

Katarzyna Szczerbowska-Prusevicius*

Die referentielle Funktion der Musik in Benjamin Britten's Oper *The Turn of the Screw*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2017.007>

Zusammenfassung: Die referentielle Funktion der Musik beruht darauf, dass mit musikalischen Mitteln auf außermusikalische Phänomene hingewiesen wird. In Britten's Oper kommt sie in vier Kategorien zum Vorschein: in der Instrumentation, als klassische Tonmalerei, im tonalen Plan und im Bereich der thematisch-motivischen Arbeit. Der vorliegende Aufsatz ist vor allem den zwei letztgenannten Elementen gewidmet, die auf besondere Weise die narrativen Strukturen der literarischen Vorlage nachahmen, wichtige Momente der Handlung unterstreichen, die auf der Wortebene transportierten Inhalte ergänzen oder revidieren und dazu dienen, die Figurencharakteristik zu vertiefen.

Schlüsselworte: Benjamin Britten, Henry James, *The Turn of the Screw*, Literaturoper, referentielle Funktion der Musik

Referencyjna funkcja muzyki w operze Benjamina Brittena *Obrót śruby*

Streszczenie: Referencyjna funkcja muzyki, która polega na przekazywaniu za pomocą dźwięków zjawisk pozamuzycznych, przejawia się w operze Benjamina Brittena w czterech kategoriach: instrumentacji, klasycznego malarstwa dźwiękowego, planu tonalnego oraz pracy tematyczno-motywicznej. Prezentowany artykuł poświęcony jest głównie dwóm ostatnim elementom, które w szczególności

* Dr. phil. studierte Instrumentalmusik und Germanistik. Seit 2006 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Germanistik der Nikolaus-Kopernikus-Universität in Toruń. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Untersuchungen zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Musik. E-Mail: Katarzyna.Szczerbowska-Prusevicius@umk.pl.

sposób naśladową struktury narracyjne tekstu, podkreślając ważne momenty akcji, uzupełniają lub korygują treści przekazane słowem oraz służą pogłębieniu charakterystyki postaci.

Słowa kluczowe: Benjamin Britten, Henry James, *Obrót śruby*, adaptacja operowa dzieła literackiego, referencyjna funkcja muzyki

“**I**n me secrets, half-formed desires meet”¹, erklärt Peter Quint in Benjamin Britten's *The Turn of the Screw*. Der Geist des ehemaligen Dieners aus Bly ist eine konkrete Bühnengestalt wie jede andere. Er spricht und stellt sich selbst als Verkörperung heimlicher Wünsche vor, er lockt, indem er auf verdrängte oder nicht bewusste Bedürfnisse der anderen antwortet. Britten's Musik verleiht Quint verführerische Schönheit.² Dieser Quint unterscheidet sich von der entsprechenden Gestalt in James' gleichnamigem Roman, die keine individuellen Merkmale besitzt und nur über die Angst der Gouvernante definiert wird.

Die Entscheidung, die Geister Quint und Miss Jