die Soldaten“ haben in den fünf Akten 6 – 3 – 10 – 11 – 5 Szenen, beide mit jeweils über zehn verschiedenen Handlungsorten.

Die Handlung

Erster Akt

Erste Szene

Turin, vor dem Palast der Prinzessin von Carignan

Dem vom Vater vorbestimmten Lebensweg aus Livland entflohen, dient Robert Hot als Soldat in Turin. Hier ist er in heißer Liebe zur Prinzessin von Carignan entbrannt. Um ihre Aufmerksamkeit zu bekommen, schießt Hot einen Schuss aus seinem Gewehr ab. Bevor er seine Gefühle der Prinzessin gestehen kann, verhaftet ihn die Wache. Es scheint sein Todesurteil zu sein.

Zweiter Akt

Erste Szene

Der Prinzessin Palast

Die Prinzessin erwirkt die Aufhebung des Todesurteils und die Umwandlung in lebenslängliche Haft.

Zweite Szene

Hots Gefängnis. In der Dämmerung.

Hot ist bereit, das „Weltchen“ zu verlassen. Es ist der jugendlich emotionale Tanz auf des Messers Schneide mit Rock und Beat-Musik. Die Prinzessin – *verkleidet als ein junger Offizier* – überbringt Robert Hot das Urteil, aber Hot „will den Tod aus ihren Händen“. Doch nachdem die Prinzessin *sich den Busen aufgeknöpft* hat, setzt Goldmann zur ganz großen Oper an. „O Gott! welch ein Augenblick“ aus dem Fidelio wäre ein möglicherweise vergleichbarer Moment, wenn nicht die Flöte ihre unvollständigen Staccato-Septolen und Frullati wiederholen, auf dem tiefen Tom-Tom unregelmäßig mit dem Jazzbesen gerieben und zusammen mit den Flageolett-Tönen eines G-Dur-Septakkordes im Kontrabass der Situation das Vorzeigende, das Komödiantische innewohnen würde. Die Prinzessin übergibt Hot ein Amulett mit ihrem Porträt, um ihm das „Leben angenehmer in der Gefangenschaft“ zu machen. Doch *der alte Lord Hot* kauft seinen Sohn frei, um ihn mit nach England zu nehmen. Hot weigert sich zunächst, denn nein, nach England will er nicht. Doch Lord Hot fasst seinen Sohn an der Hand, und mit den Worten „wirst du vernünftig wirst du glücklich“ – gehen beide ab. *Hot zuckt die Achseln*, irritierend für das Publikum und zum Nachdenken anregend. Die zweite Szene des zweiten Aktes mit den Posen 15 bis 34, wo das Bläserquintett sich eines Schlaginstrumentariums bedient, bietet ein Bad der unterschiedlichsten Gefühle und bildet letztendlich ein zusammenhängendes Ganzes.

⁵⁶ Szenenanweisungen stehen – wie im Libretto so auch hier – stets *kursiv*.

Dritter Akt

Erste Szene

Es ist Mitternacht, mehr gegen die Morgenstunde

Hot in einem Domino ganz ermüdet nach Hause kommend und sich in einen Lehnstuhl werfend.

Lord Hot hat seinen Sohn durch einen festlichen Abend von der Prinzessin ablenken wollen. Doch Robert Hot durchschaut die Absicht des Vaters und will ihn durch verstellte Gleichgültigkeit betrügen. Erst als Lord Hamilton ihm von einer jugendlich schmachtenden Italienerin vorschwärmt, verliert er seine „Gleichgültigkeit“ und springt aus dem Fenster.

Vierter Akt,

Erste Szene

In scheinbar sterniheller Nacht.

Hot als Savoyard gekleidet, unter dem Fenster der Prinzessin von Carignan

Hot durchschaut das Hamsterrad des Lebens Lauf und singt mit a di di dal da beginnend über die Lücke in der Republik und das ewige Räderwerk des Lebens, um sich die Frage zu stellen: „Heißt das gelebt?“ Noch einmal flammt mit einem Stück Papier Hoffnung auf eine Nachricht der Prinzessin auf, doch es ist leer. Also heißt seine Devise: „Zurück zum Vater, werde endlich klug.“ Wiederum ist das Publikum mit einer Haltung konfrontiert, über die es nach-zudenken gilt.

Fünfter Akt

Erste Szene

In Hots Zimmer. Hot krank auf seinem Bett.

Der Vater und Lord Hamilton starten eine Intrige gegen Robert Hot, indem sie ihm mitteilen, die Prinzessin würde heiraten. Robert stößt nach einer kurzen Ohnmacht seinen Vater zurück und mit dem Kopf gegen die Wand, schließlich greift er Lord Hamilton an der Kehle. Robert ist verzweifelt „Alles verrät mich.“ Plötzlich tritt die Prinzessin als Buhlerin verkleidet auf. Erst als Robert sie erkennt, beschließen beide, seinen Tod vorzutäuschen. Nachdem der Beichtvater sich um den „Sterbenden“ gekümmert hat, springt Robert Hot plötzlich auf, Armida eilt auf ihn zu, und beide singen: „Behaltet euren Himmel für euch“ und gehen tanzend ab in eine gemeinsame Zukunft.

Kritische Anmerkungen zum Textvergleich zwischen Lenz' „Engländer“ und Körners Libretto zu „R. Hot bzw. Die Hitze“

Zum ersten Akt: In Pose 1 heißt es bei Lenz: „... meinem Vater auf ewig die grausame Gewalt nehmen, die er über mich hat. ... mich mit Lord Hamiltons Tochter verheuraten.“ Diese Zielperson fehlt bei Körner, dort heißt es nur: „Verheiraten will mich mein Vater.“ Lord Hamiltons Tochter wird erst unerwartet in der 69. und 70. Pose erwähnt, dort aber eher ironisch. In Pose 4 nimmt Körner mit der Frage „Heißt das gelebt?“ eine Anleihe aus Lenz' Götz-Rezension auf, um damit treffend all das infrage zu stellen, was er sich bislang im Leben versagt hat. In Pose 7 erwähnt Lenz noch einmal, dass sein Vater ihn „mit Lord Hamiltons Tochter verheuraten“ will, auch hier unterschlägt Körner die Zielperson.

Zum zweiten Akt, zweite Szene, Pose 13, Gefängnis-Szene: Goldmann beginnt diese Pose mit einer *langen Instrumentaleinleitung, ausgehend von einem Orgelpunkt (D), allmähliche Steigerung, dann deutliche Trivialsphäre (Rock / Beat o. ä.)*. Zu dem folgenden Text spielt Robert Hot bei Lenz die Violine und singt dazu, bei Körner / Goldmann wird der identische Text über Tonband eingespielt: „So geht's denn aus dem Weltchen raus / O Wollust zu vergehen ...“ Bei Lenz folgt dann ein Prosatext, den Körner / Goldmann von Hot über ein Mikrofon singen lassen: „Eine halbe Elle ihr näher ...“ Und mit einem Schuss Selbstironie: „Das Leben hier / ist mir zu *schön* geworden / es ist Zeit / daß ich gehe eh / es noch *schöner* wird,“ was bei Lenz heißt: „Das Leben ist mir *gut genug* worden, es ist Zeit, daß ich gehe, eh es *schlimmer* wird.“ Der Anfangstext aus Pose 13 wird verkürzt in Pose 14 über Tonband wiederholt: „O Wollust / O Wollust zu vergehen / Ich habe/ sie gesehen.“

In der Szenenbeschreibung zu Pose 15 erwähnt Lenz den Bruder der Prinzessin, von Körner wird er wohl zurecht unterschlagen, da diese Figur zu keiner Zeit relevant wird, außerdem ermöglicht diese Änderung Körner in der Regieanweisung zu Pose 20 zu schreiben: „Prinzessin den Busen sich aufknöpfend“, worauf hin Hot folgerichtig singen kann: „O diesen Augenblick“. Ein Frevler wohl, der dabei an die hochdramatische Scene „O Gott! Welch ein Augenblick“ in „Fidelio“ denkt. In Pose 30 weigert sich Hot bei Lenz „in den Armen der Lady Hamilton“ seine Armida vergessen zu sollen. Körner unterschlägt Lady Hamilton, Lord Hamiltons Tochter, auch hier, da sie als irrelevante Person für die Haupthandlung uninteressant ist und konzentriert sich auf die handlungs-tragenden Personen. Das rächt sich in Pose 31, Hot spricht jetzt davon, dass er „in den Armen einer andern“ seine Armida vergessen soll. Bei Lenz war der Bezug zu Hamiltons Tochter gegeben, bei Körner ist es eine beliebige andere.

Zum dritten Akt: In Pose 36 nimmt Körner Rücksicht auf die Religion und „entschärft“ Lenz' Satz: „... als wenn Himmel und Erde zusammen fielen und die Götter ein Spiel der Säue würden“, indem er die Götter aus dem Spiel lässt: „Als würden Himmel und Erde ein Spiel der Säue.“ Aufgrund der starken Verkürzung des Lenz-Textes, fehlt der Pose 36 der eigentliche Grund für Hots Aufregung. Bei Lenz heißt es: (Pose 35:) „Ha, unter allen Foltern des Lebens, auf die der Scharfsinn der Menschen gesonnen haben kann, kenn ich keine größere, als zu lieben und ausgelacht zu werden. Und die Marmorherzen machen ihrem Gewissen diese Peinigung ihrer Nebenmenschen so leicht, weil sie ihnen so wenig Mühe kostet, weil sie ihrem Stolz und eingebildeten Weisheit so sehr schmeichelt, weil sie die schlechteste Erdensöhne mit so geringen Kosten über den würdigsten Göttersohn hinaus setzt. Ha, sie sollen diese Freude nicht mehr haben. – Mich auslachen! – mich dünkt, ein Teil von dem Hohn fällt auch auf den Gegenstand zurück, den ich anbet – (Pose 36:) (*springt auf*) und das ist ärger, als wenn Himmel und Erde zusammen fielen und die Götter ein Spiel der Säue würden ...“

Zum vierten Akt: Bei Lenz heißt es vor dem „a di di dal da“ in Pose 48: „Robert, du bist in der Tat ein Narr. Zurück! zurück! zu deinem Vater, und werd einmal klug.“ Bei Körner klingt es hingegen selbstironisch: „Was tat ich – daß ihr Held heißt.“

Das nachfolgende, von der Leier begleitete Lied Hots, ist eine komplette Übernahme eines Fremd-Textes aus der Götz-Rezension von Lenz (s. o. S. 13) einschließlich der Frage: „Was lernen wir hieraus?“

Das lernen wir hieraus, daß handeln, handeln die Seele der Welt sei, nicht genießen, nicht empfinden...“ Bei Körner heißt es beißend ironisch: „Kaiser – Prinzessinnen – Heilige – o – O keinen Heller für die Antwort.“ Immerhin übernimmt Körner „Genieße nicht empfinde nicht“, und er stellt das wichtige „handeln“, nachdem die Leier – mit einem sfffz in allen Instrumenten – zerbricht – von Hot *mit mehr Luft als Ton* gesungen – deutlich heraus.

Zum fünften Akt: In Pose 61 bekommen die „verschiedenen Bedienten“ bei Körner einen Namen: Peter und als stumme Rolle Williams. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer personellen Änderung. Ist es bei Lenz „Halten Sie sich ruhig, junger Herr“ ein Satz von Williams, so muss Körner wegen der stummen Rolle von Williams den Satz „Haltet Ruhe junger Herr“ folgerichtig dem Peter übertragen, Hot sagt dann aber zu Williams – und nicht zu Peter, wie man erwarten würde – „Maulaffe!“

Spätestens ab Pose 82 wird die Komödie von Lenz zur Farce von Körner/Goldmann. Lenz führt eine Buhlerin mit dem Namen Tognina ein. Körner geht diesen Umweg nicht, sondern wählt den direkten Weg mit der verkleideten Prinzessin als Buhlerin. Während Robert Hot Tognina um eine Schere bittet, um – wie er vorgibt – das Bild seiner Geliebten vom Halse zu schneiden, setzt die verkleidete Prinzessin bei Körner das Rate-Spiel mit den Rosen fort, bis Robert Armida erkennt.

Lenz: Robert reißt Tognina die Schere aus der Hand und *gibt sich einen Stich in die Gurgel*, wie die Regieanweisung lautet. Robert im Wundfieber: „Nein, Armida! Nein! – so viel Augen haben nach mir gefunkelt! So viel Busen nach mir sich ausgedehnt! Ich hätte so viel Vergnügen haben können – nein, das ist nicht dankbar.“ Und so endet das tragische Ende mit Roberts röchelnden Ausrufen: „Armida! Armida“. Und an den Beichtvater gewendet: „Behaltet euren Himmel für euch.“

Bevor die Prinzessin und Robert Hot diesen letzten Satz gemeinsam repetierend singen können, geschieht bei Körner/Goldmann noch einiges. Hot will sie zu sich ins Bett ziehen, doch die Prinzessin hält ihn zurück, beide lachen und küssen sich und singen gemeinsam in Pose 101: „Den Guten das Beste, den Bösen die Reste. Listig wird jetzt Schluß gemacht und die andern ausgelacht Robert Robert mausetot.“ Mit dem Auftreten von Lord Hot, Lord Hamilton, Peter und der Prinzessin (die herausgelaufen war, nachdem sie Robert die Schere gegeben hatte) imitiert Hot einen Stich in seine Gurgel. Nach ernsthaften Differenzen zwischen Lord Hot und Lord Hamilton wird der Beichtvater gerufen, der in Pose 110 „Ad primum“ seine Weisheitslehre verkündet mit einem Fremd-Text aus dem *Ersten Principium der Moral* von Lenz (s. o.). Das folgende Quartett aus Prinzessin, Lord Hamilton, Lord Hot und Peter bittet auf ironisch-eigenartige Weise um Rettung:

Prinzessin:	so retten sie doch ihre Seele
Lord Hamilton:	so rettetest du nicht eine Seele
Lord Hot:	so retten sie doch seine Seele
Peter:	so retten sie auch meine Seele

Und noch einmal greift der Beichtvater auf Text aus dem *Ersten Principium der Moral* zurück: „Was helfen alle Spekulationen ...“ (s. o.). Bevor Hot und Prinzessin dann, *nachdem sie sich einigemale glücklich herumgedreht* haben, im traditionellen Walzertakt und Wiener Melodienreigen in Pose 111 singen: „Behaltet euren Himmel für euch“, was in dieser Situation durchaus einen sarkastischen Zug hat. Noch bevor das Bläserquintett, die Elektronische Orgel und der Kontrabass im *fff* enden, wird über Tonband ein Kinderchor eingespielte (Pose 112), begleitet von 2 Violinen, Viola, Violoncello, Glockenspiel, Röhrenglocken, 4 Becken und 2 Tamtam und im Duktus eines naiven Kinderliedes, das in sprachlich derber Lenz'scher Art die Opernphantasie beschließt und natürlich-drastisch auf die Zukunft verweist, die kommende Generation, dank unserer „Hitze“:

Hitze heißt der Fluch / Der auf euch sitzt / Hitze ist der Grund / Warum ihr schwitzt / Hot hat nun die Jungfrau / Die er ritzt / Heiß wie der Saft / Den er verspritzt / Und rot ist der Stern / Der auf uns blitzt. (s. NB S. 23)

Akte, Szenen, Posen – Besetzungen: vokal und instrumental

Um festzustellen, ob den Protagonisten bestimmte Instrumente zugeordnet sind, folgt hier eine Übersicht über die 112 Posen.

Erster Akt (271 T.)

Erste Szene <i>Turin, vor dem Palast der Prinzessin von Carignan</i>	(1 T.)
Pose 1 Lento ♩ ca. 52 <i>Quintett, EO, Kb.; R. Hot</i>	(32 T.)
Pose 2 allegro ♪ ca. 132 <i>Quintett; R. Hot</i>	(10 T.)
Pose 3 ♩ ca. 80 ♩ ca. 120/♩ ca. 60/♩ ca. 120/...♩ ca. 60 <i>Quintett, Kb.; R. Hot</i>	(19 T.)
Pose 4 ♩ ca. 108 <i>Kl.Fl., EO, Kb.; R. Hot</i>	(35 T.)
Pose 5 ♩ ca. 60 <i>Ob., Klar., Hr., Fg., EO; R. Hot</i>	(25 T.)
Pose 6 lento (accel. ...rit. <i>Fl., EO, Kb.; R. Hot</i>	(2 T.)
Pose 7 allegro moderato , un poco agitato ♩ ca. 96 <i>Klar., Hr., Fg., EO, Kb.; R. Hot</i>	(92 T.)
Pose 8 meno ♩ ca. 60 <i>Fl., EO, Kb.; [Prinzessin, Regieanw.]</i>	(8 T.)
Pose 9 allegro ♩ ca. 132 <i>EO, Kb.; R. Hot</i>	(19 T.)
Pose 10 allegro <i>Kl.Fl., Hr., Fg., EO; Major, R. Hot</i>	(28 T.)

Zweiter Akt (398 T.)

Erste Szene <i>Der Prinzessin Palast</i>	
Pose 11 moderato <i>[Prinzessin, Major]</i>	(53 T.)
Pose 12 Prinzessin, Major <i>(Regieanweisung)</i>	(1 T.)
Zweite Szene <i>Hots Gefängnis. In der Dämmerung</i>	
Pose 13 Tonband: Orgelpunkt D, Tonband und Mikrophon <i>lange Instrumentaleinleitung, dann deutliche Trivialsphäre: Rock, Beat; R. Hot</i>	
Pose 14 Tonband, quasi Orgelpunkt d“ <i>Rock, Beat verzerrt; R. Hot</i>	
Pose 15 allegro rit. ... accel. <i>Bläser spielen Schlagzeug, EO, Kb.; [Prinzessin], R. Hot</i>	(21 T.)
Pose 16 <i>Bläser spielen Schlagzeug, EO, Kb.; Prinzessin, [R. Hot]</i>	(3 T.)
Pose 17 <i>Bläser spielen Schlagzeug, EO, Kb.; Prinzessin</i>	(7 T.)
Pose 18 l'istesso tempo <i>Bläser spielen Schlagzeug, EO, Kb.; Prinzessin, R. Hot</i>	(21 T.)
Pose 19 moderato <i>3 Schlagzeuger, EO, Kb.; R. Hot</i>	(13 T.)
Pose 20 tranquillo <i>Fl., 1 Schlz., Kb.; Prinzessin, R. Hot</i>	(30 T.)
Pose 21 allegro (ma non troppo, ♩ ca. 126) <i>Fl., Ob., 3 Schlagzeuger; Prinzessin</i>	(30 T.)

Pose 22	moderato (♩ ca. 112)	(38 T.)
	<i>Fl., Ob., EO, Kb. [Prinzessin]</i>	
Pose 23	calmo (♩ ca. 60)	(32 T.)
	<i>EO, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 24	allegro (♩ ca. 132)	(17 T.)
	<i>EO, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 25	♩ ca. 66	(5 T.)
	<i>2 Schlagzeuger; [R. Hot]</i>	
Pose 26	allegro moderato (♩ ca. 88), un poco pesante	(25 T.)
	<i>2 Schlagzeuger, Klar., Hr., Fg.; Lord Hot</i>	
Pose 27	(l'istesso tempo)	(36 T.)
	<i>2 Schlagzeuger, Klar., Hr., Fg., Kb.; Lord Hot</i>	
Pose 28	andante (♩ ca. 72)	(18 T.)
	<i>Bläserquintett; Lord Hot</i>	
Pose 29	allegro	(21 T.)
	<i>Fl., Ob., Klar., Hr., EO; Lord Hot</i>	
Pose 30	allegro (♩ ca. 88)	(15 T.)
	<i>4 Schlagzeuger, Fg., EO, Kb.; R. Hot, Lord Hot</i>	
Pose 31	lento molto	(25 T.)
	<i>Fg., EO; R. Hot</i>	
Pose 32	quasi allegretto	(16 T.)
	<i>Fl., Ob., 2 Schlagzeuger, Kb.; Lord Hot</i>	
Pose 33	lento molto	(10 T.)
	<i>EO; R. Hot</i>	
Pose 34	moderato	(4 T.)
	<i>Bläserquintett, [R. Hot]</i>	

2.1 Dritter Akt (260 T.)

Erste Szene *In Hots Hotel, es ist Mitternacht, mehr gegen die Morgenstunde*

Pose 35	moderato (♩ ca. 80)	(32 T.)
	<i>Bläserquintett, EO, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 36	sub. allegro molto	(16 T.)
	<i>EO; R. Hot</i>	
Pose 37	moderato – allegro	(33 T.)
	<i>Fl., Ob., Klar. [R. Hot]</i>	
Pose 38	allegro non troppo	(30 T.)
	<i>Horn/Wagner-Tube, Fg., Kb.; Lord Hamilton, Lord Hot</i>	
Pose 39	adagio	(38 T.)
	<i>Fl., Ob., Hr./Wagner-Tube, Fg., EO, Kb.; R. Hot, Lord Hamilton</i>	
Pose 40		(2 T.)
	<i>Klar., R. Hot</i>	
Pose 41	allegro molto	(31 T.)
	<i>Klar., Fg.; Lord Hot</i>	
Pose 42	quasi andante	(18 T.)
	<i>Ob., Kb.; Lord Hamilton</i>	
Pose 43	sub. lento	(3 T.)
	<i>Fl., Klar., Hr., Fg., EO; R. Hot</i>	
Pose 44	accel. Allegro non troppo	(18 T.)
	<i>Fl., Klar., Hr., Fg., EO, Kb.; [R. Hot], Lord Hamilton</i>	
Pose 45	moderato, accel. allegro, rit. lento, allegro	(33 T.)
	<i>Bläserquintett; R. Hot</i>	
Pose 46	allegro	(6 T.)
	<i>Bläserquintett, EO, Kb. [R. Hot]</i>	

2.2 Vierter Akt (203 T.)

Erste Szene *Unter dem Fenster der Prinzessin von Carignan, in scheinbar sternheller Nacht*

Pose 47	Lento (♩ ca. 60)	(50 T.)
	<i>3 Maultrommeln, Claves, Maracas, EO, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 48	senza tempo, moderato, senza tempo	(18 T.)
	<i>3 Maultrommeln, EO; R. Hot</i>	
Pose 49	♩ ca. 72	(113 T.)
	<i>3 Schlagzeuger, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 50		(2 T.)
	<i>ein Musiker pfeift, R. Hot</i>	
Pose 51	lento	(3 T.)
	<i>EO; R. Hot</i>	
Pose 52	allegretto	(12 T.)
	<i>R. Hot</i>	
Pose 53	lento	(5 T.)
	<i>3 Maultrommeln, Claves, Maracas, EO; [R. Hot]</i>	

4.5 Fünfter Akt

Erste Szene – *In Hots Zimmer*

Pose 54	[quasi lento (♩ ca. 120), allegro moderato, allegro molto, prestiss. possib.] o. Tz.	
	<i>Fl., Klar., Hr., Fg., Kb.; [R. Hot]</i>	
Pose 55	presto, moderato, lento, allegro, moderato, presto, lento	(o. Tz.)
	<i>Bläserquintett, EO, Kb.; R. Hot, Lord Hot</i>	
Pose 56	più mosso (♩ ca. 80), allegro, presto, moderato	(o. Tz.)
	<i>Fl., Ob., Klar., Hr., Fg., EO, Kb.; R. Hot, Lord Hot</i>	
Pose 57	♩ ca. 80	(2 T.)
	<i>Bläserquintett, EO, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 58		(o. Tz.)
	<i>Klar., Hr. Fg., Kb.; [R. Hot], Lord Hot</i>	
Pose 59		(o. Tz.)
	<i>Ob., EO, Kb.; Lord Hot, Lord Hamilton</i>	
Pose 60	moderato (♩ ca. 80)	(o. Tz.)
	<i>Fl., Ob., Klar., Hr., Fg., Kb.; Lord Hamilton</i>	
Pose 61	lento, moderato, presto	(o. Tz.)
	<i>Ob., Klar., Hr., EO; Lord Hamilton</i>	
Pose 62	allegro	(o. Tz.)
	<i>Hr., EO; R. Hot</i>	
Pose 63	presto	(o. Tz.)
	<i>Klar., Hr., Fg.; Lord Hot</i>	
Pose 64	presto	(o. Tz.)
	<i>Fl., Ob., Klar.; R. Hot</i>	
Pose 65	moderato, presto, lento, allegro	(o. Tz.)
	<i>Klar., Hr., Fg., EO; R. Hot, Lord Hamilton</i>	
Pose 66	allegro, lento, moderato	(o. Tz.)
	<i>Fl.; R. Hot</i>	
Pose 67	(♩ ca. 112)	(12 T.)
	<i>Ob., Klar., Hr. Fg., EO, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 68	più mosso	(11 T.)
	<i>Bläserquintett, EO, Kb.; R. Hot, Lord Hamilton</i>	
Pose 69	meno	(13 T.)
	<i>Fl., Klar., Hr., EO, Kb.; R. Hot, Lord Hamilton</i>	
Pose 70		(13 T.)
	<i>Hi-hat, EO; R. Hot, Lord Hamilton</i>	

Pose 71 <i>Hi-hat, T-T., EO, Kb.; R. Hot, Lord Hamilton</i>	(3 T.)
Pose 72 più mosso <i>Hi-hat, T-T., EO; R. Hot, Lord Hamilton</i>	(8 T.)
Pose 73 <i>Hi-hat, T-T.; R. Hot</i>	(10 T.)
Pose 74 meno <i>Kb.; R. Hot, Lord Hamilton</i>	(1 T.)
Pose 75 più mosso R. Hot	(1 T.)
Pose 76 moderato <i>Fl., Klar., T.-T.EO, Kb.; Peter, R. Hot</i>	(8 T.)
Pose 77 allegro <i>EO; R. Hot</i>	(2 T.)
Pose 78 allegro (♩. ca. 126) <i>Klar., T.-T., EO, Kb.; Peter</i>	(6 T.)
Pose 79 lento molto R. Hot	(1 T.)
Pose 80 adagio molto <i>Fl., Ob.; R. Hot</i>	(6 T.)
Pose 81 <i>Fl., Ob., EO</i>	(8 T.)
Pose 82 calmo <i>Trgl., Fg., EO, Kb.; Peter</i>	(8 T.)
Pose 83 un poco più mosso <i>Fg., Kb.; Peter</i>	(4 T.)
Pose 84 calmo (♩. ca. 60) <i>Fl., Ob., Fg., EO, Kb.; Peter, R. Hot</i>	(10 T.)
Pose 85 più mosso <i>Fg.; Peter, R. Hot</i>	(13 T.)
Pose 86 <i>Trgl., EO, Kb.; Peter</i>	(4 T.)
Pose 87 a tempo <i>Trgl., Fg., EO, Kb.; Peter</i>	(3 T.)
Pose 88 l'istesso tempo <i>Fl., Ob., EO, Kb.; Peter, R. Hot</i>	(5 T.)
Pose 89 <i>Fl., Klar.; R. Hot, Peter</i>	(2 T.)
Pose 90 a tempo <i>Fl., Ob., Klar.; R. Hot</i>	(3 T.)
Pose 91 <i>Fg., EO, Kb.; Peter</i>	(6 T.)
Pose 92 <i>Ob., Klar., Fg., R. Hot</i>	(2 T.)
Pose 93 <i>Fl., EO, Kb.; Peter</i>	(4 T.)
Pose 94 <i>Ob., Klar., Fg., Kb.; R. Hot</i>	(3 T.)
Pose 95 <i>Fl., Ob., Klar., Fg., Kb.; Peter</i>	(3 T.)
Pose 96 meno <i>Kl. Fl., Ob., Klar., Fg., EO, Kb.; R. Hot</i>	(5 T.)
Pose 97 allegro (schneller als vorher) <i>Kl. Fl., Ob., Klar., Fg., Bck., EO, Kb.; Peter</i>	(11 T.)
Pose 98 <i>Kl. Fl., Ob., Klar., Fg.; R. Hot, [Peter]</i>	(11 T.)

Pose 99	(4 T.)
<i>Kl. Fl., Ob., Klar., Fg., EO; [R. Hot], Peter</i>	
Pose 100	(5 T.)
<i>Ob., Klar., Fg., EO, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 101	(53 T.)
<i>Kl. Fl., Ob., Klar., Fg.[:Text], EO, Kb.; Prinzessin, R. Hot</i>	
Pose 102 <i>prestissimo possibile, allegro</i>	o. Tz.
<i>Kl. Fl., Hr.; Prinzessin</i>	
Pose 103 (♩ ca. 80)	(25 T.)
<i>Ob., Klar., Hr. Fg.; [Prinzessin], R. Hot</i>	
Pose 104 <i>libero</i>	(1 T.)
<i>Hr., Kb.; Prinzessin</i>	
Pose 105 (♩ ca. 80)	(19 T.)
<i>Fl., Ob., Klar., Fg.; Peter, Lord Hamilton, Lord Hot</i>	
Pose 106 <i>meno</i>	(11 T.)
<i>Hr., Fg., EO, Kb.; R. Hot, Lord Hot</i>	
Pose 107 <i>più mosso</i>	(40 T.)
<i>Fl., Ob., Klar., EO, Kb.; R. Hot</i>	
Pose 108	(10 T.)
<i>Fl., Hr., EO; Lord Hot, Lord Hamilton</i>	
Pose 109 <i>presto, moderato, allegro, lento</i>	o. Tz.
<i>Fl., Ob., Klar., Hr., EO; [Lord Hamilton], [Lord Hot], Beichtvater</i>	
Pose 110 <i>lento</i> (♩ ca. 60)	(73 T.)
<i>Bläserquintett, EO, Kb.; [208, 221:] Beichtvater, [212:] Prinzessin, Lord Hamilton, Lord Hot, Peter</i>	
Pose 111 (♩ ca. 60)	(45 T.)
<i>Kl. Fl., Hi-hat, Klar., Hr., T.-T., Bck., Kb.; Prinzessin, R. Hot</i>	
Pose 112 <i>allegro</i> (♩ ca. 144)	(7 T.)
<i>Kl. Fl., Ob., Klar., Hr., Fg., EO, Kb.; [Prinzessin], [R. Hot] nach 3 Takten Tonband (mit Schlgz., dann Kinderchor mit 2 Viol., Va., Vc.)</i>	

Akte, Szenen, Posen – Betrachtungen zur Handlung

Wie in vielen Werken Friedrich Goldmanns aus dieser Zeit, den 70er Jahren, wo das verwendete kompositorische Material gleich zu Anfang offen gelegt wird, z. B. in den Sinfonien und den Konzerten, so wird auch im **Ersten Akt**, in der **Pose 1** vom Librettisten die vielfältige Konfliktsituation ausgebreitet, nämlich das Dilemma des Soldaten Robert Hot: „da steck ich nun in Uniform“ und seine glühend-leidenschaftliche Liebe zur unerreichbaren Prinzessin von Carignan: „doch was tät man nicht um dich wunderbare Armida“ [...] „o rote Gardinen“ [...] „nur einmal“ [...] „laß mich“ [...] „rette mich“. Die Zauberin Armida wird angerufen, ein im 18. und frühen 19. Jahrhundert überaus beliebtes Opersujet. Es geht zurück auf Torquato Tassos Epos „La Gerusalemme liberata“ („Das befreite Jerusalem“) von 1575, in dem die Zauberin aufgrund ihrer magischen Kräfte den Kreuzritter gefangen hält. Der Stoff wurde in den vielfältigsten Versionen unter anderen von den Komponisten J. B. Lully (1686), G. F. Händel (1710/1711), Chr. W. Gluck (1777), D. Cimarosa (1777), J. Haydn (1783), G. Rossini (1817) und A. Dvorak (1902/03) vertont.

Doch darüber hinaus zeigt die Pose 1 den Generationenkonflikt mit dem Vater auf: „nach England zurück zu öffentlichem Geschäft [...] verheiraten will mich mein Vater.“ R. Hot singt den Text leise in zwei eher mutlosen Quartsprüngen d^2-g^2 und a^1-d^2 .

Pose 2: ist geprägt von bizarren 32stel Figuren auf- und abwärts, dazwischen *kreischend*⁵⁷R. Hot: „Grausame Gewalt“ um dann zu ergänzen: „komm nur“ auf zwei gleiche, crescendierende 5-Ton-Figuren.

Pose 3: ist rein instrumental. Es wird einzig der Ton d^1 rhythmisiert, repetiert, mikro-chromatisch eingefärbt oder gesummt. *Hot geht lange stumm auf und ab.*

Pose 4: (*Hot schlägt mit dem Gewehr Finten in die Luft.*) Der Kontrabass markiert im dreifachen Forte col legno battuto bzw. pizzicato diese Gesten. Eine bizarre Figur in der Kleinen Flöte wird wiederholt, bevor Robert Hot einsetzt und über sein bisheriges Leben philosophiert: „Habe ich nicht zwanzig Jahre mir versagt was Menschen erstreben“ [...] „als Nichts über Büchern [...] gelebt statt zu lieben“, um mit der Frage zu enden: „heißt das gelebt“.⁵⁸

Pose 5: Im schwärmerisch-süßen g-Moll-Septakkord und wiegendem 6/8-Takt beginnend legt sich R. Hot samt der Flinte zu Boden: „Nun da ich finde was mich entschädigt“ [...] „mein Glück vereint dies Lächeln das mein Herz umfaßt“ [...] „Hier ist Leben [...] ich muss zu ihr.“

Die zwei Takte der **Pose 6** lösen schließlich die vermeintliche Katastrophe aus. R. Hot *schießt sein Gewehr ab, das rote Licht geht aus, das Fenster öffnet sich, die Prinzessin sieht heraus.*

Pose 7: R. Hot bittet darum, zu ihr heraufkommen zu dürfen: „leben ohne Hoffnung kann ich nicht [...] bedauern sie mich Prinzessin.“ Worauf die Prinzessin um den Ton d^2 herum singend fragt: „das ist ihnen genug.“ Doch gleich darauf bemerkt sie, es wäre ihr Unglück, würde er mehr verlangen, fügt aber den ambrosischen Satz hinzu: „So fangen sie mit ihren Lippen wenigstens den Seufzer auf, der aus meinem Busen steigt.“

Pose 8 Über sechs Takte bläst die Flöte einem langen Seufzer gleich ein tremolierend (Flutterzunge) ausgehaltenes b^2 im pp.

Pose 9: R. Hot ist enttäuscht: „nichts als Bedauern.“ Rhythmisierte Cluster der Elektronischen Orgel zerschneiden die bedrückende Situation. *Die Runde kommt.*

Pose 10: Robert Hot spricht *heimlich mit dem Major* der Runde. Auf die Frage des Majors wer geschossen hat antwortet R. Hot: „ein Deserteur“ und auf Nachfrage des Majors gesteht R. Hot: „ich“. Daraufhin die Reaktion des Majors: „Kerl ... den Verstand verloren, ab zur Wache.“

⁵⁷ Regie- und Spielanweisungen werden *kursiv* wiedergegeben, zitierte Libretto-Texte stehen in Anführungszeichen.

⁵⁸ Aus „Über Götz von Berlichingen“ von J. M. R. Lenz, in: Damm, Leipzig 1987, Bd. II, S. 637

Es ist der erste dramatische Höhepunkt am Ende des ersten Aktes, denn Robert Hot droht der Tod, insofern ist es wohl eher ein „Tiefstpunkt“.

Zweiter Akt, Erste Szene, Im Palast der Prinzessin

Pose 11: Die Prinzessin bittet den Major zu sich und erfährt von ihm, dass der Lord aus erstem Hause ist. Die Prinzessin spricht „als Frau“ zu ihm und will, dass er leben soll. Der Delinquent habe eine „verborgene Melancholie“ und sie sei „die Ursache seiner verwirrten Einbildungskraft.“ Der Major erklärt ihr, dass „nach königlichem Reglement der Lord ein toter Mann ist.“ Die Prinzessin sagt, dass sie den König „auf Knien anzuflehen“ gedenkt und bittet den Major, die Eltern von R. Hot zu informieren und herzubitten. Der Major: „Hoheit, Befehle sind mir heilig.“

Zweite Szene, Hots Gefängnis,

Pose 13: *Nach einer langen Instrumentaleinleitung, ausgehend vom Orgelpunkt (D), allmähliche Steigerung, dann deutliche Trivialsphäre (Rock/Beat o. ä.), dazu R. Hot über Tonband in einer übersteigerten, unrealen Verfassung:*

„So geht’s denn aus dem Weltchen raus
O Wollust zu vergehen
Ich sterbe ohne Furcht und Graus
Ich habe sie gesehen
Brust und Gedanke voll von ihr
So komm o Tod ich singe dir
So komm o Tod ich tanze mir“

Pose 14: *Rock/Beat verzerrt (über Synthesizer, Ringmodulatoren), allmählicher Abbau, wobei der Ton d‘‘ als quasi Orgelpunkt übrigbleibt. Hot (tanzt) zu einem Text über Tonband.*

„O Wollust
O Wollust zu vergehen
Ich habe
Habe sie gesehen“

Pose 15: *Die Prinzessin von Carignan tritt ins Gefängnis, verkleidet als ein junger Offizier.*

Die Bläser wechseln zum Schlagzeug und agieren stimmlos, indem sie nacheinander *erschöpft* a – e – i – o – u *stöhnen*. R. Hot: „Licht umgib mich“, einzig begleitet vom Flageolett-d² des Kontrabasses, das in einen G-Dur Septakkord übergeht. Schlagzeug 5 (Fg.) reibt *mit Jazzbesen unregelmäßig* auf dem tiefen Tom-Tom.

Pose 16: Die Prinzessin zu Hot ohne jegliche Instrumentalbegleitung „stehen sie auf, ich bring ihr Urteil“.

Pose 17: Die Prinzessin tut als würde sie ihn aufrichten und erklärt ihm: „sterben werden sie nicht“

Pose 18: *Hot bleibt kniend.* „nicht sterben“ fragt er enttäuscht. Worauf die Prinzessin versucht, ihn zu trösten: „Das gute am Leben ist, es zu besitzen“ und wird begleitet von hohlen Staccato-Oktaven der Elektronischen Orgel, doch fragt Hot: „wozu Besitz, aufhören im Höchstgenuß heißt tausendfach genießen“, worauf die Prinzessin noch einmal ihren wenig trostreichen Satz wiederholt.

Pose 19: *Hot, ihr einen Dolch reichend:* „Ich will den Tod aus ihren Händen, von denen allein er mir Wohltat ist.“ Das Kontra-F des Kontrabasses dominiert die Pose. Die Bläser, zu Schlagzeugern „umfunktioniert“, agieren mit kleinen unregelmäßigen Einsätzen.

Pose 20: *tranquillo (Prinzessin, sich den Busen aufknöpfend, setzt sich.)* Der Kontrabass spielt einen G-Dur-Septakkord mit Flageolett-Tönen, vielleicht die Übermächtigkeit einer süßen Versuchung? Robert Hot beginnt ein Duett mit der Prinzessin. Die melodisch markante Anfangs-Geste ist die großer Liebesduette des 19. Jahrhunderts. Die unvollständigen Quintolen des Tom-Tom und das Flatterzungen-Spiel der Flöte mit den zum Teil unvollständigen Septolen sowie die zunehmenden Fiorituren in den

Gesangspartien weisen auf eine eher irrealen bzw. verwirrende Situation hin. Das Duett endet mit den bekennenden Worten der Prinzessin: „Mein Freund“.

Pose 21: Die *Prinzessin löst sich ein Halsband ab* und übergibt es Hot in der Hoffnung, dass es sein Leben in der Gefangenschaft etwas angenehmer macht: „versüßen sie sich die Einsamkeit damit.“ Und er möge sich einprägen: „das Urbild des Gemäldes [...] kann nicht so fühllos sein, wie es sein Schatten ist.“ Welch eine Verheißung!

Pose 22: die *Prinzessin gibt ihm das Porträt und eilt jählings ab*. Die Pose endet pp auf dem Kontra E.

Pose 23: *Hot in die Knie sinkend, das Bild am Gesicht*. „Nun Ewigkeiten zu leben“ [...] „um ihretwillen begnadigt sein will ich.“ Die Elektronische Orgel hält das Kontra E aus, der Kontrabass spielt den G-Dur-Septakkord mit Flageolett-Tönen.

Pose 24: *Hot steht auf, nimmt das Urteil vom Tisch und liest*: „Verweisung auf Festung“ aber lebenslänglich, und das genügt ihm scheinbar, denn „hören, sprechen und sehen werde ich sie.“

Pose 25: *Hot fährt zusammen*. Holzblock und Guero spielen unvollständige Triolen im ff, dann f – mf – p – pp. Hot: „Wen sehe ich“

Pose 26: un poco pesante. *Der alte Lord Hot tritt herein*. Das Fagott bläst zwei Takte, jeweils mit einem sf beginnend, im Charakter einer thematischen Gestalt und wiederholt variiert die beiden Takte.

Lord Hot verschlägt es die Sprache, mehrfach setzt er mit „Un-“, an, bevor er – nach nochmaligem Einsatz des Themas und des Kopfthemas mit bebendem Triller im Fagott – pesante und glissando aufwärts „Un-würdiger“ im f hervorschreit. Die Pose endet mit dem ‚bebenden‘ Kopfhema im trillernden Fagott.

Pose 27: *Hot fällt ihm zu Füßen, eine Weile stumm*. Nach sieben Takten setzen die übrigen Instrumentalisten ein und „fauchen“ über drei Takte im pp stimmlos „f“, nach fünf Takten Pause dann simile über fünf Takte. Subito ff spielt der Kontrabass eine kreisende Quintolen-Figur wie einen emotionalen Ausbruch. Lord Hot daraufhin: „Armer“ glissando auf- und abwärts. Lord Hot: „Wahnwitziger“ in skurrilen Figuren, Triole und Sextole, sowie Glissando auf- und abwärts. Es scheint, als würde Lord Hot aus der Fassung geraten. Erneut Lord Hot breit gedehnt: „Kranker“. Alle fünf Bläser fauchen ein Crescendo zum ff und auf „ts“ beginnt ein Decrescendo zum pp.

Pose 28: *Lord Hot hebt ihn auf und umarmt ihn*. Die Instrumentalisten blasen nur auf dem Mundstück (Flöte), nur auf dem Rohr (Oboe), schlagen auf das Mundstück (Horn), oder blasen ohne Rohr (Fagott), und sie erzeugen auf diese Weise die seltsamsten Geräusche. Die Klarinette bläst im vierten Takt einen Triller auf dem Ton cis¹ mit dem der Lord Hot seinen Einsatz beginnt: „Schulknabe du ich weiß alles von der Prinzessin.“

Pose 29: (*Hot zittert*) Die Bläser blasen, nun wieder ordinario, einen verminderten Septakkord, wobei jeder Instrumentalist seine *Frequenz ständig unregelmäßig verändert, in stets wechselndem Tempo*. Lord Hot wirft seinem Sohn vor, er habe die Dame unglücklich gemacht, „die ihren Reizen es nicht verzeiht, daß um den Verstand sie dich gebracht“, hoffnungsvoll und jung wie du bist. Und der Lord schließt mit den Worten. „hier du bist frei, jetzt fort nach England.“

Pose 30: *Hot eine Weile außer Fassung, dann fährt er plötzlich nach der Order in des Vaters Hand und will sie zerreißen*. R. Hot: „Nein die Festung hab ich verdient.“ Lord Hot beschimpft ihn: „Undankbarer“ – „Elender“ – „zittre“, doch Hot erwidert erregt: „vergeßt meine Befreiung, befreit euch selber.“ Lautstark beenden die Instrumente im ff die Pose.

Pose 31: *Hot, lange vor sich hinsehend, er glaubt, die Prinzessin arbeitet daran, damit er sie vergisst, doch nach England will er auf keinen Fall. Die emotionale Zerrissenheit und seine verzweifelte Lage zeigen die weiträumigen Intervalle und die komplizierte Rhythmik.*

Pose 32: *Lord Hot fasst ihn an der Hand:* „na komm – wirst du vernünftig – wirst du glücklich.“ Die Pose wird vom Kontrabass dominiert, zunächst durch eine motivartige Tonfolge, die an die Pose 9 von R. Hot erinnert („nichts als Bedauern“).

Pose 33: *Hot legt beide Arme übereinander, den Himmel lang ansehend.* Die Elektronische Orgel wiederholt die acht Takte der Pose 31. R. Hot danach im pp und leicht an- und abschwelldend: „ich“.

Pose 34: *Hot zuckt die Achseln und geht mit Lord Hot ab.* Die Instrumentalisten erzeugen auf ihren Mundstücken und Rohren höchstmögliche Geräusche, lediglich die Klarinette spielt ppp einen Triller auf cis¹ (vgl. Pose 28) und fügt einen geschwinden Aufwärtsgang an.

„Vaterland, Väter – ist Metapher für Anpassung, für Nicht-Leben, für Gelebtwerden.“ Es „verweigert sich der Held seinem Vaterland.“ [...] „Die Liebe ist für Hot der einzig verbliebene Schimmer einer Lebens- und Glücksmöglichkeit.“⁵⁹

Dritter Akt, Erste Szene *Es ist Mitternacht, mehr gegen die Morgenstunde*

Pose 35: *Hot in einem Domino⁶⁰, ganz ermüdet nach Hause kommend und sich in einen Lehnstuhl werfend.* Einzelne kurze Einsätze der Instrumente wie Lichtreflexe oder letzte Gedankenblitze der vergangenen Nacht. Die Klänge verdichten sich. Robert Hot: „Durch Mummereien ... Rasereien ... zu Verstande bringen mich ... weit haben sie es gebracht ... ah keine größere unter den Foltern als zu lieben und ausgelacht zu sein ... ha, der Spaß soll ihnen vergehn.“

Pose 36: *Hot springt auf.* Die Elektronische Orgel spielt eine triolische Quartfolge in weiten Intervallsprüngen aufwärts im ff zum ausgehaltenen h² („Himmel“?). Hot: „Ärger ist das als würden Himmel und Erde ein Spiel der Säue ... alle betrüg' ich durch verstellte Gleichgültigkeit.“ Damit stellt Körner eine Fancy-Weiche für den folgenden Verlauf. Alles Weitere unterläuft die gespielte Handlung. Von Pose 36 an wird das Publikum Teil des Stückes, denn nur es weiß von der „verstellten“ Gleichgültigkeit Robert Hots (the Fourth Wall, er „interagiert“ mit dem Publikum.).

Pose 37: *Hot wirft sich wieder in den Lehnstuhl und scheint zu schlummern.* Instrumentales Zwischenspiel von Flöte, Oboe und Klarinette.

Pose 38: *Lord Hot und Lord Hamilton kommen. Sie haben's gesehen und lächeln einander zu.* Leitmotivartig stellt Goldmann musikalisch einen Bezug zur Pose 26 her. das „Motiv“ verweist durch die akzentuierten Sforzati der kleinen Sekunde auf die Distanz zwischen L. Hot und Lord Hamilton. Beide hoffen, dass sich der Zustand von R. Hot bessern wird. Während Lord Hot wünscht „wäre er nur in England“, schlägt Lord Hamilton vor, man müsse bei R. Hot den „Geschmack an Wollust wecken“ und zwar „Hier! Hier!“ in Italien durch „die italienischen Augen“. Und so malt er, musikalisch unterstützt vom angedeuteten Schmelz einer italienischen Arie, in Pose 39 das Bild einer Italienerin. Es

⁵⁹ Damm, Frankfurt/M. 1989, S. 174

⁶⁰ Langer seidener Maskenmantel mit Kapuze und weiten Ärmeln. Es gibt tatsächlich eine Anekdote, eine zur Legende gewordene Hofballgeschichte von Lenz, wo er einen Domino trug, die Sigrid Damm nach einem Zettel Goethes an Charlotte von Stein bzw. nach einem Schreiben von Lenz' Moskauer Freund Karamsin aus dem Jahr 1789 wiedergibt. „So erschien er [Lenz] zum Beispiel einmal [am 24. April 1776] bey Hofe auf dem Ball maskirt und im Domino, mit dem Hute auf dem Kopfe, und als nun aller Augen auf ihn hinstarrten und das Ah! der Verwunderung von allen Seiten erschallte, trat er ganz ruhig und unbefangen zu einer der vornehmsten Damen [das Fräulein von Lasberg], und nahm sie zum Tanz auf.“ [...] „aber die betitelten Herren und Damen, die den weimarischen Hof ausmachten, meynten, daß dem naseweisen Lenz wenigstens der Kopf vor die Füße gelegt werden sollte.“ (Damm, Frankfurt/M. 1989, S. 204f.) Goethe spricht davon, dass „ein bürgerlicher Wolf unter die Herde gekommen sei“ (ebenda).

ist der erste Versuch einer Intrige von Lord Hamilton, die sich direkt gegen R. Hot richtet, indirekt aber auch gegen Lord Hot. Lord Hamilton scheint möglicherweise verärgert, dass Robert Hot nichts von seiner Tochter wissen will. Schließlich wirft R. Hot „ihm seine Uhr an den Kopf“. Bereits im ersten Akt, in der ersten Szene spricht R. Hot von grausamer Gewalt (Pose 2), weil er fürchtet, sein Vater will ihn nach England zurückholen und ihn verheiraten. Diese Furcht hat starke autobiographische Züge.

Pose 39: Robert Hot (*zwischen den Zähnen*) „Verräter“. Hamilton schwärmt von einem italienischen Mädchen „so jugendlich schmachtend, mit Augen den Heiligen Antonius zu verführen, so vollkommen dies Meisterstück der Natur.“

Die Elektronische Orgel spielt mit verführerischem Schmalz arpeggierte Akkorde, die dann in wiegende unvollständige bzw. regelmäßige Triolen übergehen. Die Glissandi der drei Bläser geben der Situation ihre Doppelbödigkeit.

Pose 40: R. Hot wirft ihm seine Uhr an den Kopf: „Nichtswürdiger“. Die Instrumente pausieren zwei Takte.

Pose 41: Lord Hot läuft ganz erhitzt auf ihn zu, als ob er ihn schlagen wollte. Was Lord Hot nicht ausführt, erklingt in der Musik. Lord Hot erregt sich ff glissandierend: „Nichtswürdiger du ... du daß man dich steckte ... tiefste Loch.“

Pose 42: Lord Hamilton, der sich erholt hat, faßt Lord Hot an. „Geduld Mann Geduld, diese Hitze hat er von dir, es wird sich alles von selber geben. Ich hoffe die Zeit noch zu erleben, da Robert über sich lachen wird.“ Das „Lachen“ verwandelt sich in endlose Fiorituren.

Pose 43: Die Elektronische Orgel spielt kurze, schnell abnehmende Cluster. Hot kniet: „Mensch“ Vier Bläser halten die Dissonanz h-c¹-cis¹-d¹ im pp.

Pose 44: Hot beißt sich in die Hände. Fagott und Kontrabass spielen eine aufwärtsschreitende Figur, die an den Eingang des Fagotts von Pose 26 oder des Horns bzw. Hamiltons Beginn „Eine kenne ich ...“ in Pose 39 erinnert. Hamilton: „Lassen wir ihn nachdenken, Kind ist er keines mehr.“

Pose 45: Lord Hamilton führt Lord Hot ab. Robert Hot reflektiert das soeben gehörte. Die Flöte spielt eine Folge von kleinen Nonen auf- und abwärts. R. Hot: „Wie sie wegschreiten“ [...] sie müssen lachen wo ich es nicht kann.“ Dann Hamilton imitierend: „ein gescheuter vernünftiger Mann Robert werden wird er schon, nur Geduld“

Pose 46: Hot öffnet ein Fenster ... und springt heraus. Von außen ein quasi Jodler ‚erlöst‘ stöhnen die Bläser: „Ah“. Ein sfz-Schlag auf das tiefe Tom-Tom beendet die Pose und den dritten Akt.

Vierter Akt, Erste Szene In scheinbar sternheller Nacht

Pose 47: Hot als ein Savoyard gekleidet, unter dem Fenster der Prinzessin von Carignan. Maultrommeln sowie Claves und Maracas werden von den Bläsern gespielt.

Pose 48: Hot wirft sich nieder auf sein Gesicht, dann hebt er sich auf. Ein ausgehaltener tiefer Cluster löst sich in schnellen Bewegungen aufwärts zu a-h auf. R. Hot: „so weit bin ich ... höchst lächerlich ... über mich lach ich [...] was tat ich daß ihr Held heißt.“

Pose 49: Hot singt und leiert auf seiner Leier. „a di di dal da“ etc. Er wird begleitet vom Kontrabass, der pizzicato in meist weiten Intervallen das Groteske der Pose unterstreicht. Claves und Maracas mit zunächst kurzen Einwüfen verdichten und steigern die Situation. Hot spielt gelegentlich die Ratsche. In der Art eines Geschwindmarsches singt Hot einen Text aus der Götz-Rezension von Lenz.⁶¹ „Wir

⁶¹ Damm, Leipzig 1987, Bd. II, *Über Götz von Berlichingen*, S. 637

werden geboren unsere Eltern geben uns Brot und geben uns Kleider [...] Eine Zeitlang drehen wir uns dort im Kreise wie die anderen Räder [...] kein Wunder daß die Philosophen so filosofieren wenn die Leute so leben, aber heißt das gelebt.“ (s. S. 10)

Die Moral von der Geschichte bleibt nicht aus, und sie scheint dem Kant'schen Imperativ zu entstammen. „Genieße nicht ... empfinde nicht ... – *Hots Leier zerbricht* – handle.“ Sapere aude! war der Wahlspruch der Aufklärung, habe Mut dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! „Handle so, dass die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“

Pose 50: Ein Musiker pfeift sehr schrill. *Es fliegt, von einem Musiker geworfen, etwas in Papier gewickelt auf die Bühne. Hot fängt's begierig auf.*

Pose 51: *Hot küßt es.* Die Elektronische Orgel hält zwei Terzen pp aus. Hot: „von ihr ... Papier ... es steht geschrieben ...“

Pose 52: *Hot macht das Papier auf, wie unter eine Laterne tretend.* Er liest es trocken: „nichts ... Robert ... weiß ... es kam nicht aus ihrem Fenster“. Narr gleichviel zurück zu deinem Vater werde endlich klug.“

Pose 53: *Hot schleicht ab.* Maracas, Elektronische Orgel mit wilden Kleinclustern und Maultrommeln beenden die Pose und den vierten Akt.

Fünfter Akt, Erste Szene In Hots Zimmer

Pose 54: *Hot krank auf seinem Bette.* Die folgenden Posen sind der Fantastik, dem Unwirklichen geschuldet, auf der einen Seite die Heuchelei der befreundeten Vätergeneration Lord Hot und Lord Hamilton, die in den Äußerungen Lord Hamiltons gipfelt: „besser tot als verrückt“ am Ende der Pose 108, woraufhin Lord Hot mit dem Degen auf Lord Hamilton losgehen will; und andererseits das fantastisch Komödiantische von R. Hot und der Prinzessin in Pose 101: „listig wird nun Schluß gemacht und die andern ausgelacht“, und die schließlich in Pose 111 beschwingt verkünden „behaltet euren Himmel für euch“.

Auf den ca. 90 Partiturseiten des V. Aktes von Pose 54 an entwickelt sich aus der fantastischen Komödie eine ereignisreiche Farce in der weitere Personen hinzugezogen werden: ein Beichtvater mit dem Text aus dem *Versuch über das Erste Principium*⁶² (vgl. S. 10) mit den bedeutungsvollen Worten „wir müssen suchen glücklich zu machen andere um uns herum“; mit Peter und Williams zwei Bediente und „ernsthafte“ Zeugen oder besser Mitspieler für den vorgetäuschten Selbstmord-Versuch R. Hots und ein Wundarzt, dessen Prognose darin besteht, dass er *Lord Hot eine Weile bedenklich* ansieht, was diesen veranlasst, den Degen gegen Lord Hamilton zu ziehen.

Pose 55: *Lord Hot tritt ein.* Lord Hot: „Kopfschmerzen weg“, Hot: „etwas“. Lord Hot „Wir sollen zur von Caringnan.“

Pose 56: *Hot faßt ihn hastig an beide Hände.* R. Hot: „verlangt sie nach mir“. Lord Hot: „sie empfängt den ganzen Hof“, R. Hot: „wieso“, Lord Hot: „sie vermählt sich“.

Pose 57: *Hot schreit.* „vermählt“, die Instrumente tremolieren einen dissonanten Akkord.

Pose 58: *Hot fällt zurück und in Ohnmacht.* Die Instrumente spielen weiträumige Intervalle in unterschiedlichsten Lautstärken. Dazwischen Lord Hot. „Hilfe“

Pose 59: *Lord Hot sucht ihn zu ermuntern. Lord Hamilton tritt auf.* „hats eingeschlagen ... wird er wieder“ Lord Hot, ihn unterbrechend: „tot“. Daraus ließe sich schließen, dass es Lord Hamiltons

⁶² Damm, Leipzig 1987, Bd. II, S. 499-514

Vorschlag war, Robert Hot zu sagen, die Prinzessin von Carignan würde heiraten. Damit platzierte Hamilton eine zweite Intrige gegen Robert Hot (s. Pose 38) und ohne Rücksicht auf seinen Freund Lord Hot. Und der wirft Hamilton am Ende vor, Hots scheinbarer Tod wären „die Folgen deiner Politik“ (Pose 105). In Pose 108 springt *Lord Hot auf und zieht seinen Degen* gegen Lord Hamilton mit den Worten: „Das ist dein Werk Hamilton“.

Pose 60: *Lord Hamilton ihn gleichsam vergeblich zu ermuntern suchend.* Lord Hamilton: „schlagt die Ader“

Pose 61: *Lord Hot streift Hot den Arm auf.* „Chirurg Lanzett was ihr bekommt.“
Die Bedienten Peter und Williams kommen, Peter geht wieder.

Pose 62: *Hot erwacht und sieht wild umher.* Hot: „wer“

Pose 63: *Lord Hot bekümmert.* „der Vater“

Pose 64: Flöte, Oboe und Klarinette spielen schnelle, kurze Figuren mit weiten Intervallen im fff. *Hot stößt ihn von sich.* „weg Vater“

Pose 65: *Hot sehr hitzig:* „laßt allein mich“, Hamilton: „der Zwang den unsre Gegenwart ihm antut tötet“, Lord Hot: „immer du mit dem von selber.“ *Lord Hot greift an den Tisch und um die Wände umher nach Waffen und geht mit Lord Hamilton ab.* Die Pose endet mit den vier Tönen des Horns, dem permutierten b-a-c-h.

Pose 66: *Hot springt auf.* R. Hot: „aus ... alles aus ... aus und vermählt“

Pose 67: *Hot rennt mit dem Kopf gegen die Wand und sinkt zu Boden.* Die Bläser setzen mit einem sf ein. R. Hot: „ein anderer ... jünger schöner und vollkommener ... desto schlimmer“.

Pose 68: *Hot springt auf und will sich zum Fenster hinausstürzen; Lord Hamilton stürzt herein und hält ihn zurück.* R. Hot: „vernichtet“. Lord Hamilton: im ff „wohin“

Pose 69: *Hot ganz kalt:* „Das Wetter sehen Herzensfreund ... deine Tochter hätt ich gern hier“, Hamilton: „was willst du mit ihr“.

Pose 70: *Hot sehr gelassen.* „zur Hochzeit Sir ... laß los“, Hamilton: „zu Bette legt euch ihr habt Fieber“, R. Hot: „ins Bette ja mit deiner Tochter“, Hamilton: „ans Bette ha laß ich dich binden“, Hot: „binden mich“.

Pose 71: *Hot kehrt sich hastig um und faßt ihn an der Kehle.* „armer Teufel“

Pose 72: *Lord Hamilton windet sich von ihm los und schiebt ihn aufs Bett:* „dir zeig ichs – he – kommt – he – niemand“, Hot: „du bist so stark Gewalt vor Recht“

Pose 73: *Hot legt sich freiwillig nieder und fängt an zu rufen:* „Bedienung, der Lord will was.“ *Peter kommt zurück, mit Williams vortretend.* Hamilton: „bewacht den jungen Herren mir“.

Pose 74: *(Lord Hamilton ab.)* R. Hot: „er hat einen kleinen ...“,

Pose 75: *Hot sich auf die Stirn schlagend:* „hier“

Pose 76: *Peter hinundherlaufend zwischen Tür und Bett, als erwarte er wen. Williams, neben Hots Bette, diesen anstarrend.* Peter: „Haltet Ruhe junger Herr“, Hot zu Williams „Maulaffe ... hörtet ihr von Freudenfeuer“, Peter: „ach kämt in Schlaf ihr liebster Herr“, Hot: „soll heiraten die Carignan, ist was dran.“

Pose 77: *Peter und Williams sehen sich mit verwunderungsvollen Augen an. Die Elektronische Orgel hält eine Klang aus mit drei Sekunden im Oktavabstand und zieht ihn dann glissando nach oben. Hot fährt auf:* „wie heißt ihr Kerl“

Pose 78: *Peter und Williams fassen ihn gewaltsam an und drücken ihn ins Bett. Peter:* „wo bleibt sie ... ist nur nichts passiert ... erschrecklich wie er fantasiert“

Pose 79: *(während er eine Weile ganz stille liegt.) Hot solo:* „verzweifelt alles ... alles verrät mich“

Pose 80: *Hot zieht das Bild der Prinzessin aus seinem Busen:* „auch dies ... was bleibt mir übrig ... verwesen will ich“.

Pose 81: *Hot bleibt mit dem Bild ans Gesicht gedrückt eine lange Weile stumm auf seinem Kissen liegen.*

Pose 82: *Die Prinzessin als Buhlerin, schön geputzt, tritt leise herein. Peter geht ihr auf den Zehen entgegen.*

Pose 83: *Prinzessin (ihm ein Geldstück gebend.):* „weckt ihn nicht ... still.“

Pose 84: *Prinzessin setzt sich ans Bett, Hot kehrt sich hastig um. Prinzessin:* „ich bin eine Waise ... mich nährt meine Arbeit ... gefall ich euch.“ *Hot:* „was wollt ihr“.

Pose 85: *Prinzessin etwas verwirrt:* „man sagte ihr braucht Pflege zur Nacht“, *Hot:* „wer sagt das“, *Prinzessin:* „Zufall der Diener traf mich ... seid ihr sehr krank“.

Pose 86: *Prinzessin (seine Hand fassend):* „die Hitze ... zu groß“.

Pose 87: *Prinzessin, streift ihn den Arm auf:* „wie weiß der Arm.“

Pose 88: *Hot reißt sich von ihr los:* „laßt die Scherze“, *Prinzessin:* „flöß ich euch nicht Zärtlichkeit ein“, *Hot:* „lüstern seid ihr“

Pose 89: *Hot auf sein Herzweisend:* „hier ist Stein“. *Prinzessin:* „noch nie geliebt“.

Pose 90: *Hot zieht das Porträt der Prinzessin hervor:* „seht ... dies ist euch im Weg“.

Pose 91: *Die Prinzessin reißt sich eine Rose von der Brust und wirft ihn damit:* „zum Beneiden die Dame.“

Pose 92: *Hot das Porträt und die Buhlerin vergleichend:* „wer seid ihr“

Pose 93: *Die Prinzessin, eine Rose aus ihrem Haarputze werfend:*

Pose 94: *Hot richtet sich auf und sieht sie starr an:* „Name“

Pose 95: *Die Prinzessin, wieder eine andere Rose von ihrer Brust werfend:* „ha ha ha“.

Pose 96: *Hot sie erkennend, faßt nach ihrer Hand:* „o Himmel ... Armida“. *(Hornist, mit einem Paar großer Becken, steht auf.)*

Pose 97: *Beckenschlag im ff. Ein reiner D-Dur-Akkord über drei Oktaven erklingt. Prinzessin:* „ich ja“. *Ein euphorischer Klangrausch breitet sich aus im ff.*

Pose 98: *Die Prinzessin winkt Peter und Williams, die gerührt die Szene beobachtet haben. Die gehen hinaus. Hot:* „Armida Zauberin ... wie glühn deine Lippen ... ich sterbe schnell schnell“

Pose 99: *Hot will sie zu sich ins Bett ziehen. Die Prinzessin hält ihn zurück:* „gleich gleich“

Pose 100: *Die Prinzessin flüstert ihm ins Ohr. Hot:* „wie ... was ... ja“

Pose 101: *beide lachen und küssen sich.* Die Musiker spielen schnelle Figuren auf- und abwärts, polyrhythmisch in ungezügelt ausgelassener Weise. Prinzessin: „den Guten ...“ Hot: „das Beste“ Bläser (*stimmlos*): „den Guten das Beste“, Hot: „den Bösen ...“ Prinzessin: „die Reste ...“ Prinzessin und Hot wiederholen den Text gemeinsam mit den Bläsern. Homorhythmisch singen Prinzessin und Hot: „Listig wird nun Schluß gemacht und die andern ausgelacht ... Robert Robert ... mausetot“.

Pose 102: *Unter lachen und küssen zieht die Prinzessin eine Schere aus ihrem Etui und gibt sie Robert Hot.* Prinzessin: „zu Hilfe ... des Todes“.

Pose 103: *Die Prinzessin läuft heraus. Hot imitiert, wie Lord Hot, Lord Hamilton, Peter und die Prinzessin kommen, einen Stich in seine Gurgel; für das Blut nimmt er Rosenblätter.* Hot: „ist's ... denn ... so ... weit“

Pose 104: *Hot sinkt wie sterbend zurück.* Prinzessin singt in herausfordernder Kolorierung: „er verblutet“

Pose 105: *Lord Hot reißt ein Schnupftuch aus der Tasche und sucht das Blut aufzuhalten:* „schnell der Wundarzt“, Lord Hamilton (*zur Prinzessin*): „ihr gabt das Messer“, Prinzessin: „es ging ihm besser“, Lord Hot: „alles Mörder“, Lord Hamilton: „gefährlich scheint's auf den ersten Blick“, Lord Hot: „die Folgen deiner Politik“

Pose 106: *Hot, als läge er im Wundfieber:* „das ist der Lohn“, Lord Hot: „der Beichtvater mein Sohn“

Pose 107: *Peter ab, der Wundarzt kommt, nähert sich, und untersucht die Wunde. Dann blickt er auf und sieht Lord Hot eine Weile bedenklich an. Dann öffnet er, auf seinen Hals fassend, den Mund und verzieht das Gesicht, als hätte er das Würgen. Lord Hot fällt auf seinen Stuhl, legt die Hand vors Gesicht und weint.* Hot: „so jung so schön“.

Pose 108: *Lord Hot springt auf und zieht seinen Degen:* „das ist dein Werk Hamilton“, Lord Hamilton: „besser tot als verrückt“

Pose 109: *Lord Hamilton wendet sich ab, verächtlich. Lord Hot mit dem Degen die Luft spießend, außer sich, will auf ihn. Der Beichtvater, der in Begleitung Peters hereintritt, hält ihn zurück. Dann tritt der Beichtvater näher und setzt sich auf Hots Bett:* „hört ihr“

Pose 110: *Hot nimmt der Prinzessin Bild mit gespielter letzter Anstrengung hervor, küßt es und läßt es auf seinem Mund liegen. Der Beichtvater, nachdem er ein Brevier hervorgeholt und sich geräuspert hat:* „ad primum – unserer Sinne wahres Vergnügen ist mehr als bloße Kitzelung also ahmt nach die schöne Natur ... wie sie nicht ist wie soll sie sein na schön ... ad secundum das Verlangen nach Übereinstimmung mit dem Ganzen in Harmonie ... genug ... wir müssen suchen glücklich zu machen andere um uns herum“ (*die Prinzessin tief betrachtend*).

Quartett:	Prinzessin:	so retten sie doch ihre Seele, ...
	Lord Hamilton:	so rettetest du nicht eine Seele, ...
	Lord Hot:	so retten sie doch seine Seele, ...
	Peter:	so retten sie auch meine Seele, ...

Beichtvater: „was helfen alle Spekulationen werden sie nicht ausgeübt complementum moralitatis keine höhere Seligkeit als Aussicht auf das bessere Leben ...(*das Kreuz schlagend mit zurückgeklapptem Brevier*) in Ewigkeit.“

Pose 111: *Während eine Stille herrscht, in der jeder seine besondere Gemütsbewegung durch eine eigene Pantomime ausdrückt, reckt Hot wie im Todeskrampf die Arme empor, wirft mit den Füßen die*

Bettdecke hoch, springt aus dem Bett, Armida eilt auf ihn zu und beide einander in die Arme. Nachdem sie sich einigemal glücklich herumgedreht: Prinzessin und Hot: „behaltet euren Himmel für euch.“

Pose 112: *Hot und Prinzessin tanzend ab. Alle Gesichter fallen in ihre vorherige Karikatur zurück. Der Kinderchor singt, den Stil eines Pionier- oder Heimatliedes parodierend: „Hitze heißt der Fluch der auf euch sitzt, Hitze ist der Grund warum ihr schwitzt, Hot hat nun die Jungfrau, die er ritzt, heiß wie der Saft den er verspritzt, und rot ist der Stern der auf uns blitzt.“*

Ganz im Lenz'schen Sinne wird hier naturalistisch und scheinbar von allen indoktrinierten Fesseln befreit, die individualistische Lebenswelt des ‚Sturm und Drang‘ herausgestellt.

Der letzte Satz des über Tonband eingespielten Kinderchores verweist mit dem „roten Stern“ auf die in der Entstehungszeit der Kammeroper politische aktuelle Situation.

Instrumentierung der Posen in Bezug auf die vier Protagonisten

Die ungeheure Zahl an Posen, an kleineren und größeren Momentaufnahmen, Psychogrammen zuweilen, boten Goldmann die Möglichkeit, seine ausgeprägte Klangsinlichkeit und sein sowohl lineares wie vertikales Klangfarben-Vorstellungsvermögen in seiner ganzen Vielfalt und Ästhetik mit Hilfe eines überaus flexiblen erweiterten Kammerensembles, der Berliner Bläservereinigung, auf die Bühne zu bringen. Erfahrungen hatte er in kleineren Kammermusiken und zahlreichen Bühnenmusiken bereits gesammelt, so unter anderen mit:

Fünf Gesänge (1964) für fünf Soprane, Schlagzeug und Klavier auf Texte von Bertolt Brecht, Günter Kunert und Ernst Schumacher, *Invention* (1964) für Flöte (Für Paul Dessau zum 70. Geburtstag), *Volpone oder Der Fuchs* (1964) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Ben Jonson, gemeinsam komponiert mit André Asriel, *Die Gaunerstreiche des Scapin* (1964) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Molière, *Sonata quasi una fantasia* (1964–1965) für Kammerorchester, *Die Zwillingbrüder aus Venedig* (1965) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Goldoni, *Unterwegs* (1965) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Viktor Rosow, *Die Gaunerstreiche des Scapin* (1965) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Molière, *Trio* (1966) für Flöte, Schlagzeug und Klavier, *Dialog* (1966) für Flöte und Schlagzeug, *Maß für Maß* (1966) Bühnenmusik zu dem gleichnamigen Stück von William Shakespeare, *Streichtrio* (1967), *Der Soldat und das Feuerzeug* (1967) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Rainer Kirsch, *Das wirkliche Leben des Jakob Geherda* (1967) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Bertolt Brecht, *Die Zwerge* (1968) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Alexander Lang, *Der Stern wird rot* (1968) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Sean O'Casey, *Siebenzehn Gemeine von der Artill'rie*. Kommentar Nr. 12 (1968) für Piccoloflöte, Tuba, Schlagzeug und Violoncello, *Toccata* (1969) für Flöte, *Sonate für Bläserquintett und Klavier* (1969), *Perspektive* (1969) für Gesang und Klavier auf einen Text aus „Leonce und Lena“ von Georg Büchner, *Sieben gegen Theben* (1969) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Aischylos, *Wie es euch gefällt* (1969) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von William Shakespeare in der Übersetzung von Heiner Müller, *Viel Lärm um nichts* (1969) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von William Shakespeare, *Streichquartett* (1970), *Zwei Episoden* (1970) für Nonett, *Romeo und Julia* (1970) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von William Shakespeare, *Avantgarde* (1970) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Valentin Katajew, *Herakles 5* (1971) Kammeroper (Fragment) auf einen Text von Heiner Müller, *Klavierstück mit fis* (1971), *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* (1971) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Friedrich Schiller, *Fantasia per organo* (1972), *So und so* (1972) für Englischhorn, Posaune und Kontrabass, *Solo* für Oboe (1972), *Vier Lieder* (1972) für Gesang und Gitarre auf einen Text von Julie Schrader, *Omphale* (1972) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Peter Hacks, *Die Kipper* (1972) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Volker Braun, *Tod Tarellkin* (1972)

Bühnenmusik zu „Tarelkins Tod“ von Alexander Suchowo-Kobylin in der Übersetzung von Ginka Tscholakowa und Heiner Müller, *Schwitzbad* (1972) Bühnenmusik zum gleichnamigen Theaterstück von Wladimir Majakowski, *Kalkutta, 4. Mai* (1972) Musik zum gleichnamigen Fernsehspiel von Lion Feuchtwanger, *Musik für Kammerorchester* (1973), *Vier Klavierstücke* (1973), *Ein Enkel des Adam* (1973) Hörspielmusik zum gleichnamigen Hörspiel von Rolf Wohlgenuth.

Zu diesen Erfahrungen mit der Bühne dürften auch die unterschiedlichsten instrumentalen Besetzungen gehören, die er hier nun erneut ausprobieren und anwenden konnte. Für die Opernphantasie „R. Hot“ standen ihm fünf Bläser, die Elektronische Orgel sowie der Kontrabass zur Verfügung. Sieht man von den zahlreichen Schlaginstrumenten, die die Bläser zusätzlich zu spielen haben ab, so standen Goldmann ungezählte instrumentale Kombinationsmöglichkeiten zur Verfügung, aus denen er auswählen konnte. Wir wollen herausfinden, ob Goldmann den handelnden Personen bestimmte Instrumente/bestimmte Instrumentengruppen zugeordnet hat und wenden uns deshalb den einzelnen Partien zu.

Robert Hot: In der Pose 1 ist ihm neben dem Bläserquintett die Elektronischen Orgel und der Kontrabass zugeordnet. Ein großer Klangraum⁶³ von E bis c³ entsteht in den ersten drei Takten durch weite Intervalle aus sieben Tönen (NB 1). In der Regieanweisung steht: *Es wird Nacht ...*



NB 1: Partitur I. Akt: T. 2-4, siebentöniges Segment



NB 2: Partitur I. Akt: T. 8, zwölfstönige Figur

Belässt es Goldmann in den ersten sieben Takten bei sieben Tönen, so spielt die Elektronische Orgel im achten Takt eine Figur aus zwölf Tönen (NB 2). Den neunten Takt überbrücken das gestopfte Horn und der über mehrere Takte tremolierende Kontrabass mit dem Ton d¹. Zwei Portato-Dreiklänge und zwei Staccato-Dreiklänge (E-es-fis und b¹-cis² c³, Segmente aus NB 2) im pp bereiten den ersten Einsatz von Robert Hot vor. Neben dem tremolierenden d¹ vom Kontrabass erklingt eine schnelle Sechston-Figur, ein zweites Mal in der Umkehrung und schließlich ein drittes Mal in der Wiederholung. Nach Hots „zum Teufel“ und vor der Wiederholung der Sechston-Figur erklingen jetzt der zweite Portato-Dreiklang und der zweite Staccato-Dreiklang als Sechzehntel-Marcato-Dreiklänge mit einem sfz. Mit Hots Erwähnung der „Armida“ glissandieren die drei hohen Bläser vom c³-cis²-g¹ abwärts zum d¹, der tremolierende Kontrabass wird von den Repetitionen der Elektronischen Orgel auf d¹ abgelöst, auch die Bläser spielen ein in Klangfarbe und Dynamik changierendes d¹ zu Hots Text: „ewiges Feuer Schmelzofen Brust ich glühe“. Die Pose endet mit dem ausgehaltenen siebentönigen Klang des Anfangs.

In Pose 2 unterstreicht allein das Bläserquintett mit segmentierten sieben bzw. fünf Zweiunddreißigstel-Staccato-Figuren im fff vor und nach Hots *kreischend* emotionalen Ausbruch: „Grausame Gewalt“

In Pose 4 beklagt Hot sein angepasstes Verhalten, Zweifel und Unwillen kommen auf, entsprechend werden sie zerklüftet kommentiert von der Kleinen Flöte, der Elektronischen Orgel und dem Kontrabass, der *mano battuto* bzw. *pizzicato* traktiert wird.

⁶³ Vgl. Kontressowitz, *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2014, Annäherung 3, S. 101ff.

NB 3: Partitur, I. Akt, Pose 4, T. 69-72: kommentierter Zweifel: „Habe ich nicht zwanzig Jahre mir versagt, was Menschen erstreben ... heißt das GELEBT“

In Pose 5 legt sich Hot *schwärmerisch zu Boden*. Goldmann entspricht diesem Schwärmen mit sich wiederholenden polytonalen Akkordbrechungen in Flöte, Klarinette, Horn und Fagott.

In Pose 7 schmachtet Hot die Prinzessin an. Die Instrumente Klarinette, Horn, Fagott, Elektronische Orgel und Kontrabass unterstützen die emotionale Situation durch eng kreisende Figuren.

Die kritische Pose 9, bestritten von der Elektronischen Orgel und dem Kontrabass, leitet, nachdem Hot einen Gewehrschuss abgefeuert hatte, den katastrophisch scheinenden Ablauf ein. Die „Runde“ mit dem Major verhaftet R. Hot.

Zweiter Akt, zweite Szene, Pose 13: Nach einer langen Instrumentaleinleitung, ausgehend von D, die sich zur Trivialsphäre hin entwickelt, singt Hot, zunächst eingespielt über Tonband, dann über Mikrofon und in Pose 14 schließlich wieder über Tonband eingespielt, während die Musiker ihren Rock/Beat technisch verzerrt allmählich abbauen bis hin zum Einzelton d^2 . In Pose 15 wird Hot allein vom ausgehaltenen d^2 als Flageolett-Ton des Kontrabasses gestützt. In Pose 19 wechseln drei Bläser zu Schlaginstrumenten: dem Holzblock, Guero und Blech und zu Hots Text „Ich will zum Himmel nicht – nicht mehr das Glück“ spielen die Elektronische Orgel einen chromatischen Fünfton- bzw. Achtton-Cluster und der Kontrabass eine ausgehaltene Terz F-A. Die Vielfältigkeit des Hot in den Solopartien begleitenden Instrumentariums scheint grenzenlos. So erklingt in der Pose 23 ein Kontra E im *pp* über 14 Takte, während Hot mit der Quinte drei Oktaven höher einsetzt: „Ah nun Ewigkeiten zu leben“, und der Kontrabass einen G-Dur-Septakkord mit faden Flageolett-Tönen zum Text. „...und ihr Bild das aus dem Herzen ich sie nie verliere“ spielt. Interessant ist ebenso die Pose 31, besetzt mit Elektronischer Orgel und Fagott, singt Hot: „diese Klarheit ...“. Goldmann verwendet dafür zwei chromatische Segmente, die permutiert linear in weiträumigen Intervallen und komplizierten Rhythmen geführt werden (vgl. NB 4).

NB 4: II. Akt, Partitur T. 348-349

Goldmann verwendet in der Pose 31 sowohl für das Fagott als auch für die Elektronische Orgel zwei Sechston-Segmente, die sich jeweils zu einer Zwölftonreihe ergänzen. Es sind permutierte chromatische Abfolgen im Quartrahmen von dis-gis und a-d. Die klangliche Wirkung dieser linearen Sparsamkeit ist von ungewöhnlicher Finesse. Gegen Ende des zweiten Aktes reduziert sich das Hot ‚begleitende‘ Instrumentarium in Pose 33 auf allein die Elektronische Orgel, die acht Takte der Pose 31 wiederholt und die Fagottstimme mit übernimmt.

Dritter Akt, Pose 35: Hot, in einen Domino gehüllt, kommt ermüdet nach Hause und wirft sich in einen Lehnstuhl. Bläserquintett, Elektronische Orgel und Kontrabass spielen kurze Einwüfe, die wie Erinnerungsblitze sich zunächst sparsam verteilen, dann allmählich dichter und grotesker werden und schließlich wieder abnehmen. Zu einem gestopft ausgehaltenen b singt Hot: „Ha, der Spaß soll ihnen vergehn.“ Es scheint demnach als würde Robert Hot von nun an bei dem weiteren Geschehen seinen eigenen ‚versteckten‘ Willen einbringen wollen. Entsprechend ist Hots Text in Pose 36: „Ärger ist das als würden Himmel und Erde ein Spiel der Säue ... alle betrüg ich durch verstellte Gleichgültigkeit“, sparsam ‚begleitet‘ von der Elektronischen Orgel. Und Hot in Pose 43: „wie sie wegschreiten über mich, verächtliche Made...“ und meint damit wohl Lord Hot und Lord Hamilton.

Auch im vierten Akt scheint es keine charakterzeichnende Instrumente oder Instrumentierungen zu geben. In Pose 48 singt Hot eine Zwölftonreihe (NB 5) zu den Klängen von drei Maultrommeln:

55 *p parlante*
so weit bin ich höchst lä-cher-lich ü-ber mich lach ich

58
aus-ge-setzt Hun-den Ge-murr und Ge-knurr ich das Va-ter-land

61
ganz ge-stützt all-sei-tig auf mein ent-wickel-tes Ta-lent

64
was tat ich daß ihr Held heißt

NB 5: IV. Akt, Pose 48, Partitur T. 55-65, R. Hots Zwölfton-Passage

In Pose 49 kontrapunktiert der Kontrabass Hots Gesang, während Claves und Maracas gelegentlich Repetitionsgeräusche einwerfen.

Ähnlich vielfältig ist der instrumentale Part auch im fünften Akt. Goldmann reagiert auf die jeweilige Situation in den Posen und knüpft keine vokal-instrumentale Verbindung mit dem Protagonisten R: Hot.

Die Prinzessin: Zu ihrem ersten Auftreten in Pose 7 spielt die Elektronische Orgel einen ausgehaltenen Kleinterz-Cluster, unterstützt von Flöte und Oboe, die aber immer wieder in Figurenwerk übergehen. Im zweiten Akt hat sie in Pose 11 über weite Strecken im Gespräch mit dem Major unbegleitete Solopassagen. In Pose 21 agieren neben Flöte und Oboe drei Schlagzeuge (Blech, Waschbrett, tiefes Tom-Tom). Von Pose 15 an schafft Goldmann aufgrund der Schlaginstrumente einen Zusammenhang für die düstere Gefängnis-Szene. Erst im fünften Akt am Ende der Pose 102 werden ihre Rufe „zu Hilfe des Todes“ von ff-Glissandi des Horns gezeichnet bzw. bei den Worten „er verblutet“ in Pose 104 von der Dissonanz Gis/A im Kontrabass und B im Horn. Auch für die Partie der Prinzessin lässt sich keine feste Kopplung mit bestimmten Instrumenten feststellen.

Lord Hot: Der erste Auftritt von Lord Hot in Pose 26 erfolgt mit einem thematisch anmutenden, unschlüssig repetierenden Fagott-Einsatz und demonstriert damit wohl auch seinen Konservatismus.

allegro moderato
222 *un poco pesante*

226

NB 6: II. Akt, Pose 26, Partitur T. 222-229

Begleitet wird Lord Hot vor und nach seinen emotionalen Ausbrüchen „Un- ... Un-...Unwürdiger“ neben Fagott von zwei Schlaginstrumenten (Holzblock und Guero) sowie von Horn und Klarinette. In Pose 27 kommt noch der Kontrabass hinzu, wobei die Musiker jeweils zu Beginn der Ausbrüche Lord Hots „Armer ... Wahnwitziger ... Kranker“ geräuschhaft ein „ts“ singen und damit auch enden. Das Wort „Kranker“ unterlegt Goldmann mit der Umkehrung des Kopf-Motivs mit geweiteten Intervallen, wobei vor allem der Rhythmus das Wiedererkennungsmerkmal ist. In Pose 28 charakterisieren kleine Gesten des Bläserquintetts Lord Hots „Schulknabe du“. Pose 29 dominiert die Elektronische Orgel mit drei ausgehaltenen Kleinterz-Schichtungen (h-d-f-as und $g^1-b^1-cis^2-e^2$), dazu vier Bläser mit $c^1-es^1-fis^1-a^1$, die insgesamt die zwölf chromatischen Töne ergeben. Auch Pose 32 beginnt mit einer entfernten Variante des Kopfmotivs. Für Lord Hot lässt sich in einigen Posen eine thematische „Verarbeitung“ erkennen, doch ist diesem Protagonisten generell weder ein bestimmendes Instrument – auch wenn Horn, Fagott oder Kontrabass oftmals das tiefe Register vertreten – noch eine Instrumentengruppe zugeordnet, auch ist eine thematische Behandlung in den späteren Posen nicht erkennbar.

Lord Hamilton:

Er scheint für die etablierte Macht zu stehen, sein Auftreten verbindet sich im III. Akt mit dem manipulativen Monolog „wär nur ein Mittel bei ihm Geschmack an Wollust zu wecken“ (Pose 38), oder „lassen wir ihn nachdenken“ (Pose 44), oder im V. Akt, Pose 59 „Hat‘ eingeschlagen“ (nämlich die Lüge, die Prinzessin würde heiraten). Auch die Erkenntnis Hamiltons: „Der Zwang, den unsere Gegenwart ihm antut – tötet“ ließe sich aktuell-politisch deuten, ebenso, aber deutlich stärker, Hots Bemerkung zu Hamilton in Pose 72: „Du bist so stark Gewalt vor Recht“. Nicht besser die Kälte Hamiltons in Pose 108: „Besser tot als verrückt“.

Der erste Auftritt von Lord Hot in Pose 26 erfolgt mit einem energischen Fagott-Thema und demonstriert damit wohl auch seinen Konservatismus. Es verwundert daher nicht, dass der erste Auftritt von Lord Hamilton in Pose 38 in Verbindung mit Lord Hot steht und das abgewandelte Fagott-Thema unisono mit dem Kontrabass und in Verbindung mit der Wagner-Tube in kleiner Sekund-Reibung (vgl. NB 16) das heuchlerische „lächeln einander zu“ verdeutlicht. In Pose 44 werden die ersten 14 Takte aus der Pose 38 in gleicher Besetzung wiederholt und am Ende eine Klarinetten-Figur hinzugefügt. Die Pose 59 wird dominiert von der Elektronischen Orgel mit einem agogischen Figurenspiel im pp. Der Kontrabass hält über die ganze Pose ein fis^1 als Flageolett-Ton. Die Oboe wirft presto in Abständen Staccato-Figuren ein, die sich permanent ausdehnen. *Lord Hamilton windet sich* in Pose 72 von R. Hot los. Die Elektronische Orgel tremoliert Dreiklänge, Hi-hat und Tom-Tom schlagen akzentuierte Rhythmen. In Pose 108 spielen Flöte schnelle kreisende Figuren im fff, die Elektronische Orgel beschränkt sich auf kurze Einwüfe im ff. Das Horn bläst ein Signal im ff, das in seinem zweiten Teil wiederholt wird. Abgesehen von den motivartigen Verwendungen in Pose 38 und 44 lässt sich auch für Lord Hamilton keine feste instrumentale Verbindung erkennen.

Akte, Szenen, Posen – Betrachtungen zur Musik

112 Posen werden nebeneinandergesetzt. Es werden Beispiele für Verhaltensweisen gezeigt. Jede einzelne Pose ist gewissermaßen musikalisch fixiert. Goldmanns Arbeitsprozess wird davon bestimmt, dass „die Musik im dichterisch-musikalisch-szenischen Ganzen eine relative Autonomie beansprucht.“⁶⁴ In einigen Fällen werden Posen allerdings von musikalischen Zusammenhängen überspannt, dort ist es erforderlich, im Sinne des Handlungsverlaufs zu komponieren.“

Wie in vielen Werken Friedrich Goldmanns aus den 70er Jahren, wo das verwendete kompositorische Material gleich zu Anfang offen gelegt wird, z. B. in den ersten beiden Sinfonien von 1973 und 1976⁶⁵, in *De Profundis* von 1975⁶⁶ oder in den Konzerten von 1977-79⁶⁷, so wird auch im Ersten Akt, in der ersten Pose vom Librettisten die Konfliktsituation ausgebreitet, nämlich das Dilemma des Soldaten Robert Hot („ich Soldat zum Teufel“), seine leidenschaftliche Liebe zur unerreichbaren Prinzessin von Carignan („Schmelzofen Brust“) und schließlich das Problem mit dem Vater, der ihn nach England zurückholen will und „verheiraten will mich mein Vater“ (im „Engländer“ mit der Tochter von Lord Hamilton). In den ersten drei Posen bildet das komplette Bläserquintett (in der ersten ergänzt durch die Elektronische Orgel und den Kontrabass und in der dritten Pose nur durch den Kontrabass) musikalisch die Klammer für eine größere Szene.

Es wird Nacht heißt es in der Szenenbeschreibung, und Goldmann „baut“ in der ersten Pose über drei Takte einen ruhigen, weiträumigen Klang⁶⁸ im *pp* aus sieben Tönen (vgl. NB 7) für die sieben Instrumente. Diese „Klangkonstruktion“ ist ein symmetrisches Gebilde mit Intervallen aus 8-3-11 Halbtönen um den Mittelpunkt d^1 (vgl. NB 7a) und verrät viel über die Gestaltungsmöglichkeiten von Posen in der Opernphantasie. „Symmetrie“ ist *ein* für die gesamte Opernphantasie eminent wichtiges Prinzip, aber nicht nur für diese; denn bereits im *Essay II* von 1968 (S. 54) und *Essay III* 1971 (S. 68, 72)⁶⁹ finden sich symmetrische Spiegelungen. Die Symmetrie gehört zu Goldmanns Kompositionsstil wie die Pausen mit ihren vielen unterschiedlichen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten.

NB 7: *Lento*. Stimmungsvoll ruht die hereinbrechende Nacht mit einem Klang um den zentralen Ton d^1 .

NB 7a: Symmetrie um d^1 .

Mit einem *poco sf* erklingt der Akkord nach einem Takt mit dem Tremolo vom Kontrabass auf das Flageolett- d^1 im *pp* noch einmal und verliert sich *diminuendo* – auf drei tiefe Töne reduziert – wieder im *pp*. Danach spielen Flöte, Klarinette und Fagott schnelle *Ritardando*- bzw. *Accelerando*-Figuren aus sieben bzw. vier Tönen, während die Elektronische Orgel mit 12 Tönen auf den Bauplan verweist.⁷⁰ Das

⁶⁴ Breig 8Hrsg.), *Opernkomposition als Prozeß*, Kassel 1996, S. 7

⁶⁵ Kontressowitz, *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2020

⁶⁶ Kontressowitz, *Annäherungen II*, S. 89-104

⁶⁷ Kontressowitz, *Fünf Annäherungen*, 2014

⁶⁸ Vgl. die drei späten *Klangszenen* in: Kontressowitz, *Friedrich Goldmann – Der Weg zur »5. Sinfonie«*, Neumünster 2021

⁶⁹ Kontressowitz, 2021, S. 54, 68, 72

⁷⁰ Vgl. auch Kontressowitz, 2020, S. 53ff.

gestopfte Horn mit d^1 bildet einen Brückenton.⁷¹ Das Tremolo des Kontrabasses hält bis Takt 16 an der erwartungsvollen Nachtstimmung fest. Vier kurze Portato- bzw. Staccato-Dreiklänge mit den Tönen E-es-fis und b^1 -cis²-c³ erinnern noch einmal an das Ausgangsmaterial (vgl. NB 7 bzw. 7a). Geschwind kreisende Figuren der Elektronischen Orgel verweisen wohl auf die Tatsache, dass R. Hot in der Uniform feststeckt, sich gefangen fühlt („ich Soldat zum Teufel“).

Die Zauberin Armida wird angerufen („was tät man nicht um dich wunderbare Armida“). Die Elektronische Orgel und das Bläserquintett – aus dem oberen Dreiklang mit einem Glissando kommend – repetieren einen einzigen Ton. Die Musiker einigen sich mit rhythmisch sehr unterschiedlichen Repetitionsfiguren auf den Zentralton d^1 (T. 16-27), unterbrochen von kurzen Dreiklängen im pp, sfz, und pp aus dem Ausgangsmaterial. Die Pose 1 endet wie sie anfang ruhig mit dem siebentönigen Akkord. Darüber hinaus deutet Pose 1 auch den Generationenkonflikt mit dem Vater an: „nach England zurück zu öffentlichem Geschäft verheiraten will mich mein Vater.“ R. Hot singt den Text piano in zwei eher mutlosen Quartsprüngen d^2 -g² und a^1 -d².

Kompositorisch verrät eine zwölftönige Figur der Elektronischen Orgel die dodekaphonische Substanz, eine in den 70er Jahren von Goldmann auch anderweitig verwendete Zwölftönigkeit, z. B. in der ersten Sinfonie von 1973, wengleich Goldmann damit in „R. Hot“ sehr frei bzw. partitioniert umgeht.

Pose 2 ist kurz und geprägt von bizarren 32stel Figuren aufwärts und abwärts. Goldmann sammelt 12 Töne mit einigen Wiederholungen zusammen zu Hots kreischend hervorgebrachtem Text: „Grausame Gewalt“, was sich auf das „zurück nach England“ bezieht, das er ja keinesfalls will. Die Bläser unterstützen seinen Unmut mit symmetrischen Hochgeschwindigkeits-Staccati im fff.

The image shows a musical score for five woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar.), Horn (Hr.), and Bassoon (Fg.). The score is in 4/8 time and marked 'allegro ca. 132'. It consists of five staves. The Flute staff starts at measure 37 and has a double-headed arrow above it. The Oboe, Clarinet, and Horn staves have 'fff' markings. The Bassoon staff has 'fff' and triplet markings. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

NB 8.: Pose 2, R. Hot schlägt auf sein Gewehr und presst in den Takten 35, 36 kreischend hervor: „grausame Gewalt“.

Die folgenden Figuren in den Bläsern im fff speisen sich aus dem Material des ersten Taktes (NB 8) durch Wiederholung und Umkehrung (Teil-Symmetrie).

Pose 3 ist ohne Vokalpart, rhythmisiert wird in den Instrumenten der Ton d^1 zunächst über 3 Takte. Nach eine Pause wird der Ton d^1 in unterschiedlichen Werten über weitere drei Takte repetiert. Eingefügt werden nun fünf Takte, in denen die Instrumentalisten den Ton d^1 summen. Allein die Flöte spielt das d^1 und „singt“ zusätzlich einen Viertelton höher. Eingeschoben wird ein Takt, in dem drei

⁷¹ Vgl. Kontressowitz, 2014, S. 107, Abb. 1. Goldmann verwendet im Oboenkonzert mehrere Brückentöne

Bläser einzelne Sechzehntel ordinario spielen. Und noch einmal wird über zwei Takte das d^1 rhythmisiert durch Triolen, Quintolen und Sextolen gegen Sechzehntel- und Achtelnoten, um dann in den folgenden Takten die *Tonhöhe* d^1 *unregelmäßig zu verändern*. In den vier Schlusstakten setzt die Elektronische Orgel mit einem *kaum hörbaren* d^1 ein. Die Pose ist geprägt vom grübelnden R. Hot, *der lange stumm auf und ab geht*.

Pose 4: bildet einen starken Kontrast. (*Hot schlägt mit dem Gewehr Finten in die Luft*.) Der Kontrabass markiert im dreifachen *forte col legno battuto* bzw. *pizzicato* diese Gesten. Eine bizarre Figur in der Kleinen Flöte wird wiederholt, bevor Robert Hot einsetzt und über sein bisheriges Leben philosophiert: „Habe ich nicht zwanzig Jahre mir versagt was Menschen erstreben“, um mit der Frage zu enden: „heißt das GELEBT“.⁷² Dazwischen erklingt immer wieder, insgesamt fünfmal, diese bizarre Figur, sowie die eher geräuschhaften *Pizzicati* im Kontrabass, während die Elektronische Orgel bis zum Ende der Pose das d^1 im *ppp sempre* aushält. Die Pose bietet musikalisch ein Bild des Zweifels am Sinn des Lebens und Handelns und der innerlichen Zerrissenheit.

The image shows a musical score for four instruments: Kl. Fl. (Kleine Flöte), Hot (Robert Hot), E.O. (Elektronische Orgel), and Kb. (Kontrabass). The score is for measures 69-72. The Kl. Fl. part starts with a *ff* dynamic and includes a *Fl.z.* marking. The Hot part has lyrics: "Robert Hot" and "Ha-be ich nicht zwanzig Jah-re mir ver-". The E.O. part has dynamics *meno* and *a tempo*. The Kb. part has dynamics *m.b.* and *pizz.*. Tempo markings *meno* and *a tempo* are also present above the Hot part.

NB 9: Pose 4, R. Hots seelisches Psychogramm, gezeichnet von Kl. Flöte, Elektronischer Orgel und Kontrabass

Pose 5: Im schwärmerisch-süßen g-Moll-Septakkord und wiegendem 6/8-Takt *sf* beginnend legt sich R. Hot samt der Flinte schwärmerisch zu Boden: „Nun da ich finde was mich entschädigt“ [...], „Gesicht auf dem mein Glück vereint dies Lächeln das mein Herz umfaßt“ [...] Der zweite Teil der Pose 5, ein reines D-Dur, *animato*, bekommt eine beschwingte Melodie in der Oboe: „Hier ist Leben [...] ich muss zu ihr.“

The image shows a musical score for a melodic line starting at measure 115. The line begins with a *f* dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with a *tr* marking above the first few notes. The key signature has one flat (B-flat).

NB 10: Pose 5, „Freuden ohne Grenzen“ für R. Hot, Oboe T. 115-120

Die zwei Takte der **Pose 6** lösen schließlich die vermeintliche Katastrophe aus. R. Hot (*schießt sein Gewehr ab*). Der Kontrabass spielt ein Glissando abwärts (*das rote Licht geht aus*), die Elektronische Orgel eine angerissene Septole (*das Fenster öffnet sich*), und die Flöte ein b^2 mit einem fünf Zweiunddreißigstel-Vorschlag (*die Prinzessin sieht heraus*).

⁷² Aus „Über Götz von Berlichingen“ von J. M. R. Lenz, vgl. Damm, Leipzig 1987, Bd. II, S. 637.

Die **Pose 7** ist nach der Pose 49 von den Taktzahlen die umfangreichste. Der Kontrabass spielt eine permutierte und transponierte Folge von B-A-C-H ($f^1-g^1-fis^1-e^1$), ein auch von Goldmann häufig verwendetes Segment aus der Zwölftonreihe. In einer anderen Permutation bläst die Klarinette wiederholend ihre Quintolen. Auch Horn und Fagott bedienen sich dieser in anderer Weise permutierten Töne. Einen Pausentakt überbrückt die Elektronische Orgel mit zwei Sekunden (d-e und des-es), die sich transponiert und permutiert ebenfalls in B-A-C-H auflösen lassen. Im nachfolgenden Takt werden die Töne eine Terz höher transponiert. Wiederum überbrückt die Elektronische Orgel einen Pausentakt der Bläser mit Sekundenklängen. Mit dem Einsetzen von R. Hot werden die ersten Takte wiederholt. HoR. Hot bittet darum, zu ihr heraufkommen zu dürfen. Doch die Prinzessin glaubt, es wäre ihr Unglück, würde er mehr verlangen, fügt aber den ambrosischen Satz hinzu: „So fangen sie mit ihren Lippen wenigstens den Seufzer auf, der aus meinem Busen steigt.“

Die acht Takte der **Pose 8** bestreiten die Flöte mit einem Flatterzungen- b^2 über sechs Takte, und die Elektronische Orgel baut einen zwölftönigen Cluster auf. Der Kontrabass glissandiert über zweieinhalb Oktaven abwärts zum Kontra E.

Pose 9: R. Hot ist enttäuscht: „nichts als Bedauern.“⁷³ Rhythmisierte Cluster der Elektronischen Orgel zerschneiden die bedrückende Situation. „Mich selbst strafen will ich.“ Der Kontrabass spielt Viertongruppen verwandelt in Triolen. Der Kontrabass repetiert crescendierend die Quarte E_1-A_1 . *Die Runde kommt* mit dem Major. Die Elektronische Orgel schließt mit einem kurzen crescendierenden Cluster-Glissando im ff.

Pose 10: Das Horn repetiert staccato Sechzehntel fis^1 , das Fagott wirft forte kurze Figuren ein, während die Flöte mordentartig Achtel bläst. Robert Hot spricht *heimlich mit dem Major* der Runde. Im Fortissimo fährt die Elektronische Orgel mit Tritonus-Quintolen dazwischen. Die Repetitionen des Horns werden nun von Oboe und Klarinette im Tritonus-Abstand übernommen (c^1-fis^1 im Wechsel). Vor diesen Tritonus-Klängen, zu denen auch die Kleine Flöte und das Horn beitragen, fragt der Major wer geschossen hat, R. Hot: „ein Deserteur“ und auf Nachfrage des Majors gesteht R. Hot: „ich“. Daraufhin erfolgt die Reaktion des Majors: „Kerl ... den Verstand verloren, ab zur Wache.“ Mit wilden Auf- und Abwärtsfiguren im ff bzw. -läufen im f reagieren die Kleine Flöte (Flz.), Oboe und Fagott. Das Horn bläst mit Flatterzunge Tritoni bzw. Glissandi oder *verschiedene hohe Triller*. Die Elektronische Orgel spielt unvollständige Tritonus-Quintolen, während der Kontrabass Bartok-Pizzicati im sffz schlägt und abwechselnd Quintolen oder Triolen spielt. Es ist der erste dramatische und musikalische Höhepunkt am Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt: Die erste Szene spielt in *Der Prinzessin Palast*. **Pose 11** ist ein unbegleiteter Dialog zwischen der Prinzessin und dem Major. Die Prinzessin: „was ich sage will ich als Frau“ und anerkennt, dass sie „die Ursache seiner verwirrten Einbildungskraft“ ist. Der Major erklärt ihr, dass „nach königlichem Reglement der Lord ein toter Mann ist.“ Die Prinzessin gedenkt, den König „auf Knien anzuflehen“ und bittet den Major, die Eltern von R. Hot zu informieren und herzubitten. Dem Major sind der „Hoheit Befehle“ heilig.

⁷³ Im „Werther“ heißt es: „Sein sie ein Mann! wenden sie diese traurige Anhänglichkeit von einem Geschöpf, das nichts tun kann als Sie bedauern.“ *Goethe – Auswahl in drei Bänden*, Bd. I, Leipzig 1956, S. 459

Pose 18: Die Prinzessin tröstet mit einer rhythmisierten Zwölftonreihe „Das Gute am Leben ist es zu besitzen“ sparsam begleitet von Staccato-Oktaven der Elektronischen Orgel, bei deren Zwölftonreihe ein Ton fehlt (dis). Doch R. Hots Frage „wozu Besitz, aufhören im Höchstgenuß heißt tausendfach genießen“, in blumigen Fiorituren gesungen, wird von Schlagzeugen und repetierendem E im Kontrabass (Triolen) und der Elektronischen Orgel (Sextolen) begleitet. Die Prinzessin wiederholt ihre Zwölftonreihe.

Pose 19: (*Hot, ihr einen Dolch reichend ...*) „Ich will den Tod aus ihren Händen ...“ Der Kontrabass spielt mehrere sff auf dem Kontra-F, denen tiefe chromatische Kleincluster von Dis – G und D – A der Elektronische Orgel folgen, p bzw. pp einsetzend und dann mit einem Crescendo zum sfz bzw. forte, später übergehend in schnelle Dezimolen- und Quintolen-Figuren an denen sich auch schnelle Kontrabass-Läufe und -figuren bis hin zu Glissandi beteiligen. Die Bläser, noch immer zu Schlagzeugen gewechselt, agieren mit kleinen unregelmäßigen Triolen-Einsätzen. Die Pose endet mit einem Glissando aufwärts der Elektronischen Orgel und des Kontrabasses zum sfffz.

Pose 20: tranquillo (*Pinzessin, sich den Busen aufknöpfend, setzt sich.*) Die Flöte bläst unvollständige Septolen, der Kontrabass spielt wieder seinen G-Dur-Septakkord mit Flageolett-Tönen (eine lockende Versuchung), doch immer wieder wird das h¹ als Flageolett-Ton länger ausgehalten. Der Fagottist agiert noch immer als Schlagzeuger. Er schlägt nach anfänglichem Reiben unvollständige, dann durchgehend vollständige Quintolen auf dem Tom-Tom. Robert Hot und die Prinzessin beginnen mit großer romantischer Geste ein Duett, ein melodisch markanter Anfang großer Liebesduette des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Quintolen des Tom-Tom und das zunehmende Flatterzungen-Spiel der Flöte im Wechselspiel mit den zum Teil unvollständigen Septolen sowie die zunehmenden Fiorituren in den Gesangspartien scheinen auf eine verhaltene Annäherung hinzuweisen, wengleich R. Hot dieser Augenblick „des Lebens Mühsal wert“ und der Prinzessin dieser „Augenblick des Todes Qualen wert“ sei.

70 Flöte *p* Flz.

tiefes Tom-Tom *p*

Prinzessin

Robert Hot *p*

O die - sen Au - - - gen-blick zu ster - ben ist

Kontrabass *p*

72

O die - sen Au -

des Le-bens Müh - - - sal - wert

mp

74

pp

- gen-blick er-le - ben ist des To - des Qua - len wert

NB 12: Partitur, II. Akt: R. Hot: „O diesen Augenblick zu sterben / ist des Lebens Mühsal wert“, T. 70-73,
Prinzessin: „O diesen Augenblick erleben / ist des Todes Qualen wert“, T. 73-76

Das Duett endet mit den bekennenden Worten der Prinzessin: „Mein Freund“.

Pose 21: Die Prinzessin löst sich ein Halsband ab mit ihrem Porträt und hofft, dass es sein Leben in der Gefangenschaft etwas angenehmer macht. Flöte und Oboe blasen Quintolenauf- und abgänge in Sekundenabstand. Drei Musiker spielen Schlagzeug (Blech, Waschbrett, tiefes Tom-Tom). Die Flöte geht in längere Triller über und die Oboe spielt ein Bisbigliando auf dem g^2 , offenbar der „Schatten des Urbildes“. Am Ende fallen die beiden Bläser wieder in Quintolenläufe zurück, denn „das Urbild kann bei seinen Leiden nicht so fühllos sein“.

Pose 22: Die Prinzessin gibt ihm das Porträt und eilt jählings ab. Generalpause mit Fermate. Flöte, Oboe, Elektronische Orgel und Kontrabass bestreiten diese Pose rein instrumental und homorhythmisch meist in weiten Intervallen und ständig staccato. Im Wechsel werden alle möglichen dynamischen Schattierungen von pp bis ff genutzt, und auf dem emotionalen Höhepunkt spielen alle Instrumente sfz, Flöte und Oboe mit einem kurzen oder längeren Vorschlag. Die Pose zeigt offenbar den inneren Zustand von R. Hot zwischen Verzweiflung und Glückseligkeit. Sie endet im pp auf dem Kontra E.

Pose 23: R. Hot mit dem Bild am Gesicht: „Nun Ewigkeiten zu leben“ [...] „um ihretwillen begnadigt sein will ich.“ So wie die vorhergehende Pose endet so beginnt sie jetzt mit dem nahezu über die gesamte Pose 23 ausgehaltenen Kontra E in der Elektronischen Orgel. Der Kontrabass spielt den bereits aus den Posen 15 (nach R. Hots: „Licht umgib mich“), 17 (Prinzessin: „sterben werden sie nicht“) und 20 (Prinzessin sich den Busen aufknöpfend) vertrauten G-Dur-Septakkord mit Flageolett-Tönen, dazwischen zwei Einwürfe der E. O. mit jeweils identischen symmetrischen Klangkombinationen (2-3-4-3-2 Tönen staccato).

Pose 24: R. Hot liest sein Urteil. „Verweisung auf Festung“. Aber R. Hot bleibt die Hoffnung, die Prinzessin „hören, sprechen und sehen“ zu können. Allein die Elektronische Orgel agiert mit homorhythmischen Zwölftonakkorden, die sich mitunter in unvollständige Triolen in schwebendem Rhythmus auflösen, dynamisch überwiegend decrescendo vom mf zum pp agierend, aber auch vom subito ff aus.

Pose 25: Hot erschrickt. Holzblock und Guero spielen unvollständige Triolen in unterschiedlicher Dynamik vom ff, p, f, pp. Hot: „Wen sehe ich“

Pose 26: allegro moderato, un poco pesante. Lord Hot tritt ein. Das Fagott bläst zwei Takte, jeweils mit einem sf beginnend und unterstützt vom Holzblock, sie haben den Charakter einer thematischen Gestalt und werden variiert wiederholt. Das Horn verweist mit seiner Dissonanz der kleinen Sekunde auf die offenbar prekäre Situation (vgl. NB 13).

NB 13: Partitur, II. Akt: Der alte Lord Hot tritt herein (Regieanweisung), T. 222-229

Lord Hot verschlägt es offenbar die Sprache. Die wiederholten Dezimolen auf- und abwärts – unterstützt durch Quintolen vom Holzblock – lassen sein Ringen nach Sprache vermuten. Erst nach dem dritten Einsatz des Fagott-Themas mit einem Triller versucht Lord Hot sich zu artikulieren. Nachdem er „Un-

wür-di-ger“ hervorgepresst hat, endet die Pose mit einer Aufwärtsfigur in der Klarinette zum es³ mit einem abschließenden Glissando in die Höhe, dem trillernden Themeneinsatz im Fagott und F als Dissonanz im Horn.

Pose 27: Hot fällt seinem Vater zu Füßen, Der Kontrabass spielt col legno battuto Kontra Gis-Achtel im pp im Abstand von zwei oder drei Achtelpausen wechselnd (R. Hot *eine Weile stumm*). Nach sieben Takten setzen die übrigen Instrumentalisten ein und fauchen über drei Takte im pp ein stimmloses „f“. Nach fünf Takten, in denen der Kontrabass abermals simile Kontra-Gis-Achtel spielt, setzt subito ff der Kontrabass mit einer kreisenden Quintolen-Figur ein, die aus der Pose 7 stammt („Stolz und Hoffnung meines Vaters“). Noch bevor Lord Hot mit einem emotionalen Ausbruch „Armer“ auf- und abwärts glissandiert, erzeugen die Bläser ohne Instrument ein Geräusch mit einem sf auf „ts“. Drei Bläser spielen kurze skurrile Figuren mit weiträumigen Tönen. Lord Hots zweiter fassungsloser Ausbruch „Wahnwitziger“ erfolgt in suchendem Figurenwerk, Triole und Sextole, sowie Glissando auf- und abwärts. Und wieder spielen die drei Bläser skurrile Figuren in Triolen und unvollständigen Quintolen. Erneut schreit Lord Hot ff und breit gedehnt „Kranker“, begleitet vom „ts“ der fünf Bläser und dem Kontra-Gis des Kontrabasses. Die fünf Bläser fauchen auf „f“ ein Crescendo zum ff und auf „ts“ ein Decrescendo zum pp. Deutlicher konnte ein Vater seine Allmacht über den Sohn kaum zum Ausdruck bringen.

Pose 28: Lord Hot umarmt seinen Sohn. Die Instrumentalisten blasen nur auf dem Mundstück (Flöte), nur auf dem Rohr (Oboe), schlagen auf das Mundstück (Horn), oder blasen ohne Rohr (Fagott), und sie erzeugen auf diese Weise die seltsamsten Geräusche. Psychospiel der Musiker, die ihre Instrumente zu Geräuschen missbrauchen und damit das Prekäre der Situation andeuten. Lord Hot: „Schulknabe du“ und „ich weiß alles von der Prinzessin.“ Die Klarinette sekundiert den Gesang mit scharfen, doppelt punktierten Rhythmen im pp und einem melodischen Verlauf (vgl. NB 14), der sich abgewandelt wiederholt und dadurch an Bedeutung verliert. Die übrigen Instrumente spielen rhythmische Geräusche oder kurze Glissandi in höchste Höhen.

293

Klar. *tr*

poco sfz *pp* *pp* *poco sf* *pp* *sub. poco sf*

Lord Hot

Schul - kna - be du ich weiß al - - - les

NB 14: Konvulsivische Melodieführung der Klarinette

Pose 29: Die Bläser blasen, nun wieder ordinario, einen verminderten Akkord (c¹, es¹, fis¹, a¹) über acht Takte, wobei jeder Instrumentalist seine *Frequenz ständig unregelmäßig verändert, in stets wechselndem Tempo* (Hot zittert). Die Elektronische Orgel hält zwei weitere verminderte Akkorde über 13 Takte aus (H, d, f, as und g¹, b¹, cis² e²), wechselnd zwischen diminuendo und crescendo sowie pp und f. Lord Hot wirft seinem Sohn vor, er habe die Dame unglücklich gemacht, „die ihren Reizen es nicht verzeiht, daß um den Verstand sie dich gebracht,“ hoffnungsvoll und jung wie du bist. Noch einmal setzen die Bläser mit ihrem verminderten Akkord ein ohne Frequenzänderungen. Der Lord schließt mit den Worten. „du bist frei, jetzt fort nach England.“

Pose 30: Hot ist außer Fassung und fährt plötzlich nach der Order in der Hand des Vaters, angedeutet von der Elektronischen Orgel, sie spielt eine wilde Figur abwärts und aufwärts in höchste Höhen. R. Hot: „Nein die Festung hab ich verdient.“ Lord Hot beschimpft ihn: „Undankbarer“ – „Elender“ – „zittre“, doch R. Hot erregt: „vergeßt meine Befreiung, befreit euch selber.“ Der Kontrabass schürt das

Tempo und die Spannung dieser Pose aufgrund der Sechzehntel-Repetitionen auf verschiedenen Tonhöhen. Die Elektronische Orgel schlägt verminderte Dreiklänge, quasi den Beschimpfungen von Lord Hot Nachdruck verleihend. Auch das Fagott repetiert Sechzehntel, teils unisono mit dem Kontrabass, unterbrochen von Sextolen-Läufen und Trillern. Lautstark beenden die Instrumente im ff bzw. fff die Pose. Die Elektronische Orgel spielt noch einmal weine wilde Figur abwärts und aufwärts in höchste Höhen und wird unterstützt von den Aufwärtsläufen des Fagotts.

Pose 31: Hot, *lange vor sich hinsehend*, glaubt, „die Prinzessin arbeitet daran sie zu vergessen“, dennoch. Die emotionale Zerrissenheit und seine verzweifelte Situation zeichnen die weiträumigen Intervalle sowohl in der Zwölftonreihe der Elektronischen Orgel als auch im Fagott und die überaus komplizierte konvulsive Rhythmik (vgl. NB 15). Die Zwölfton-Phasen werden auf sechs Töne reduziert und sowohl das Fagott als auch die Elektronische Orgel lösen ihr über zwei Takte gebundenes Spiel auf und verlieren sich in Einzeltonfolgen, von Pausen getrennt, R. Hot stellt resigniert fest „nein nach England kann ich nicht“.

344

E. O. *pp*

Fg. *pp*

347

R. Hot *pp*

die - se Klar - heit

NB 15: Zwölftonreihe in der Elektronischen Orgel und im Fagott, B-A-C-H-Partition transponiert und permutiert in der Partie des R. Hot: „diese Klarheit“

Pose 32: Lord Hot fasst ihn an der Hand. (vgl. Fg. in Pose 26, NB 20) „na komm – wirst du vernünftig – wirst du glücklich.“

Die Pose wird vom Kontrabass dominiert, zunächst durch eine abgewandelte motivartige Tonfolge, die an das Fagott in Pose 26 erinnert („Unwürdiger“), dann durch Sechzehntel- und Achtel-Doppelgriff-Repetitionen. Die Bläser werfen kurze Geräusche ein, blasen nur auf dem Mundstück oder dem Rohr, die Übrigen greifen erneut zu Schlagzeugen. Den Abschluss bildet ein lautstarkes sffz.

Pose 33: (Hot ... den Himmel lang ansehend) Die Elektronische Orgel wiederholt, unter Einbeziehung der Fagottstimme, die acht Takte der Pose 31. Hot danach im pp und leicht an- und abschwellend: „ich“.

Pose 34: *Hot geht mit Lord Hot ab.* Die Instrumentalisten erzeugen auf ihren Mundstücken und Röhren höchstmögliche Geräusche, lediglich die Klarinette spielt ppp einen Triller auf cis¹ (vgl. Pose 28) und fügt einen geschwinden Aufwärtsgang an. Der zweite Akt endet mit einer Fermate.

Dritter Akt, Erste Szene *Es ist Mitternacht, mehr gegen die Morgenstunde*

Pose 35: (*Hot in einem Domino*⁷⁴, ganz ermüdet nach Hause kommend) Einzelne kurze Einsätze der Instrumente, einzelne Töne mit Vorschlag, Slap-Repetitionen des Fagotts, sind wie Lichtreflexe oder letzte Gedankenblitze der vergangenen Nacht. Die Klangfolgen werden länger und verdichten sich allmählich. Robert Hot: „Durch Mummereien ... Rasereien ... zu Verstande bringen mich ... weit haben sie es gebracht ... ah keine größere unter den Foltern als zu lieben und ausgelacht zu sein ... ha, der Spaß soll ihnen vergehn.“ Kurze unvollständige Aufwärts- und Abwärts-Septolen in den Bläsern, Glissandi im Kontrabass, Kleinterz-Cluster in der Elektronischen Orgel lassen erahnen, wie aufgewühlt R. Hot im Innersten ist..

Pose 36: (*Hot springt auf.*) Die Elektronische Orgel spielt eine triolische Quartfolge in weiten Intervallsprüngen aufwärts im ff zum ausgehaltenen h² („Himmel“). Hot: „Ärger ist das als würden Himmel und Erde ein Spiel der Säue ... alle betrüg' ich durch verstellte Gleichgültigkeit.“ Damit stellt Körner eine Fancy-Weiche für den weiteren Verlauf. Alles Folgende unterläuft die gespielte Handlung. Die Quarten-Anfangsfigur der E. O. wird abwärts und aufwärts variiert und rhythmisch abgewandelt, führt zu einem ausgehaltenen h², über eine Quintolen-Figur zu einem E („Erde“) und schließlich zu einem ausgehaltenen b.

Pose 37: (*Hot wirft sich wieder in den Lehnstuhl und scheint zu schlummern.*) Instrumentales Zwischenspiel von Flöte, Oboe und Klarinette. Dissonante, polyrhythmisch überlagerte Dreiklänge steigen im Accelerando auf, repetieren ihre Töne um dann im ritardando wieder abzustiegen. Die Dissonanz cis²-d²-es² wird im pp ausgehalten. Plötzlich werden schnellste Figuren mit weiten Intervallen im ff nacheinander von den drei Instrumenten gespielt. Das Spiel wiederholt sich auf ähnliche Weise.

Pose 38: (*Lord Hot und Lord Hamilton kommen*) Fagott und Kontrabass beginnen mit dem Leitmotiv des Fagotts aus der Pose 26 (vgl. NB 13), eine Art „Auftritts“-Motiv des Lord Hot. Goldmann stellt Bezüglichkeit her und macht die Kohärenz hörbar und erkennbar. Auch zeigt das „Motiv“ durch die akzentuierten Sforzati der kleinen Sekunde – jetzt in der Wagnertube – deutlich die Distanz und den Dissens zwischen R. Hot und den beiden Lords, Dissens aber auch zwischen den beiden Lords. Das abgewandelte Kopfmotiv aus Pose 26 wird nun um ein weiteres sich windendes im Fagott und dem Kontrabass ergänzt und von der Wagnertube bitonal konterkariert (vgl. Pose 38, 39, S. 26-27).

⁷⁴ Langer seidener Maskenmantel mit Kapuze und weiten Ärmeln. Es gibt tatsächlich eine Anekdote, eine zur Legende gewordene Hofballgeschichte von Lenz, wo er einen Domino trug, die Sigrid Damm nach einem Zettel Goethes an Charlotte von Stein bzw. nach einem Schreiben von Lenz' Moskauer Freund Karamsin aus dem Jahr 1789 wiedergibt. „So erschien er [Lenz] zum Beispiel einmal [am 24. April 1776] bey Hofe auf dem Ball maskirt und im Domino, mit dem Hute auf dem Kopfe, und als nun aller Augen auf ihn hinstarrten und das Ah! der Verwunderung von allen Seiten erschallte, trat er ganz ruhig und unbefangen zu einer der vornehmsten Damen [das Fräulein von Lasberg], und nahm sie zum Tanz auf.“ [...] „aber die betitelten Herren und Damen, die den weimarischen Hof ausmachten, meynten, daß dem naseweisen Lenz wenigstens der Kopf vor die Füße gelegt werden sollte.“ (Damm, Frankfurt/M. 1987, S. 204f.) Goethe spricht davon, dass „ein bürgerlicher Wolf unter die Herde gekommen sei“ (ebenda).

NB 16: Partitur III. Akt: T. 87-95, Auftritt Lord Hot: „Es läßt sich doch zur Besserung an“ und Lord Hamilton: „Wär nur ein Mittel, bei ihm den Geschmack an Wollust zu wecken.“

Lord Hamilton will bei R. Hot den „Geschmack an Wollust wecken“ (Pose 38) durch „die italienischen Augen“ (Pose 39).

Pose 39: Robert Hot (*zwischen den Zähnen*) „Verräter“. Hamilton schwärmt von einem italienischen Mädchen „mit Augen den heiligen Antonius zu verführen“ ... „dies Meisterstück der Natur“. Goldmann deutet diese Intrigue musikalisch an gleich zu Beginn der Pose durch eine Folge mit arpeggierten Sextakkorden, am Anfang mit der Terz im Bass, später mit „falschen“ Grundtönen. Die Wagner-Tube (ad lib. Horn) zusammen mit der Flöte, Oboe und dem Fagott (unisono im 3. u. 4. Takt in drei Oktaven) „zaubert“ den melodischen Duktus einer italienischen Arie alla Puccini (vgl. NB 17).

NB 17: Pose 39, Lord Hamilton schwärmt von einem italienischen Mädchen: „Eine kenne ich ...“

Flöte, Oboe und Fagott kontrapunktieren den melodischen Bogen der Wagnertube. Die Elektronische Orgel spielt mit verführerischem Schmelz arpeggierte Akkorde, die dann in wiegende unvollständige bzw. regelmäßige Triolen übergehen. Die Glissandi über kleine Septimen der drei Holzbläser geben der Situation ihre Doppelbödigkeit. Die Pose verliert sich im pp, einzig die Klarinette bläst ein Glissando aus dem pp mit einem Crescendo zum (Pose 40) sfz.

Pose 40: R. Hot wirft Lord Hamilton seine Uhr an den Kopf. R. Hot: „Nichtswürdiger“. Die Instrumente pausieren zwei Takte.

Pose 41: Lord Hot als ob er seinen Sohn schlagen wollte. Ein Halbton-Triller der Klarinette verdeutlicht offenbar das Spannungsmoment des „als ob“. Die Klarinette bläst eine Folge von Quarten mit kurzen schnellen Figuren und Glissandi, dann homorhythmisch mit dem Fagott im *ff*, dazwischen tremolieren die beiden Instrumente im Abstand einer Quarte (cis^1 - fis^1 und g - c^1). Während die Klarinette Glissandi bläst produziert das Fagott Spaltklänge, offenbar die Erregtheit und Verachtung Lord Hots ausdrückend.

Pose 42: Lord Hamilton zu Lord Hot: „Geduld Mann Geduld, diese Hitze⁷⁵ hat er von dir“. Der Kontrabass wiederholt *pizzicato* sechsmal die Quartenfolge A_1 - d - g . Aus den ersten beiden Takten der Oboe entwickelt Goldmann das Material für die gesamte Pose, kleinste Einheiten werden wiederholt bzw. abgewandelt.

The image shows a musical score for two instruments: Oboe and Contrabass (Kb.). The Oboe part is written on a treble clef staff in 7/8 time. It begins at measure 183 with a forte (*f*) dynamic and a crescendo hairpin, followed by a piano (*p*) dynamic. The Contrabass part is written on a bass clef staff in 7/8 time, playing a *pizz.* (pizzicato) pattern with a piano (*p*) dynamic. The Oboe part consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with slurs and accents. The Contrabass part consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes.

NB 18: Das Ausgangsmaterial für die Pose 42

Der Text Lord Hamiltons „da Robert über sich lachen wird“ verwandelt das Spiel der Oboe in geschwindes Figurenwerk, womit auch Lord Hamilton sein „lachen“ über drei Takte figurenreich dehnt, während das Fagott Sechzehntel repetiert und dem 7/8-Takt Halt verleiht. Triller auf hohen Tönen in der Oboe und Triolen im Kontrabass beenden im *ff* die Pose.

Pose 43: Die Elektronische Orgel spielt kurze, schnell abnehmende Cluster. R. Hot stimmlos: „Mensch“ Vier Bläser (Horn gestopft) halten den Kleinterzcluster h - c^1 - cis^1 - d^1 im *pp* über drei Takte.

Pose 44: (*Hot beißt sich in die Hände*) Einem kurzen, sehr ausgedehnt großen Cluster in der Elektronischen Orgel folgt in den vier Bläsern *sfz* die weit gespreizte Dissonanz G_1 - c^2 - cis^3 - d^3 (Flutterzunge) *diminuendo* und zum G_1 hin *abbauend*. Horn, Fagott und Kontrabass wiederholen die Takte 82-95 aus der Pose 38, ergänzt in den letzten beiden Takten durch die Klarinette. Im Gestus möglicherweise den Text „Kind ist er keines mehr“ bekräftigend.

Pose 45: (*Lord Hamilton, Lord Hot ab.*) Robert Hot reflektiert das soeben gehörte. Die Bläser beginnen *pp* mit dem dissonanten Dreiklang cis^1 - d^1 - e^1 , ihm folgt eine kreisende Figur, die polyrhythmisch sich auflöst und mit schnellen Figuren und *crescendo* zur Höhe windet und dort die Dissonanz cis^3 - dis^3 - e^3 im *ff* mit Tonrepetitionen hält, um dann wieder *ritardando* und *diminuendo* abzustiegen zur Dissonanz d - dis - e im *pp*. Die Flöte spielt eine Folge von kleinen Nonen aufwärts. R. Hot: „Wie sie wegschreiten über mich.“ Dann Hamilton imitierend ohne instrumentale Begleitung: „ein gescheuter vernünftiger Mann Robert werden wird er schon ... nur Geduld“. Die beiden letzten Worte jeweils mit einem Glissando über eine Sexte aufwärts.

⁷⁵ Im „Werther“ heißt es: „Die Harmonie seines Geistes war völlig zerstört, eine innerliche Hitze und Heftigkeit, die allen Kräfte seiner Natur durcheinanderarbeitete, brachte die widrigsten Wirkungen hervor ...“ *Goethe*. Auswahl in drei Bänden, Leipzig 1956, Bd. 1, S. 451

Pose 46: (*Hot öffnet ein Fenster ...*)

Einem Aufwärtslauf in den Bläsern mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten und einem Crescendo zum *sfz* folgt ein verkürzter Abwärtsgang *diminuendo*. (... *und springt heraus*) Danach eine lange Fermate. Die Elektronische Orgel hält im *pp* die Dissonanz *cis³-dis³-e³*. (*von außen ein quasi Jodler*) Bläser und Kontrabass *stöhnen* *erlöst* „Ah“. Ein *sfz*-Schlag auf dem tiefen Tom-Tom beendet die Pose und damit den dritten Akt.

Vierter Akt, Erste Szene

Pose 47: (*Hot ... unter dem Fenster der Prinzessin von Carignan.*) Maultrommeln – zunächst einzelne Töne, nach vier Takten eine Generalpause, dann polyrhythmische Figuren – sowie Claves und Maracas werden von den fünf Bläsern gespielt. Der Kontrabassist erzeugt *äußerst hochgegriffene, unscharfe Töne*. Die Elektronische Orgel spielt Einwüfe von 1-5 Cluster in der variablen Breite von einer kleinen Terz bis zur Quinte in schnellstmöglicher Folge. Weitere fünf Generalpausen werden eingefügt. Die Elektronische Orgel hält einen Tritonus über zwei Take im *ppp* aus.

Pose 48: Ein ausgehaltener tiefer Cluster mit den Tönen Kontra F-Fis-G-As löst sich in schnellen Bewegungen aufwärts zur Sekunde a-h auf. Drei Maultrommeln spielen nacheinander einsetzend Aufwärtstonfolgen, danach eine Staccato-Passage. R. Hot: „Was tat ich daß ihr Held heißt“ ist seine, diese Pose abschließende Frage und der Schluss einer Zwölftonreihe, die er *parlante* repetiert. Drei Maultrommeln spielen Staccato-Folgen.

Pose 49: *Hot singt und leiert auf seiner Leier:* „a di di dal da ...“ Er begleitet sich mit einer Ratsche. Der Kontrabass zeichnet das enge Material vor für die Pose und unterstreicht *pizzicato* in vielen Varianten das Grotteske, das Auf und Ab seiner Philosophie des Lebens. Claves und Maracas mit zunächst kurzen Einwüfen verdichten und steigern die Situation, um dann unbeirrt den stumpfen Marschrhythmus zu schlagen. In der Art eines Geschwindmarsches singt Hot einen Text aus der Götz-Rezension von Lenz.⁷⁶ (s. o. „Texte aus anderen Werken“ S. 10) „Wir werden geboren ...“ Während des Marsches beschränkt sich der Kontrabass über fünf Takte auf die Töne C-g-c, rückt über vier Takte einen Halbton höher auf Des-as-Des-as-des und weiter auf D-A-A¹-D-A-d. Es folgt wieder eine Passage mit „a di di dal da“ in gleicher Begleitung wie oben. Dann setzt wieder der Geschwindmarsch ein mit weiterem Text aus der Götz-Rezension. Hot: „Eine Zeitlang drehen wir uns dort im Kreise wie die anderen Räder ...“ und die Frage stellt sich für R. Hot: „heißt das GELEBT?“ Die Moral von der Geschichte bleibt nicht aus, denn R. Hot fragt: „Was lernen wir hieraus?“ und die Antwort scheint dem Kant'schen Imperativ zu entstammen. „Genieße nicht ... empfinde nicht ...(*Hots Leier zerbricht*) handle“ singt R. Hot das letzte Wort *mit mehr Luft als Ton*.

Pose 50: Ein Musiker pfeift sehr schrill. Hot: *von ihr*. Ohne Instrumente.

Pose 51: Die Elektronische Orgel hält zwei Terzen *fis¹-a¹* und *e²-g²* *pp* über drei Takte aus und spielt am Ende eine geschwinde Figur aufwärts.

Pose 52: (*Hot macht das Papier auf, von einem Musiker geworfen, wie unter eine Laterne tretend.*) Er liest es *trocken*: „... Narr gleichviel zurück zu deinem Vater werde endlich klug.“ Ohne Instrumente.

Pose 53: (*Hot schleicht ab.*) Maultrommeln, Maracas, Claves und die Elektronische Orgel mit wilden Kleinclustern auf und ab beenden die Pose und den vierten Akt.0

⁷⁶ Vgl. Damm, Leipzig 1987, Bd. II, S. 637f.

Fünfter Akt, Erste Szene

Pose 54: (*Hot krank auf seinem Bette.*) Die drei Holzbläser und der Kontrabass halten eine Dissonanz aus $g-a-e^1$ und fis^1 . Das Horn spielt solo eine längere dodekaphonische Passage. Das erreichte d^1 im sfpp und gestopft bildet den Scheitelpunkt für zwei Zwölftonfolgen. Die Grundlautstärke ist pp, einzelne sfpp markieren freie Zwölftonabschnitte. Rhythmisch sind es kurzatmige Zwei- bis Fünftonfolgen, teils gebunden, teils staccato.

Pose 55: (*Lord Hot tritt ein.*) Die Instrumente halten eine Dissonanz aus mit den Tönen $g-f-gis^1/a^1-b^2-c^3$. Die Klarinette bläst solo eine kurze Passage mit Figuren aus weit ausgreifenden Intervallen. Die Klarinette, die diese Pose dominiert, und das Horn spielen kurzatmige Figuren, schneller und lauter werdend, das Horn mit vier sfp. Während die Klarinette das c^3 (für Carignan?) aushält, bläst das Horn eine kurze Tonfolge.

Pose 56: Die Pose beginnt mit einer unter einer Fermate ausgehaltenen Dissonanz aus Ganzton-Trillern und Kleinterz-Tremolo (Oboe). Fagott und Klarinette spielen schnelles Figurenwerk, das Horn gestopfte Töne marcato sfp mit kurzen Einwürfen. Fagott und Klarnette dominieren die heuchlerische Pose, denn Lord Hot zufolge heiratet die Prinzessin von Carignan.

Pose 57: Flöte (Flutterzunge), Oboe, Klarinette und Elektronische Orgel tremolieren einen dissonanten Akkord im fff. *R. Hot schreit:* „vermählt“.

Pose 58: *R. Hot fällt in Ohnmacht.* Flöte und Oboe spielen Tremolo im Quartabstand, beginnend mit einem marcato sff und diminuendo. Die Elektronische Orgel und der Kontrabass spielen Ganzton-Triller. Horn und Fagott spielen in wechselnden Tempi metrisch ungebunden presto – moderato – allegro – lento weiträumige Intervalle in unterschiedlichsten Lautstärken. Dazwischen Lord Hot. „Hilfe“ (vgl. NB 19). Der Kontrabass beendet die Pose.

147

The musical score consists of five systems of staves for Clarinet (Klar.), Horn (Hr.), Trumpet (Tg.), Trombone (Tb.), and Bassoon (Fg.).

- System 1:**
 - Klar.:** Starts with *presto rit.* and ends with *moderato*.
 - Hr.:** Starts with *rit.*, *sfz*, *mp*, *mf*, *p*, *moderato*, *pp*, *poco sfz*, and ends with *pp*.
 - Tg.:** Starts with *rit.*, *sfz*, *mp*, *mf*, *pp*, and ends with *f*.
 - L. Horn:** Features five-measure rests.
 - Tb.:** Starts with *moderato*, *pizz.*, *accel.*, *allegro*, *sub. lento accel.*, and ends with *allegro*. Dynamics include *f*, *f*, *f*, *f*, *mp*, *p*, *mf*, *pp*, and *mf*.
- System 2:**
 - Klar.:** Starts with *accel.*, *rit.*, *sub. allegro accel.*, and ends with *sub. moderato*. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*.
 - Hr.:** Starts with *lento*, *presto*, *rit.*, and ends with *lento*. Dynamics include *sfz*, *pp*, and *sfz*.
 - Tg.:** Starts with *rit.* and ends with *lento*. Dynamics include *p*.
 - Tb.:** Starts with *rit.*, *arco*, *pizz.*, *presto*, and ends with *rit.*. Dynamics include *p*, *f*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, *mp*, and *mf*.
- System 3:**
 - Klar.:** Starts with *sub. presto* and ends with *sub. lento*. Dynamics include *f*, *p*, and *sfz*.
 - Hr.:** Starts with *allegro* and ends with *sfz*. Dynamics include *p*.
 - Tb.:** Starts with *moderato*, *accel.*, *presto*, *sub. lento*, *allegro*, *rit.*, *presto*, *sub. lento*, *allegro*, and ends with *lento*. Dynamics include *pp*, *p*, *f*, *mf*, *pp*, *mp*, *pp*, *p*, and *pp*.

NB 19: V. Akt, Pose 58, Partitur S. 147: der ratlose Schrei des Vaters Lord Hot: „Hilfe“ (iobere Akkolade)

Pose 59: Der Kontrabass hält das fis^1 als Flageolett-Ton über die ganze Pose aus. Die Elektronische Orgel spielt in unterschiedlichen Tempi metrisch ungebunden schnelle Figuren, die Oboe *presto* länger werdende Staccato-Passagen. Hamilton: „hats eingeschlagen ... wird er wieder“ Lord Hot, ihn unterbrechend: „tot“.

Pose 60: Zum ausgehaltenen fis^1 des Kontrabasses kommen hinzu die Töne f^1 - cis^2 - a^2 (Fagott, Klarinette, Flöte). Die Oboe spielt metrisch frei unterschiedliche, weiträumige Figuren in unterschiedlicher Lautstärke und in unterschiedlichem Tempo. Flöte, Klarinette und Fagott beenden die Pose mit einer Abwärtsfigur im f und *diminuendo*.

Pose 61: (*Lord Hot streift Hot den Arm auf.*) Elektronische Orgel, Klarinette und Oboe spielen schnelle Figuren mit weiten Intervallen und in unterschiedlichem Tempo.

Pose 62: (*Hot erwacht und sieht wild umher.*) Das Horn bläst unterschiedlich artikulierte Tongruppen, die Elektronische Orgel spielt in die kurzen Pausen des Horns schnelle kurze Staccato-Figuren. Hot: „wer“

Pose 63: (*Lord Hot bekümmert.*) „der Vater“

Pose 64: Flöte, Oboe und Klarinette spielen schnelle, kurze und weitintervallige Figuren im *fff*. (*Hot stößt ihn von sich.*) „weg Vater“

Pose 65: (*Hot sehr hitzig.*) Klarinette, Horn, Fagott und Elektronische Orgel spielen unterschiedlich artikulierte kurze Figuren. Hot: „laßt allein mich“, Hamilton: „der Zwang den unsre Gegenwart ihm antut tötet“, Lord Hot: „immer du mit dem von selber“ (*Lord Hot greift an den Tisch und um die Wände umher nach Waffen und geht mit Lord Hamilton ab.*) Horn solo wieder mit kurzen Figuren vor dem Hintergrund der ausgehaltenen Dissonanz Triller g/a der Klarinette, a im Fagott und Triller e^1/fis^1 der Elektronischen Orgel. Die Pose endet mit den vier Tönen des Horns, dem permutierten b-a-c-h .

Pose 66: (*Hot springt auf.*) Die Flöte bläst Presto-Figuren in unterschiedlicher Artikulation. Hot: „aus ... alles aus ... aus und vermählt“

Pose 67: (*Hot rennt mit dem Kopf gegen die Wand und sinkt zu Boden.*) Die Bläser setzen mit einem *sf* ein, die Elektronische Orgel ergänzt die Dissonanz der Bläser im *ff* und hält sie bis zum Ende der Pose aus. Hot: „ein anderer ... jünger schöner und vollkommener ... desto schlimmer“.

Pose 68: (*Hot springt auf und will sich zum Fenster hinausstürzen; Lord Hamilton stürzt herein und hält ihn zurück.*) Hot: „vernichtet“. Die Instrumente spielen staccato weite Intervalle im Wechsel mit Triller bzw. Flatterzunge. Lord Hamilton im *ff*: „wohin“

Pose 69: (*Hot ganz kalt.*) Hot: „Das Wetter sehen Herzensfreund ... deine Tochter hätte ich gern hier“, Hamilton: „was willst du mit ihr“. Der Kontrabass spielt pizzicato eine Melodie im 3/8-Takt, die Flöte karikiert den dunklen Walzer-Hauch mit Flatterzunge, die Klarinette tremoliert mit Kleinterzen, die Elektronische Orgel hält höchste Töne aus.

Pose 70: (*Hot sehr gelassen.*) „zur Hochzeit Sir ... laß los“, Hamilton: „zu Bette legt euch ihr habt Fieber“, Hot: „ins Bette ja mit deiner Tochter“ Hamilton: „ans Bette ha laß ich dich binden“, Hot: „binden mich“. Die Elektronische Orgel hält nacheinander die Dissonanzen des^3 - es^3 , d^3 - e^3 , es^3 - f^3 und e^3 - fis^3 aus, der Oboist traktiert die Hi-hat mit Trommelstöcken.

Pose 71: (*Hot kehrt sich hastig um und faßt ihn an der Kehle.*) Hi-hat und Tom-Tom mit *sfz*-Schlägen. Hot: „armer Teufel“

Pose 72: (*Lord Hamilton windet sich von ihm los und schiebt ihn aufs Bett.*) Die Elektronische Orgel tremoliert Dissonanzen, Hi-hat und Tom-Tom spielen Sechzehntel-Folgen. Lord Hamilton: „dir zeig ich's – he – kommt – he – niemand“, Hot: „du bist so stark Gewalt vor Recht“

Pose 73: (*Hot legt sich freiwillig nieder und fängt an zu rufen.*) „Bedienung der Lord will was“ (*Peter kommt zurück, mit Williams vortretend.*) Hamilton: „bewacht den jungen Herren mir“, instrumental nur vom Schlagzeug ,begleitet“.

Pose 74: (*Lord Hamilton ab.*) Hot. „er hat einen kleinen ...“, der Kontrabass zupft eine kleine Sexte.

Pose 75: ohne Instrumente (*Hot sich auf die Stirn schlagend.*) „... hier“

Pose 76: (*Peter hinundherlaufend zwischen Tür und Bett, als erwarte er wen. Williams, neben Hots Bette, diesen anstarrend.*) Flöte und Klarinette spielen kurze, unruhige. Figuren im Crescendo und Decrescendo. Peter. „Haltet Ruhe junger Herr“, Hot zu Williams „Maulaffe ... hörtet ihr von Freudenfeuer“, Peter: „ach kämt in Schlaf ihr liebster Herr“, Hot: „soll heiraten die Carignan ist was dran“

Pose 77: (*Peter und Williams sehen sich mit verwunderungsvollen Augen an.*) Die Elektronische Orgel hält eine Klang aus drei Sekunden im Oktavabstand aus und zieht ihn glissando nach oben. (*Hot fährt auf.*) „wie heißt ihr Kerl“

Pose 78: (*Peter und Williams fassen ihn gewaltsam an und drücken ihn ins Bett.*) Die Elektronische Orgel hält den gleichen dissonanten Akkord aus Pose 77 aus Peter. Die Klarinette spielt in tiefer Lage eine umherirrende Tonfolge in kleinen Intervallen. Peter: „wo bleibt sie ... ist nur nichts passiert ... erschrecklich wie er fantasiert“

Pose 79: (*während er eine Weile ganz stille liegt.*) Hot solo: „verzweifelt alles ... alles verrät mich“

Pose 80: (*Hot zieht das Bild der Prinzessin aus seinem Busen.*) Flöte und Oboe spielen zunächst unisono, dann immer wieder mit kleinen Abweichungen und adagio eine fast traumverlorene Melodie. Hot: „auch dies ... was bleibt mir übrig ... verwesen will ich“. Flöte und Oboe schließen crescendo mit drei sfz auf dem f³ die Pose.

Pose 81: R. Hot: *verzweifelt ... alles verrät mich (Pose 79) ... verwesen will ich (Pose 80).* Pose 81: *Hot bleibt mit dem Bild ans Gesicht gedrückt eine lange Weile stumm auf seinem Kissen liegen.* Goldmann bereitet mit dieser entrückt-halluzinativen Musik offenbar den Auftritt der Prinzessin (als Buhlerin) vor. Zwei kleine ‚Motive‘ in den beiden Bläsern, jeweils abklingend, werden zu einem vereint und variiert weiterentwickelt. Die Elektronische Orgel baut zügig kleine Cluster auf. Die Pose endet in den beiden Bläsern im Fantasia-Land auf dem f³.

Pose 82: (*Die Prinzessin als Buhlerin, schön geputzt, tritt leise herein. Peter geht ihr auf den Zehen entgegen.*) Die Elektronische Orgel und der Kontrabass spielen gebrochen die Töne c und e, das Fagott tremoliert die Großerz c¹-e¹ im Wechselspiel mit einzelnen Triangelschlägen.

Pose 83: Prinzessin (*ihm ein Geldstück gebend.*): „weckt ihn nicht ... still.“ Fagott und Kontrabass spielen gebrochen die Töne c und e in weiten Intervallen, teils gebunden teils staccato.

Pose 84: (*Prinzessin setzt sich ans Bett, Hot kehrt sich hastig um.*) Prinzessin: „ich bin eine Waise ... mich nährt meine Arbeit ... gefall ich euch“, Hot: „was wollt ihr“. Flöte und Oboe verwenden Anklänge an Pose 81, Fagott und Kontrabass bemühen weiter die Töne c und e.

Pose 85: (*Prinzessin etwas verwirrt.*): „man sagte ihr braucht Pflege zur Nacht“, Hot: „wer sagt das“, Prinzessin: „Zufall der Diener traf mich ... seid ihr sehr krank“. Das Fagott spielt weiterhin die Töne c und e in engen und weiten Intervallen.

Pose 86: Prinzessin (*seine Hand fassend*): „die Hitze ... zu groß“. Kontrabass und Elektronische Orgel spielen schnelle Figuren mit den Tönen c und e.

Pose 87: (*streift ihn den Arm auf*) „wie weiß der Arm“. Fagott und Elektronische Orgel setzen das Spiel mit den Tönen c und e fort, gelegentlich ergänzt durch ein h.

Pose 88: (*Hot reißt sich von ihr los.*): „laßt die Scherze“, Prinzessin: „flöß ich euch nicht Zärtlichkeit ein“, Hot: „lüstern seid ihr“

Pose 89: (*Hot auf sein Herzweisend.*): „hier ist Stein“. Prinzessin: „noch nie geliebt“. Flöte und Klarinette tremolieren mit Kleinterzen.

Pose 90: (*Hot zieht das Porträt der Prinzessin hervor.*): „seht ... dies ist euch im Weg“. Durch das Tremolo der drei hohen Holzbläser erklingt ein Cluster von d¹-ges¹.

Pose 91: Prinzessin (*reißt sich eine Rose von der Brust und wirft ihn damit.*) Fagott mit melodischen Bögen, Elektronische Orgel mit Staccato-Tönen und Kontrabass col legno battuto bestreiten mit den Tönen c-e und h die Pose. Prinzessin: „zum Beneiden die Dame“

Pose 92: (*Hot das Porträt und die Buhlerin vergleichend*): Tremolo-Cluster von Oboe, Klarinette und Fagott. Hot: „wer seid ihr“

Pose 93: Prinzessin (*eine Rose aus ihrem Haarputze werfend.*) Flöte und Elektronische Orgel spielen unisono eine Figur im Abstand einer Doppeloctave mit den drei Tönen der Pose 91, die Figur wird wiederholt.

Pose 94: (*Hot richtet sich auf und sieht sie starr an.*) Tremolo-Cluster mit Oboe, Klarinette und Fagott, der sich in eine intervallinterne Bewegung auflöst. Hot: „Name“

Pose 95: (*wieder eine andere Rose von ihrer Brust werfend.*) Aus den drei Tönen c-e und f zaubern die vier Bläser und der Kontrabass einen bewegten, spannungsreichen Klang. Prinzessin: „ha ha ha“.

Pose 96: Ein stehender Cluster baut sich pp auf. (*Hot sie erkennend, faßt nach ihrer Hand.*): „o Himmel ... Armida“. (*Hornist, mit einem Paar großer Becken, steht auf.*)

Pose 97: Beckenschlag im ff. Ein reiner D-Dur-Akkord, stehend und gebrochen, tremolierend oder gebunden im ff. Prinzessin: „ich ja“. Becken sf, dann die instrumentale Wiederholung der ersten beiden Takte. In der Folge die Auflösung des D-Dur durch weitere Töne. Ein euphorischer Klangrausch entwickelt sich.

Pose 98: (*Prinzessin winkt Peter und Williams, die gerührt die Szene beobachtet haben. Die gehen hinaus.*) Die Bläser spielen einzelne Staccato-Töne, die allmählich dichter werden und sich zu legato-Figuren fügen. Hot: „Armida Zauberin ... wie glühn deine Lippen ... ich sterbe ... schnell“

Pose 99: Die Bläser spielen zweimal zwei gleiche kurze Tonfolgen. (*Hot will sie zu sich ins Bett ziehen. Die Prinzessin hält ihn zurück.*): „gleich gleich“

Pose 100: (*Prinzessin flüstert ihm ins Ohr.*) Drei Bläser und der Kontrabass repetieren den Ton g¹. Hot: „wie ... was ... ja“

Pose 101: (*beide lachen und küssen sich.*) Die Elektronische Orgel spielt Moll-Septakkorde im ff, die Bläser und der Kontrabass schnelle Figuren auf- und abwärts polyrhythmisch in ungezügelt ausgelassener Weise. Die Aktivität der Bläser läßt nach, nur noch einzelne sffz verbleiben. Prinzessin: „den Guten ...“ Hot: „das Beste“ Bläser (*stimmlos*): „den Guten das Beste“, Hot: „den Bösen ...“ Prinzessin: „die Reste ...“ Die Bläser wieder stimmlos: „den Bösen die Reste“. Der Kontrabass wechselt zwischen col legno battuto und pizzicato über vier Saiten. Prinzessin und Hot wiederholen den Text gemeinsam mit den Bläsern. Homorhythmisch singen Prinzessin und Hot: „Listig wird nun Schluß gemacht und die andern ausgelacht ... Robert Robert ... mausetot“ (vgl. NB 20). Elektronische Orgel und Kontrabass beenden mit einem akkordischen Sechzehntel marcato und sffz die Pose.

Bläser stimmlos

Prinzessin

R. Hot

Kontrabass

lis - tig wird nun Schluß ge-macht und die an-dern aus - ge-lacht Ro-ber-t Ro-ber-t mau - se - tot

lis - tig wird nun Schluß ge-macht und die an-dern aus - ge-lacht Ro-ber-t Ro-ber-t mau - se - tot

f *pizz.* *m.b.* *pizz.* *m.b.* *pizz.* *m.b.* *c.l.b.* *m.b.* *sfz*

NB 20: In Pose 101 wird die nachfolgend beginnende Inszenierung der Farce des gespielten Selbstmordes von R. Hot angekündigt.

Pose 102: (Unter lachen und küssen zieht sich die Prinzessin eine Schere aus ihrem Etui und gibt sie Robert Hot.) Die Kleine Flöte quiriliert in höchsten Tönen, das Horn bläst *sfz*, dann im Wechsel mit der Flöte kleine Figuren. Drei Aufwärtsglissandi des Horns im *ff* unterstreichen die Rufe der Prinzessin: „zu Hilfe ... des Todes“.

Pose 103: Ein Tremolo in der Oboe und der Klarinette (Kleinterz) sowie dem Fagott (Sekunde), *sf* und *diminuendo*. Einzelne Sechzehntel im *pp*, eine gebundene Aufwärtsfigur im *f*, Triller in den Holzbläsern. Hot: „ist's ... denn ... so ... weit“

Pose 104: (Hot sinkt wie sterbend zurück.) Horn und Kontrabass halten tiefe Töne aus. Die Prinzessin singt in herausfordernder Kolorierung: „er verblutet“

Pose 105: Die Holzbläser spielen tremolierend bzw. trillernd im *Diminuendo* eine Dissonanz wie in Pose 103. Einzelne Klänge wechseln mit homorhythmischen Figuren zwischen *p* und *f*.

Pose 106: R. Hot, als läge er im Wundfieber. Die Elektronische Orgel spielt – dynamisch schwankend zwischen *p* und *f* – eine durchgehend hohe Dissonanz mit den Tönen $dis^2-cis^3-d^3-e^3$. Der Kontrabass spielt das Kontra A und G, dabei führt ein Glissando vom G zum A und vom A zum G, wobei das A stets gehalten wird. Das Horn bläst eine markante Figur, die leicht abgewandelt mehrmals wiederholt wird. Das Fagott bläst Septolen, die ständig permutiert werden. R. Hot: „das ist der Lohn“, es erklingt noch immer die hohe Dissonanz der Elektronischen Orgel, mit gelegentlich dunklen Sechzehntel-Einwürfen (G₁-A₁-B₁-As) im *p* warten Horn, Fagott und Kontrabass auf.

Pose 107: Der Wundarzt untersucht die Wunde. Die Oboe spielt mit der Klarinette kontrapunktisch melodische Bögen mit weiten Intervallen, die Flöte legt sich darüber mit engen Tonfolgen und rhythmisch mit Hemiolen. Dann sieht er Lord Hot eine Weile bedenklich an. Die drei hohen Bläser repetieren die Töne $as^1-h^1-c^2$ mit einem *Crescendo* und schließen die Repetitionen mit Triller und Tremolo und einem *sfz* ab. Der Wundarzt verzieht das Gesicht, als hätte er das Würgen. Eine Abwärtsfigur in den drei hohen Bläsern, ein *sfz* der Elektronischen Orgel und das kontrapunktische Spiel zwischen Oboe und Klarinette mit den darüberliegenden Hemiolen der Flöte wiederholt sich verkürzt, während R. Hot phantasiert: „so jung, so so so schön“ Und noch einmal erklingt das kontrapunktische Spiel mit den darüberliegenden Hemiolen der Flöte in sehr hoher Lage.

Pose 108: Das Horn bläst eine Triole marcato und ff. *Lord Hot zieht seinen Degen.* Die Flöte spielt schnelle eng kreisende Figuren im fff und in hoher Lage, gelegentlich unterstützt von der Elektronischen Orgel. Lord Hot: „das ist dein Werk Hamilton“, Lord Hamilton: „besser tot als verrückt.“

Pose 109: *Lord Hot mit dem Degen, außer sich, will auf Lord Hamilton ...* Eine polyrhythmische Passage im ff mit unterschiedlichsten Artikulationen und durchsetzt von Sforzati des gestopften Horns unterstreicht die dramatisch angespannte Situation. ... *Der Beichtvater hält ihn zurück.*

Pose 110: (*Hot nimmt der Prinzessin Bild mit gespielter letzter Anstrengung hervor, küßt es und läßt es auf seinem Mund liegen.*) Kurz nacheinander setzen die Instrumente im pp mit einer Aufwärtsbewegung ein und bilden ein fließendes kontrapunktisches Gewebe. *Der Beichtvater:* „ad primum“⁷⁷. Erneut setzen die Instrumente ein, rhythmisch deutlich diminuiert. (*die Prinzessin tief betrachtend.*)

Quartett: Prinzessin: so retten sie doch ihre Seele
 Lord Hamilton: so rettetest du nicht eine Seele
 Lord Hot: so retten sie doch seine Seele
 Peter: so retten sie auch meine Seele

Prinzessin *f*

Lord Hamilton *f* so ret-ten sie doch ih - re See - le,

Lord Hot *f* so ret-test du nicht ei - ne See - le,

Peter *f* so ret-ten sie doch sei-ne See - le, so ret-ten sie doch, so

Elektronische Orgel *f*

Kb. pizz. *sffz*

NB 21: V. Akt: Das Rettungs-Quartett. Prinzessin, Lord Hamilton, Lord Hot, Peter

Die Elektronische Orgel spielt weite Glissando-Einwürfe. Dann bläst die Flöte einen großen melodischen Bogen mit Flatterzunge im pp. Mehrere sffz und das Einsetzen der anderen Instrumente im f mit Läufen, Trillern und längeren Vorschlägen verdichtet und steigert die Situation mit dem Quartett, das dann sehr schnell in einzelne Worte sich auflöst. Noch einmal setzen die Instrumente mit einer kontrapunktischen Aufwärtsbewegung ein. Der Beichtvater: „...keine höhere Seligkeit als Aussicht auf

⁷⁷ Text aus dem *Versuch über das Erste Principium der Moral*, vgl. S. 13

das bessere Leben.“ In einem Interview von Anne Gerber mit dem musikalischen Leiter der Aufführung 2015 in Dresden, Max Renne, spricht dieser von „einem perfiden falschen Gottesgesang“.

Pose 111: Fermate, Tremolo auf hängendem mittleren Becken im pp. (*Hot springt aus dem Bett, Armida eilt auf ihn zu und beide einander in die Arme.*) Der Kontrabass spielt ein Tremolo auf D, die Klarinette trillert auf d¹, die Kleine Flöte auf d³. Horn Triolen-Aufgang marcato im f zum ausgehaltenen a¹ löst eine Aufgangsfigur in der Kleinen Flöte aus. Prinzessin und Hot im Duett: „behaltet euren Himmel für euch.“ (vgl. NB 22) Der erste Satz der Prinzessin („behaltet euren Himmel für euch“) wird von der Kleinen Flöte doppeloktaviert hell gefärbt, in den Wiederholungen wird die Flöte zunehmend eigenständiger in der Melodieführung, auch die beiden Protagonisten üben sich auf den Text „behaltet“ vorübergehend im zweistimmigen Kontrapunkt, bevor sich ihre Stimmen wieder in homorhythmischer Seligkeit vereinen. Die Elektronische Orgel übernimmt nach der sechsten Text-Wiederholung oktaviert die Melodie der Prinzessin. Das Ganze ist stilistisch – allegro moderato – ein Rückgriff auf den Wiener Walzer.

Allegro moderato

The musical score is for the piece 'Allegro moderato'. It features four staves: Kleiner Flöte (p), Klarinette (mp) with Horns (+Hr.), Prinzessin (mf), and Robert Hot (mf). The Kontrabass part is at the bottom. The lyrics for the Princess and Robert Hot are: 'be - hal - tet eu - ren Him - mel für euch, be - hal - tet eu - ren Him - mel für'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf), articulation (>), and phrasing slurs.

NB 22: Partitur V. Akt: S. 224-225, Prinzessin und R. Hot: „behaltet euren Himmel für euch“

Pose 112: Über zwei Takte erklingt ein b über vier Oktaven im ff und in verschiedenen Rhythmen. Szenisch suggeriert es offenbar einen Stillstand, denn *alle Gesichter fallen in ihre vorherige Karikatur zurück*. In den folgenden zwei Takten repetiert die Elektronische Orgel Oktav-Triolen und springt chromatisch einen Halbton über drei (fis³-F₁), dann zwei (C-des³) und schließlich eine Oktave (As-a²). Die Bläser und der Kontrabass liefern entsprechende Töne in unterschiedlichen Rhythmen dazu. Dann sammeln sich die Bläser und der Kontrabass repetierend auf g über vier Oktaven. Ein polyrhythmisches Geflecht im fff „sub. prestissimo possibile“ entsteht durch längere bzw. kürzere Figuren oder Einzeltöne. Die Elektronische Orgel schlägt breite Cluster.

Nach drei Takten setzt das Zuspiel-Tonband zunächst mit 4 Becken (die in den letzten sieben Takten entfallen) und 2 Tamtam ein, Röhrenglocken und Glockenspiel kommen hinzu, und mit dem Einsatz des Kinderchores ergänzen zwei Violinen, eine Viola und ein Violoncello das instrumentale Ensemble (vgl. NB 23).

a tempo (meno)

Glocksp.

Röhrgl.

Tb.

S.

Kinderchor

A.

a tempo (meno)

I

Violine (solo)

II

Va. (solo)

Vc. (solo)

(pizz.)

Hitze heißt der Fluch der auf euch sitzt Hitze ist der Grund warum ihr schwitzt

NB 23: Partitur V. Akt: S. 232. „Hitze heißt der Fluch ...“ im holprigen 5/4-Takt und einem ironisch-verspritzten Glissando in den Violinen.

Der von Kindern gesungene Chor ist die Persiflage eines Kinderliedes. Ganz im Lenz'schen Sinne wird hier naturalistisch und scheinbar von allen Fesseln befreit, die individualistische Lebenswelt des ‚Sturm und Drang‘ herausgestellt.

Für die Uraufführung wurde dem Kinderchor der Staatsoper Berlin aus offenbar ethisch-moralischen Gründen das Singen dieses Textes verboten. Für das Tonband haben die Kinder der Musiker den Text gesungen. Beim Vergleich der Ton-Aufnahme der Uraufführung mit der Partitur ist zu erkennen, dass die letzte Textphrase „rot ist der Stern, der auf uns blitzt“ von der Elektronischen Orgel, die an dieser Stelle ursprünglich gar nicht besetzt ist, in der Uraufführung nun lautstark übertönt wird, offenbar war es ein Kompromiss, damit die Aufführung überhaupt möglich wurde.

Aber so wie die Bundesrepublik unter der Einfluss-Sphäre der US-Amerikaner stand und steht, so gehörte im geteilten Deutschland die DDR zum politischen Einflussbereich der Sowjetunion. Der letzte Satz des über Tonband eingespielten Kinderchores verweist mit dem „roten Stern“ auf diese zu dieser Zeit politische Situation des geteilten Deutschland und wird damit auch zu einem zeitgeschichtlichen Dokument.

Acht rein „instrumentale Posen“

Erster Akt, erste Szene

Pose 3, ♩ ca. 80 (*Fl., Ob., Klar., Hr., Fg., Kb.*). Die Pose rhythmisiert einzig den Ton d¹ durch Triolen, Quintolen und Sextolen gegen Sechzehntel- und Achtelnoten. Eingefügt werden fünf Takte, in denen die Instrumentalisten den Ton d¹ summen. Allein die Flöte spielt das d¹ und singt zusätzlich einen Viertelton höher. Die Pose ist geprägt vom grübelnden R. Hot, *der lange stumm auf und ab geht*.

Pose 8, *meno* ♩ ca. 60 (*Fl., EO, Kb.*) 8 Takte

In der Pose 7 bittet die Prinzessin R. Hot: „fangen sie mit ihren Lippen wenigstens den Seufzer auf, der aus meinem Busen steigt...“ und *bleibt am geöffneten Fenster stehen, das rote Licht geht an*. Über sechs Takte bläst die Flöte in Pose 8 – einem langen Seufzer gleich – ein tremolierend (Flutterzunge) ausgehaltenes b² im pp. Mit welcher Empfindsamkeit hat Goldmann hier die poetische Seufzer-Situation aus Pose 7 aufgefangen! Die elektronische Orgel baut nach und nach einen zwölftönigen Cluster auf. Der Kontrabass schlägt ein Bartok-Pizzicato sffz, offenbar den emotionalen ‚Einschlag‘ bei R. Hot verdeutlichend und glissandiert dann pp über zweieinhalb Oktaven abwärts zum Kontra E. Die Pose 8 zeigt eine erste Annäherung zwischen der Prinzessin und R. Hot, verhalten auf der einen Seite und überbordend sehnsuchtsvoll auf der anderen. So ist die Pose 8 wohl als ein kurzes emotionales Innehalten zu verstehen.

Zweiter Akt, zweite Szene

Pose 22, *moderato* (♩ ca.112) (*Fl., Ob., EO, Kb.*) 38 Takte

Die Prinzessin löst sich ein Halsband ab mit ihrem Porträt und hofft, dass es R. Hots Leben in der Gefangenschaft etwas angenehmer macht, dann hinzufügend: „und prägen sie sich ein, das Urbild des Gemäldes kann bei ihren Leiden nicht so fühllos sein wie es sein Schatten ist.“ Das ist die Aktion aus Pose 21 und die Voraussetzung für die folgende Pose 22. *Die Prinzessin gibt ihm das Porträt und eilt jählings ab*, Generalpause mit Fermate. Flöte, Oboe, Elektronische Orgel und Kontrabass spielen homorhythmisch mit fünftönigen Akkorden in weiten Intervallen und staccato. Im Wechsel werden alle möglichen dynamischen Schattierungen von pp bis ff genutzt. Unterbrochen vom ausgehaltenen es³ spielen alle Instrumente sffz, Flöte und Oboe mit einem kurzen oder längeren Vorschlag. Die Pose zeigt offenbar den aufgewühlten Zustand von R. Hot zwischen Verzweiflung und verwirrtem Glücksgefühl. Die Pose endet im pp auf dem Kontra E, das die Elektronische Orgel in der folgenden Pose 23 dann nahezu durchgehend aushält, und wo R. Hot gesteht: „um ihretwillen begnadigt sein will ich.“ Auch in dieser instrumentalen Pose versucht Goldmann der individuellen Befindlichkeit von R. Hot nachzuspüren.

Pose 34, *moderato* (*Bläserquintett*) 4 Takte

Zur Situation: Aus der Pose 31 kommend, wo R. Hot lange vor sich hinstarrt – die Elektronische Orgel spielt eine Zwölftonreihe in weiten Intervallen, das Fagott versucht ein Gleiches – und ihm vermeintlich klar wird, dass die Prinzessin möchte, dass er sie vergisst, er aber auch auf keinen Fall zurück nach England will. Dann in Pose 32 fasst Lord Hot – mit seinem angedeuteten „Auftrittsmotiv“ (vgl. Pose 26) – ihn an der Hand mit den Worten: „na komm – wirst du vernünftig – wirst du glücklich.“ Und schließlich die Pose 33, in der R. Hot *den Himmel lang ansehend*, die Elektronische Orgel pp ihre Zwölftonreihe aus der Pose 31 unter Einbeziehung der Fagottstimme wiederholt, im pp ein „ich“ an- und abschwelld singt, und dem eine lange Fermate folgt. In den vier Takten der Pose 34 dann: *Hot zuckt die Achseln und geht mit Lord Hot ab*. Flöte, Oboe und Fagott erzeugen auf ihrem Mundstück und ihren Rohren höchstmögliche Geräusche, lediglich die Klarinette spielt ppp einen chromatischen Triller auf cis¹ (vgl. Pose 28) und fügt einen geschwinden Aufwärtsgang an. Pose 34 und damit der zweite Akt endet mit einer Fermate. Der Triller in der Klarinette weist auf die Prinzessin hin (vgl. Pose 28: „ich weiß alles von der Prinzessin“). „Ratlosigkeit“ mischen sich in den vier Takten dieser Pose mit „Hoffnung“. „Vaterland, Väter – ist Metapher für Anpassung, für Nicht-Leben, für Gelebtwerden. »Weg

mit den Vätern! Laßt mich allein! [...] schreit Robert Hot« [...]. Der Held verweigert sich seinem Vaterland.⁷⁸ Liebe ist für Robert Hot die einzige Glücksmöglichkeit.

Dritter Akt, erste Szene

Pose 37, moderato – allegro (*Fl., Ob., Klar.*) 33 Takte

(*Hot wirft sich wieder in den Lehnstuhl und scheint zu schlummern.*) Es ist ein instrumentales Zwischenspiel der „verstellten Gleichgültigkeit“ (vgl. R. Hot in Pose 36) von Flöte, Oboe und Klarinette. Dissonante, polyrhythmisch überlagerte Dreiklänge steigen in sechs (Flöte) bzw. fünf Quartschritten im Accelerando zwölftönig (Flöte) auf, repetieren ihre Zieltöne ($e^3-f^3-g^3$), um dann im ritardando wieder abzustiegen. Im folgenden Abschnitt – lento – wird die Dissonanz $cis^2-d^2-es^2$ im pp ausgehalten. Plötzlich werden schnellste 9-tönige Figuren mit weiten Intervallen im ff und staccato nacheinander von den drei Instrumenten gespielt und die Dissonanz e^2, f^2, g^2 wird ausgehalten. Im folgenden Moderato-Abschnitt wogt ein Ab und Auf hin zur Dissonanz $f^3-es^3-fis^3$ (allegro), die ausgiebig repetiert wird, bevor ein Abwärtsgang diminuendo zum Lento führt mit der kurz ausgehaltenen Dissonanz $fis^2-g^2-a^2$ mit anschließender Repetition. Und wieder werden schnellste 8-tönige Figuren mit weiten Intervallen im ff und staccato nacheinander von den drei Instrumenten gespielt, eine Dissonanz wird ausgehalten und repetiert. Die drei Holzbläser spielen – moderato und pp – jeweils eine Zwölftonreihe, die nur in der Flöte vollständig erklingt. Rückblickend aus Pose 38 erklärt sich: *Lord Hot und Lord Hamilton haben's gesehen* (dass R. Hot schlummert), und sie *lächeln einander zu*. Lord Hot. „es läßt sich doch zur Besserung an.“

Vierter Akt, erste Szene

Pose 53, lento (*3 Maultrommeln, Claves, Maracas, EO*) 5 Takte

Nachdem ihm ein Papier zugeworfen worden war (Pose 50, 51) auf dem nichts geschrieben stand (Pose 52) konstatiert R. Hot: „Narr ... werde endlich klug.“ *Hot schleicht ab*.

Drei Maultrommeln spielen abwechselnd die Dreiklänge $g^1-gis^1-h^1$ und $f^1-a^1-c^2$. Die Maracas spielen zwei Beschleunigungsfiguren, dazwischen die Elektronische Orgel pp kleine geschwinde Cluster in Gruppen von 2-5-3-4-1. Im Schlusstakt der Pose 53 spielen drei Maultrommeln Tonfolgen staccato in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und unterschiedlicher Dynamik. Hot scheint deprimiert.

Fünfter Akt, erste Szene

Pose 54, quasi lento (♩ ca, 120), allegro moderato, allegro molto, prestissimo possibile, ohne Metrum, (*Fl., Klar., Hr., Fg., Kb.*) ohne Taktzahlen

Im freien Metrum wird eine Fermate mit den Tönen $g-a-e^1-fis^1$ ausgehalten. Das Horn bestreitet solo diese Pose und beginnt mit einer freien Zwölftonreihe in Gruppen von 1-5 Tönen unterschiedlicher Artikulation, gestopft (sfpp) und offen (pp), konsequent unterbrochen von Sechzehntelpausen. In dieser wie auch in den beiden folgenden Posen werden die solistischen Musiker zu Tritagonisten, in Pose 55 die Klarinette und in Pose 56 das Fagott. Rezitativartig sind hier die Gesangsanteile deutlich zurückgenommen. Mit der Pose 58 nimmt die Farce ihr Tempo auf.

Pose 81, (*Fl., Ob., EO*) 8 Takte

R. Hot: *verzweifelt ... alles verrät mich (Pose 79) ... verwesen will ich (Pose 80)*. Pose 81: *Hot bleibt mit dem Bild ans Gesicht gedrückt eine lange Weile stumm auf seinem Kissen liegen*. Goldmann bereitet mit dieser entrückt-halluzinativen Musik offenbar den Auftritt der Prinzessin (als Buhlerin) vor. Zwei kleine ‚Motive‘ in den beiden Bläsern, jeweils abklingend, werden zu einem vereint und variiert weiterentwickelt. Die Elektronische Orgel baut kleine Cluster auf. Die Pose endet in den beiden Bläsern im Fantasia-Land auf dem f^3 .

⁷⁸ Damm, Frankfurt/M 1989, S. 174

„R. Hot bzw. Die Hitze“ – Versuch einer Annäherung

Das „Système de la Nature ou Des Loix du Monde Physique et du Monde Moral“ oder in der deutschen Übersetzung das *System der Natur oder von den Gesetzen der Physischen und Moralischen Welt* ist ein Werk des Aufklärers und Enzyklopädisten Baron Paul Henri Thiry d’Holbach [dɔl'bak] (1723-1789), es ist 1770 erschienen und wurde von Denis Diderot überarbeitet. D’Holbach war vor allem für seine religionskritischen und atheistischen Thesen bekannt. Das Buch wurde verboten. Goethe schreibt in seinen *Autobiographischen Schriften*: „Wenn uns jedoch dieses Buch einigen Schaden gebracht hat, so war es der, daß wir aller Philosophie, besonders aber der Metaphysik, recht herzlich gram wurden und blieben, dagegen aber aufs lebendige Wissen, Erfahren, Tun und Dichten uns nur desto lebhafter und leidenschaftlicher hinwarfen.“⁷⁹ Zwischen April 1770 und August 1771 hielt sich der 21-jährige Johann Wolfgang Goethe in Straßburg auf. Nach dem Wunsch seines Vaters sollte er sein Jurastudium abschließen, sich mit der französischen Lebensart bekannt machen und Französisch lernen. In Straßburg wohnend konnte Goethe schreiben: „So waren wir denn an der Grenze von Frankreich alles Französischen Wesens auf einmal bar und ledig. Ihre Lebensweise fanden wir zu bestimmt und zu vornehm, ihre Dichtung kalt, ihre Kritik vernichtend, ihre Philosophie abstrus und doch unzulänglich, so daß wir auf dem Punkte standen, uns der rohen Natur wenigstens versuchsweise hinzugeben, wenn uns nicht ein anderer Einfluß schon seit langer Zeit zu höheren, freieren und ebenso wahren als dichterischen Weltansichten und Geistesgenüssen vorbereitet und erst heimlich und mäßig, dann aber immer offener und gewaltiger beherrscht hätte.“⁸⁰

Wielands Shakespeare-Übersetzung, dann die von Eschenburg, wurden regelrecht verschlungen, man teilte sie Freunden und Bekannten mit. „Herder dringt in das Tiefere von Shakespeares Wesen und stellt es herrlich dar, Lenz betrügt sich mehr bilderstürmerisch gegen die Herkömmlichkeit des Theaters und will denn eben all und überall nach Shakespearescher Weise gehandelt haben.“^{81 82} Alles, „das auf uns einwirkte, trug noch mehr bei, die Begriffe zu verwirren, wir trieben uns auf mancherlei Abwegen und Umwegen herum, und so ward von vielen Seiten auch jene deutsche literarische Revolution vorbereitet, von der wir Zeugen waren und wozu wir bewußt und unbewußt, willig oder unwillig unaufhaltsam mitwirkten.“⁸³ „Die Neigung zum Absurden, die sich frei und unbewunden bei der Jugend zutage zeigt, nachher aber immer mehr in die Tiefe zurücktritt, ohne sich deshalb gänzlich zu verlieren, war bei uns in voller Blüte.“⁸⁴

Goethe reflektiert die Zeit der 1770er Jahre, er spürt die Veränderungen, die unaufhaltsamen Umwälzungen. „Dabei gestanden wir freilich, daß wir uns den Notwendigkeiten der Tage und Nächte, der Jahreszeiten, der klimatischen Einflüsse, der physischen und animalischen Zustände nicht wohl entziehen könnten, doch fühlten wir etwas in uns, das als vollkommene Willkür erschien, und wieder etwas, das sich mit dieser Willkür ins Gleichgewicht zu setzen suchte.“⁸⁵

Das Gefühl von einer Willkür in seiner Existenz beherrscht zu sein, kannte auch Lenz zu dieser Zeit, seine zentralen Erfahrungen verarbeitet er in *Der Hofmeister oder die Vorteile der Privaterziehung* und zeigt die sozialen Widersprüche auf, die einen bürgerlichen Privaterzieher adliger Kinder prägen und entwirft ein Sinnbild für die Abhängigkeit des Intellektuellen in der damaligen Ständegesellschaft. „Brecht schätzt Lenz als „realistischen“ und „poetischen“ Dichter, weil er zum einen die tiefgreifenden gesellschaftlichen Widersprüche, insbesondere den Ständegegensatz und die unterdrückte Aufsässigkeit

⁷⁹ Goethe, Berlin und Weimar, o. J., Teil III, Elfte Buch, S. 529

⁸⁰ Ebenda, S. 530

⁸¹ vgl. Lenz, *Anmerkungen übers Theater*, in Damm 1987, Bd. 2: „Der Witz eines Shakespeares erschöpft sich nie und hätt er noch so viel Schauspiele geschrieben.“ S. 660f.

⁸² Goethe, Berlin u. Weimar o. J., Teil III, Elfte Buch, S. 533

⁸³ Ebenda, S. 527

⁸⁴ Ebenda, S. 534

⁸⁵ Ebenda, S. 528

der Bürger komisch und tragisch gestaltet, zum anderen weil er aufgrund der Dominanz der „Umstände“ über die Personen seine Dramen antiaristotelisch ausrichtet. Mit dem Verzicht auf die drei Einheiten (Handlung, Zeit⁸⁶, Ort) und der Tendenz zu einer »offenen« Dramenform entwickelt Lenz selbständig Anregungen weiter, die er von Volkstheater, Puppenspiel und vor allem von William Shakespeare bekommen hat, den er auch zum Teil übersetzt.⁸⁷ Das Faszinierende an Lenz' Dramen ist sowohl sein soziales Engagement und das Überwinden der idealtypischen Zeichnung seiner Charaktere als auch die Verbindung von Komischem mit Tragischem und Ernstem mit Satirischem. „Hier, nicht nur in der politischen Stoßrichtung seiner Dramen, liegt die Modernität von Lenz, die Autoren des 19. Jahrhunderts (vgl. Büchners Novelle *Lenz*) und des 20. Jahrhunderts (vgl. Brechts Bearbeitung des *Hofmeister* und Kipphardts Bearbeitung der *Soldaten*) immer wieder zu produktiven Auseinandersetzungen mit dem zu seiner Zeit völlig verkannten Autor provoziert haben.“⁸⁸

Im Februar 1977 erfährt im Apollosaal der Berliner Staatsoper Friedrich Goldmanns Opernphantasie „R. Hot bzw. Die Hitze“ nach dem Stück *Der Engländer* von J. M. R. Lenz in der Bearbeitung von Thomas Körner seine Erstaufführung. Der Text verwendet sowohl Passagen aus der »Goetz«-Rezension als auch aus dem *Ersten Principium der Moral*. Das Libretto weist gegenüber der Lenz'schen Vorlage erhebliche Änderungen auf. „Vergegenwärtigt »Der Engländer« den allmählichen Zerfall eines Subjekts, zeichnen Körner/Goldmann einen Entwicklungsprozeß mit dem Versprechen eines positiven Ausgangs, das Märchen der gelingenden Entfaltung eines Subjekts unter extrem entfremdeten Bedingungen. Die Opernphantasie feiert den Außenseiter, der die verbindlichen Interpretationen der Erwachsenen, die sozialen und religiösen Normen durch einen widerständigen Subjektivismus unterläuft.“⁸⁹ In einer Übersprunghandlung überschreiten beide Protagonisten, die Prinzessin Armida und Robert Hot, die Schranken der Realität. Die Prinzessin übernimmt bereits im zweiten Akt die Verantwortung mit den Worten: „Ich bin die Ursache seiner verwirrten Einbildungskraft, sorgen will ich, daß diesmal die Folgen nicht traurig sind, er muß leben.“ Sie stellt sich gemeinsam mit R. Hot gegen die Welt der Erwachsenen und Mächtigen. Folgerichtig eilt Armida in der Schluss-Szene des V. Akts auf Hot zu und beide fallen sich in der 111. Pose in die Arme, um im Wiener Walzer-Schwung zu singen: „behaltet euren Himmel für euch.“ Der ausgelassene fröhliche Ausgang subjektiver Selbstverwirklichung ist ein märchenhaftes Wunschfinale. Die zahlreichen „ironischen Brechungen im Text zeigen die Distanz des Autors zum Figurenstandpunkt an“⁹⁰. „Gerade diese betont die durchaus artifizielle Musik mit ihren Zitaten aus früheren Epochen und unterschiedlichen Stilebenen.“⁹¹

Es verwundert daher nicht, dass Thomas Körner und Friedrich Goldmann eine Adaptation von Lenz' *Engländer* unter dem Titel *R. Hot bzw. Die Hitze* geschrieben bzw. komponiert haben, ein Werk, das so komplex angelegt ist, dass es die verschiedensten Sichtweisen erlaubt, je nachdem unter welchem

⁸⁶ Aristoteles verweist in seiner *Poetik* (dtsch. Schönherr, Leipzig 1972, S. 23) darauf, dass in der Tragödie „die im Spiel dargestellte Handlung möglichst innerhalb eines Sonnenumlaufes zu entwickeln“ sei oder nur wenig darüber hinaus. Schmidt (Aristoteles, *Poetik*, Anmerkungen) erläutert dazu in der Anmerkung 44: „Aristoteles spricht [...] die 24-Stunden Regel nicht als Forderung aus, und eine »Einheit des Ortes« erwähnt er überhaupt nicht.“ „Die Einheiten »Ort« und »Zeit« waren die logischen Folgerungen aus der Anwesenheit des Chors auf der griechischen Bühne.“ Im 17. Jh. wurden aus dem »Sonnenlauf« die drei Einheiten »Handlung«, »Ort«, »Zeit« entwickelt. In Frankreich wurden die drei Einheiten (ohne den Chor) also nur äußerlich übernommen.

⁸⁷ Winter, Stuttgart 1986, S. 410
S. 410

⁸⁸ Beutin u. a., Stuttgart 1989, S. 139

⁸⁹ Winter, Stuttgart 1987, S. 153

⁹⁰ Das erinnert an das „Si può? Si può?“ im Prolog des Tonio in *Der Bajazzo* von Leoncavallo, deutsch gern mit „Schaut her!“ übersetzt, was bei Körner/Goldmann wohl nichts anderes heißt als das ‚In-Posen-Setzen‘ eines zeitgenössischen gesellschaftspolitischen Spiels.

⁹¹ Winter, Stuttgart 1987, S. 154

Blickwinkel man die vorgeführten und verarbeiteten Aspekte betrachtet. Da ist zum einen das Ständeproblem, die bürgerliche Privatsphäre, die der öffentlichen des Hofes gegenübersteht (s. o. Lenz' Besuch eines Hofballs in Weimar), dann der Konflikt zwischen Vater und Sohn, den Lenz am eigenen Leibe erlebt, und nicht zuletzt die literarische offene Form. Genialität, Individualität, Gefühl, Natürlichkeit und Originalität waren die Fackeln der neuen Literaturbewegung, die Schlagworte des ‚Sturm und Drang‘ und seiner ästhetischen Auffassungen. Das Komische (Tognina, die Buhlerin) und Tragische (Hots unglückliche Liebe zur Prinzessin, Hot wird vom Major der Wache arretiert, Hot stirbt am Ende) sind im *Engländer* trefflich miteinander verwoben.

Allerdings wird in der Adaptation von Körner ein Handlungsverlauf gezeigt, der in 112 dramatischen, komischen und phantastischen Posen das Original sehr stark abwandelt, Texte aus anderen Werken von Lenz verwendet und eine Entwicklung beschrieben, die aufgrund eines Umschaltens von Aktion und Reaktion in der Pose 36, dem Protagonisten dann schließlich phantastische Utopien ermöglichen: „alle betrüg ich durch verstellte Gleichgültigkeit“. Alles Folgende weicht damit von dem bedingten Gemälde ab, das Lenz von den Dingen geben wollte wie sie da sind, und die Philosophie nur in Hots Individualität ihren Grund hatte, wie Lenz in einem *Brief über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* schreibt.⁹² Von hier an, der Pose 36, wird aus der Kammeroper eine Opernphantasie. Die Handlungen unterlaufen die Realität des Lenz'schen Stückes und verwandeln die Adaptation in ein Gegenwartsstück aufgrund der phantastisch-phantasievollen Handlungsführung in Form eines Übersprungs, in dem der Wunschtraum Robert Hots als gelebte Realität distanziert vorgeführt wird. Die Prinzessin *Armida eilt schließlich auf ihn zu und beide einander in die Arme*.

Goldmann/Körner reflektieren ganz bewusst die gesellschaftliche Realität ihrer Zeit, die auf der Suche nach Räumen für eine individuelle Entfaltung war. In dem historisch politischen Grundgedanken fanden die beiden Autoren den wohl entscheidenden Impuls, die Handlungs-Geschichte in die Gegenwart zu holen und für das Musiktheater zu aktualisieren. In 112 kontrastreichen Episoden fließt eine humorige, komödiantische und farbenreiche Erlebniswelt kurzweilig und grotesk für Auge, Ohr und alle Sinne an uns vorüber.

Die Opernphantasie handelt von der glühenden Hitze der Jugend in ihrer so unterkühlt empfundenen Umgebung, von Irrungen und Gefühlsverwirrungen im Prozess des Erwachsen-Werdens und von der Rebellion einer jungen Generation gegen die auferlegte Internalisierung von Verhaltensmustern, den Repressionen der ‚Macht‘. Thomas Körner, der Librettist, begründet seine Änderung des Schlusses gegenüber dem ‚Engländer‘ von Lenz in einem Interview: „Die Lösung von Lenz, dass sich Robert Hot am Ende ersticht, war für mich nicht interessant. Hot bekommt seine Armida, die ihn auf die Idee bringt, das, was Hot im Ernst vorhat, als Spiel zu inszenieren: Wir spielen den Selbstmord den anderen vor und dann sind wir draußen. So ist das Ende zum Positiven gewendet, denn ich denke, es ist Zeit zu zeigen, dass der Dichter in den Märchen nicht immer verrecken muss, das kann nicht sein und muss nicht sein. Dieser muntere, nicht eine Sekunde, nicht eine von den 112 Posen in die Norm passende, völlig aus dem Ruder laufende Typ, der auch noch die große Klappe hat und frech ist – der soll diesmal gewinnen.“⁹³

Serielle musikalische Muster erlauben eine gewisse Distanz in den zum Teil sehr artifiziell geführten Gesangslinien der Protagonisten. Andererseits ermöglichen freier geführte Partien eine hohe Flexibilität bei der Gestaltung von Arientypen, die nicht zurückschrecken vor barocken Koloraturen oder marschliedartigem Duktus wie das *allegretto vivace* in Pose 49. Man wird der Eigenart dieser dramatischen und komödiantischen Opernphantasie nur gerecht, wenn man ihren ganz eignen Charakter

⁹² Damm, Leipzig 1987, Bd. II, S. 675

⁹³ Aus einem Gespräch von Manfred Weiß und Anne Gerber mit Thomas Körner am 14. Juni 2015. Im Programmheft zur Aufführung Dresden 2015.

erkennt, nämlich ihren permanenten Dialog mit den grundsätzlichen ästhetischen und kompositorischen Gegebenheiten von tradierter Oper, sie reflektiert humorvoll aus kritischer Distanz.

Max Renne, der musikalische Leiter der Aufführungen 2012 in Berlin und 2015 in Dresden, ist überzeugt, dass Friedrich Goldmann „die Stimme in ihrer kompletten Ausdruckskraft benutzt.“ „Beim Studieren mit den Sängern ohne Orchester entsteht so etwas wie eine spätromantische Musik. Wenn das Orchester dazukommt, treffen auf die romantisch gesungenen Linien plötzlich oft aufwühlende Seelenzustände.“ „Es gibt ganz klare Zitate von Komponisten, am deutlichsten bei Lord Hamilton, bei dem Goldmann eine Puccini-Welt eröffnet. Im 5. Akt – ein perfide falscher Gottesgesang. Wo er mit Tradition bricht, das sind die Momente, in denen überhaupt keine Töne mehr erklingen, nicht mehr gesungen wird, wo die Instrumentalisten nur noch perkussiv unterwegs sind und den Sängern die Sprache im Halse stecken bleibt.“⁹⁴

Lenz lässt seine Figuren wie Marionetten agieren, ihre Bewegungen werden distanziert zum Handeln geführt. Die Figuren bewegen sich scheinbar auf einen Abgrund zu, doch Körner zerstört die tragische Entwicklung im „Engländer“, niemand stürzt bei Körner in den Abgrund. Das Leben löst sich ganz trivial in heiter-komische Verzerrungen auf. Die Sehnsüchte der Menschen bestimmen in „R. Hot bzw. Die Hitze“ auf banale Weise ihr Sein. Der Librettist erläutert seine Sicht des veränderten Schlusses:

„Die Lösung von Lenz, dass sich Robert Hot am Ende ersticht, war für mich nicht interessant. Hot bekommt seine Armida, die ihn auf die Idee bringt, das, was Hot im Ernst vorhat, als Spiel zu inszenieren: Wir spielen den Selbstmord den anderen vor und dann sind wir draußen. So ist das Ende zum Positiven gewendet, denn ich denke, es ist Zeit zu zeigen, dass der Dichter in den Märchen nicht immer verrecken muss, das kann nicht sein und muss nicht sein. Dieser muntere, nicht eine Sekunde, nicht eine von den 112 Posen in die Norm passende, völlig aus dem Ruder laufende Typ, der auch noch die große Klappe hat und frech ist – der soll diesmal gewinnen.“⁹⁵

In den 1970er Jahren waren es junge Komponisten, Maler und Schriftsteller in der DDR, die auf Erneuerung und Vielfältigkeit der Wirklichkeitsbewältigung, auf Veränderung in den Darstellungsformen drängten. Auch Körner und Goldmann reflektierten die Zeit der 1970er Jahre, sie⁹⁶ spürten die Veränderungen, die unaufhaltsamen Umwälzungen. Dabei gestanden sie freilich, dass sie sich den Notwendigkeiten der Tage und Nächte, der Jahreszeiten, der klimatischen Einflüsse, der physischen und animalischen Zustände nicht wohl entziehen könnten, doch fühlten sie etwas in sich, das ihnen als vollkommen Neues erschien und verbunden war mit dem festen Glauben, dass diesem Neuen die Zukunft gehört, und für dieses Neue fochten sie einen unermüdlichen Kampf gegen eine bornierte Willkür, da gab es kaum etwas ins Gleichgewicht zu setzen.⁹⁷

„Jewtuschenko und die zornigen jungen Männer der sowjetischen Literatur, aber auch „Die neuen Leiden des jungen W.“ und die „Legende von Paul und Paula“ sind Stichworte, die auf die Gefühlslage dieser Zeit und Generation verweisen.“⁹⁸

⁹⁴ Der musikalische Leiter Max Renne im Interview mit Anne Gerber. Im Programmheft der Aufführung 2015 in Dresden.

⁹⁵ Aus einem Gespräch von Manfred Weiß und Anne Gerber mit Thomas Körner am 14. Juni 2015, im Programmheft zur Aufführung Dresden 2015

⁹⁶ und eine Reihe anderer Komponisten, so zum Beispiel Reiner Bredemeyer (1929-1995), Paul-Heinz Dittrich (1930-2020), Friedrich Goldmann (1941-2009), Georg Katzer (1935-2019), Günter Kochan (1930-2009), Siegfried Matthus (1934-2021) und Udo Zimmermann (1943-2021): Schüler von Lehrern wie Paul Dessau (1894-1979), Hanns Eisler (1898-1962) oder Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969)

⁹⁷ Vgl. S. 55

⁹⁸ Arnold Schrem inszenierte die Aufführung 1986 in Dresden. Im Programmheft: „Vor-Gedanken zur Inszenierung“.

Das Bedürfnis nach Veränderung hatte sich im Denken von Lenz gewissermaßen festgesetzt. Seine sittlichen Forderungen, die er sowohl an sich als auch an andere stellte, finden sich in seiner Schrift „Über die Natur unsers Geistes“.

„So gründet sich all unsere Selbstständigkeit all unsre Existenz auf die Menge den Umfang die Wahrheit unsrer Gefühle und Erfahrungen, und auf die Stärke mit der wir sie ausgehalten, das heißt über sie gedacht haben oder welches einerlei ist, uns ihrer bewußt geworden sind.

Unsere Unabhängigkeit zeigt sich aber noch mehr im Handeln als im Denken, denn beim Denken nehme ich meine Lage mein Verhältnis und Gefühle wie sie sind, beim Handeln aber verändere ich sie wie es mir gefällt. Um vollkommen selbstständig zu sein, muß ich also viel gehandelt, das heißt meine Empfindungen und Erfahrungen oft verändert haben.“⁹⁹

Die Figur Robert Hot erscheint gewissermaßen als theatralische Verkörperung wesentlicher Fragen der menschlichen Entwicklung. Sie werden in der Opernfantasie exemplarisch gestaltet: das Verhältnis von Gefühl und Vernunft, von Leben und Gelebt werden, von Vernunft und Vernünftigkeit, von Gefühl und blinder Gefühlseligkeit.¹⁰⁰

Die generelle Absage Robert Hots an ein öffentliches Dasein – auch dies ein autobiographischer Grundzug von Lenz, der niemals eine existenzsichernde Anstellung angenommen hat – entwickelt sich zu einer hypochondrischen Unbehaglichkeit in seinem Wesen, und um die Unbehaglichkeit zu kompensieren verstärkt, sich sein altruistisches Liebesbegehren. So findet Hot in der Prinzessin Wirklichkeit und am Ende des Stückes seine Realitätsbewältigung. Allerdings verweigern die Autoren eine zu erwartende Schlussmoral und setzen folgerichtig und zukunftsfruchtig ein Kinderlied an den Ausgang der Opernfantasie.

Die Musik reagiert auf die 112 epigrammatischen Posen sowohl mit strengen als auch mit freieren seriellen Strukturen und zeichnet Figurencharaktere und deren Beziehungen, auch scheut sie nicht den Gebrauch unterschiedlicher Topoi aus dem traditionellen Opernbetrieb und spielt auf scheinbar vertraute Arientypen und melodische Wendungen an, verwendet abstrakt barockes Koloraturenwerk oder sucht die Nähe von harmonischen Gebilden von ausgesprochener Süffisanz. „Wort und Wortsinn, musikalische Konstruktion und Klangsinn sind einander komplementäre Elemente einer Pose.“¹⁰¹

Die klangliche Gestaltung der 112 Posen gelingt aufgrund besonderer Instrumentenzusammenstellung, durch unterschiedliche Konstruktionsmodelle, die jeweils einen ganz eigenen Charakter besitzen, aber auch Beziehungen knüpfen in Form von Wiederholungen und variierten melodischen Abwandlungen oder Erweiterungen, selbst die Leitmotivtechnik wird da eingesetzt, „wo der Wortsinn nicht mehr ausreichend ist, um die Komplexität des Gemeinten zu bezeichnen;“¹⁰² auch das preußische Marschlied, der Wiener Walzer oder vom Tonband eingespielte Klänge aus der Rock- bzw. Beatmusik erklingen.

Sowohl an das kommentierende, unterminierende und persiflierende Instrumentalensemble als auch an die Sänger werden bei der Meisterung der ungewöhnlich artifiziellen Partitur höchste technische Anforderungen gestellt. Die Instrumentalisten, eigentlich fünf Bläser, spielen alternierend diverse Schlag- und Klanginstrumente. Mit hoher Sensibilität schuf Goldmann eine Musik, die entgegen jedweder Operntradition, nicht überreden will, sondern zu eigenem Mitdenken herausfordert.

⁹⁹ Lenz, „Über die Natur unsers Geistes“ in: Damm, Leipzig 1987, Bd. 2, S. 622

¹⁰⁰ Sigrid Neef, *Zum Werk*, im Anhang vom Libretto zu „R. Hot (bzw. Die Hitze)“, Leipzig o. J., S. 44f.

¹⁰¹ Ebenda, S. 48

¹⁰² Ebenda

Aufführungen von 1977-2015

Die im August 1974 vollendete Opernphantasie „R. Hot bzw. Die Hitze“ erlebte nach der überaus erfolgreichen Uraufführung im Februar 1977 im Apollo-Saal der Deutschen Staatsoper Berlin zahlreiche weitere Aufführungen in verschiedenen Städten Deutschlands, Österreichs und der Tschechoslowakei mit jeweils unterschiedlicher Anzahl von Wiederholungen:

1977 27. Februar Staatsoper Berlin, Apollo-Saal, Uraufführung

Interpreten:

Bläservereinigung Berlin, Bernd Casper: Elektronische Orgel, Dominik Greger Kontrabass

Prinzessin von Carignan/Buhlerin: Brigitte Eisenfeld

Robert Hot: Peter Menzel

Lord Hot: Peter Olesch

Lord Hamilton: Peter Bindzus

Major/Beichtvater: Bernd Riedel

Musikalische Leitung: Friedrich Goldmann

Regie: Peter Konwitschny

1978 15. November, Württembergische Staatsoper Stuttgart, Altes Schauspielhaus

Interpreten: Mitglieder des Staatsorchesters

Prinzessin: Rebecca Littig

Robert Hot: Lutz-Michael Harder

Lord Hot: Wolfgang Probst

Lord Hamilton: Helmut Holzapfel

Musikalische Leitung: Bernhard Kontarsky

Inszenierung / Regie: Ernst Poettgen

1979 05. Oktober, Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Kammerbühne

Interpreten: Mitglieder der Mecklenburgischen Staatskapelle

Robert Hot: Helmut Henschel / Dietmar Hoffrichter

Lord Hot: Horst Kleemann / Rainer Thiede

Lord Hamilton: Gerhard Hinterjock / Horst Kittendorf

Prinzessin/Buhlerin: Eva Nebe / Ingeborg Otto

Major/Beichtvater: Dietmar Unger / Erich Zdechlikewitz

Soldat/Peter: Frank Moll / Volker Sturm-Lindner

Wundarzt/Bedienter: Günter Bruhn / Siegfried Backhaus

Musikalische Leitung: Hartmut Haenchen / Jörg Krüger

Inszenierung/Regie: Jürgen König

Dramaturgie: Ingrid Donnerhack

1980 19.05. Gastspiel in Dresden zu den Dresdner Musikfestspielen

Die Aufführung wurde vom Fernsehen der DDR aufgezeichnet.

1980 01.10. Gastspiel in Brno, im Rahmen des 15. Internationalen Musikfestivals »Musica theatralis«

und eines Internationalen musikwissenschaftlichen Kongresses.

Die Aufführung wurde vom Staatlichen Tschechoslowakischen Rundfunk mitgeschnitten.

1980 12. Juni, Hamburgische Staatsoper, Opera stabile – Studio in der Büschstraße

Interpreten: Mitglieder des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg:

Frank Dietzelt (Fagott), Jean-Claude Gérard (Flöte), Robert Götz (Kontrabass), Dietrich Hahn (Klarinette), Hans-Helfried Richter (Horn), Rainer Tadge (Oboe), Udo Bartels (Elektronische Orgel)

Robert Hot: Reinhard von Hacht

Die Figuren der Opernfantasie

Robert Hot: Lutz-Michael Harder

Lord Hot: Toni Blankenheim

Lord Hamilton, dessen Freund: Peter Haage

Die Prinzessin von Carignan. Jutta-Renate Ihloff

Ein Major / Peter, ein Bedienter: Hans-Otto Kloose

Ein Beichtvater: Herbert Fliether

Eine Buhlerin: Hannelore Roehl

Ein Soldat: Alfred Ebergardt

Ein Wundarzt: Johannes Klempau

Musikalische Leitung: Bernhard Kontarsky

Inszenierung: Siegfried Schoenbohm u. Rainer Winter

1986 25. Mai, Staatsoper Dresden, Kleines Haus des Staatsschauspiels

Interpreten: Bläservereinigung Berlin, Bernd Casper, Elektron. Orgel, Manfred Pernutz: Kontrabass

Armida, Prinzessin von Carignan: Gabriele Auenmüller

Robert Hot: Helmut Henschel

Lord Hot, sein Vater: Gunter Emmerlich

Lord Hamilton, dessen Freund: Karl-Friedrich Hölzke

Major und Beichtvater: Matthias Henneberg

Peter, Diener: Jürgen Commichau

Williams, Diener: Joachim Schramme

Wundarzt: Karl-Heinz Porstmann

Musikalische Leitung: Hans E. Zimmer

Inszenierung: Arnold Schrem

Dramaturgie: Isolde Matkey

1992 15. Dezember, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Theater im Palais

Interpreten:

Josef ANGERER, Flöte (auch Piccolo)

Gregor NABL, Oboe

Manuela HÖFLER, Klarinette

Tamas CSERHALMI, Horn

Ulrike BEERMANN, Fagott

Georg PAMMER, Elektronische Orgel

Eduard EIBL, Kontrabass

Prinzessin von Carignan: Beata TRUBIN

Robert Hot: Vijay UPADHYAYA

Lord Hot, sein Vater: Péter CSER

Lord Hamilton: Martin MÜLLER

Major: Andreas Paul LETTOWSKY

Peter: Tae.Jin KIM

Williams: Werner JANTSCHER
 Soldat: André DE RO

Musikalische Leitung: Wolfgang Schmid
 Inszenierung: Christian Pöppelreiter

2010 03. September, Konzerthaus Berlin, Werner-Otto-Saal

Interpreten: modern art ensemble

Prinzessin von Carignan: Gloria Rehm
 Robert Hot: Friedemann Büttner
 Lord Hot, sein Vater: John Harrison
 Lord Hamilton: Timur Bekbosunov
 Major Borgia: Nicholas Isherwood
 Beichtvater: Marco Valerio

Musikalische Leitung: Ferenc Gábor
 Regie: Henriette Sehmsdorf

2012 22. September, Staatsoper Berlin - in der Werkstatt des Schillertheaters

Interpreten: Musiker der Staatskapelle und Mitglieder der Orchesterakademie

- Prinzessin: Narine Yeghiyan
- Robert Hot: Torsten Süring
- Lord Hot: Markus Hollop
- Lord Hamilton: Reiner Goldberg
- Ein Major in sardinischen Diensten / ein Beichtvater: Martin Gerke
- Peter, Bedienter: Andreas Neher

Musikalische Leitung: Max Renne
 - Inszenierung: Isabel Ostermann

2015 11. Dezember, Staatsoper Dresden / Junge Szene

Interpreten:

Andreas Kißling* /Diego Aceña Moreno**- Flöte
 Christopher Koppitz**/Sebastian Römisch* - Oboe
 Alexander Glücksmann***/Friedemann Seidlitz*** - Klarinette
 Joachim Hans*/David Leschowski** - Fagott
 David Harloff* - Horn
 Daniel Pytel**/Razvan Popescu* - Kontrabass
 Clemens Posselt / Thomas Cadenbach* - Elektronische Orgel

* Junges Ensemble Semperoper, ** Giuseppe-Sinopoli-Akademie der Staatskapelle Dresden, *** als Gast

Robert Hot: Martin Koch
 Prinzessin von Carignan/Buhlerin: Menna Cazel
 Lord Hot: Peter Lobert
 Lord Hamilton: Tom Martinsen
 Major/Beichtvater: Michael Kranebitter
 Soldat / Peter, ein Bedienter: Allen Boxer

Musikalische Leitung: Max Renne
 Inszenierung: Manfred Weiß
 Dramaturgie: Anne Gerber

Literatur

- Aristoteles: *Poetik*. Dtsch. von Walter Schönherr, Anmerkungen v. Ernst Günter Schmidt, Leipzig, 1972, S. 23
- Beutin, Wolfgang u.a.: *Deutsche Literaturgeschichte*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart³/1989, S. 136, 139, 153f.
- Bode, Wilhelm (erstellt): *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, neu hrsg. v. Regine Otto u. Paul-Gerhard Wenzlaff, Berlin u. Weimar 1979, Bd. 1, S. 71
- Breig, Werner (Hrsg.): *Opernkomposition als Prozeß*. Kassel 1996, S. 7
- Damm, Sigrid (Hrsg.): *J. M. R. Lenz*. Werke und Briefe in drei Bänden, Leipzig 1987, Bd. 1 Dramen, S. 296, Bd. 2 Prosa, S. 499ff., 637, 660, 675, Bd. 3 Gedichte – Briefe, S. 254f., 416
- Damm, Sigrid: *Vögel, die verkünden Land*, Frankfurt/M. 1989, S. 92, 97, 103, 128, 130, 174f., 204, 322, 353
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Berlin und Weimar o. J., Teil III, Elftes Buch, S. 527ff., 533f., Vierzehntes Buch, S. 643, 645
- Goethe. Auswahl in drei Bänden, Leipzig 1956, Bd. 1, S. 451
- Kontressowitz, Reiner: *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2014, S. 101ff., 107
- Kontressowitz, Reiner: *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann*, Altenburg 2020, S. 53ff.
- Kontressowitz, Reiner: *Friedrich Goldmann – Der Weg zur »5. Sinfonie«*, Neumünster 2021
- Neef, Sigrid: *Zum Werk*, im Anhang zum Libretto, Edition Peters Leipzig, o.J., S. 44ff.
- Nicolai, Heinz (Hrsg.): *Goethe. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, Frankfurt/M. 1992, S. 92f.
- Renne, Max: *Wie eine Schatzkarte*. Der musikalische Leiter im Interview mit Anne Gerber, im Programmheft zur Aufführung 2015 in Dresden
- Schrem, Arnold: *Vor-Gedanken zur Inszenierung*, im Programmheft zur Aufführung 1986 in Dresden
- Stellmacher, Wolfgang: *Komödien und Satiren des Sturm und Drang*, Leipzig 1976, S. 24f.
- Wiese, Berthold / Percopo, Erasmo: *Geschichte der Italienischen Litteratur* von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, Leipzig u. Wien, 1899, S. 309
- Winter, Hans Gerd: *Lenz, Jakob Michael Reinhold*, in: „Metzler Autoren Lexikon“, Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1986, S. 410f.
- Winter, Hans-Gerd: *J. M. R. Lenz*, Stuttgart 1987, S. 4, S. 153f.
- Wolff, Adolf: *Pantheon des classischen Alterthums*, Eine Auswahl des Vollendetsten aus den sämtlichen Classikern der Griechen und Römer, Berlin 1862, S. 708

Personenverzeichnis

- Aischylos 32
 Albedyll, Frau Obristin von 8
 Albedyll, Julie von 2, 8
 Aristoteles 62, 66
 Asriel, André 32
 Dovici, Bernardo 12
 Beutin, Wolfgang 4, 66
 Boccaccio, Giovanni 12
 Bode, Wilhelm 10, 66
 Braun, Volker 32
 Brecht, Bertolt 4, 32
 Bredemeyer, Reiner 64
 Breig, Werner (Hrsg.) 72
 Büchner, Georg 4, 32
 Damm, Sigrid 6ff., 13, 22, 25f., 38, 46, 49, 60f., 63f., 66
 Dessau, Paul 32, 64
 Diderot, Denise 4
 Diphilos von Sinope 11
 Dittrich, Paul-Heinz 64
 Eisler, Hanns 64
 Ennius, Quintus 11
 Feuchtwanger, Lion 32
 Fibich, Johann Philipp 8
 Fibich, Susanne Cleophe 2, 8
 Fiorenzuola, Agnolo 12
 Frey, Johann Rudolph 10
 Gebler, Tobias Philipp Freiherr von 10
 Goethe, Wolfgang von 2, 5, 7ff., 12, 25, 40, 46, 48, 61, 66
 Goldoni, Carlo 32
 Hacks, Peter 12, 32
 Hamann, Johann Georg 10
 Herder, Johann Gottfried 4, 8, 9
 Iselin, Isaak 10
 Jacobi, Heinrich 10
 Jonson, Ben 32
 Jung-Stilling, Johann Heinrich 9
 Kant, Emmanuel 4
 Karamsin, Nikolai Michailowitsch 25, 46
 Katajew, Valentin 32
 Katzer, Georg 64
 Kirsch, Rainer 32
 Kleist, Baron Ernst Nikolaus von 9
 Kleist, Baron Friedrich Georg von 8, 9
 Kleist, Heinrich von 12
 Klinger, Friedrich Maximilian 4
 Kochan, Günter 64
 Kontressowitz, Reiner 33, 37, 66
 Körner, Thomas 2, 13, 15, 16, 62f.
 Kunert, Günter 32
 Lang, Alexander 32
 Lasberg, Christiane von 25
 Lenz, Christian David 2
 Lenz, Johann Christian 10
 Leoncavallo, Ruggero 62
 Lerse, Franz Christian 9
 Lessing, Gotthold Ephraim 12
 Maccius Plautus 2
 Machiavelli, Niccolò 12
 Majakowski, Wladimir 32
 Matthus, Siegfried 64
 Menander 11
 Mercier, Louis-Sébastien 4
 Merck, Johann Heinrich 4
 Molière, Jean Baptiste 12, 32
 Müller, Heiner 32
 Naevius, Gnaeus 11
 Neef, Sigrid 64, 66
 Nicolai, Heinz 7, 66
 O'Casey, Sean 32
 Otto, Regine 10
 Percopo, Erasmo 12
 Philemon 11
 Plautus, Maccius 10, 11, 12
 Rosow, Viktor 32

- Salzmann, Johann Daniel 9
Schiller, Friedrich 32
Schlosser, Johann Georg 4, 9
Schrader, Julie 32
Schumacher, Ernst 32
Shakespeare, William 4, 12, 32, 61
Sondheim, Stephan 12
Statius, Cäcilus 11
Stein, Charlotte von 25, 46
Stellmacher, Wolfgang 4, 66
Stollberg, Graf 10
Suchowo-Kobylin, Alexander 32
Tscholakowa, Ginka 32
Wagner, Heinrich Leopold 4, 9
Wagner-Régeny, Rudolf 64
Waldner, Henriette von 2
Wenzlaff, Paul-Gerhard 10
Werthes, Friedrich August Clemens 10
Wieland, Christoph Martin 10
Wiese, Berthold 12
Winter, Hans-Gerd 5, 62, 66
Wohlgemuth, Rolf 32
Wolff, Adolf 11, 66
Zimmermann, Bernd Alois 4
Zimmermann, Udo 64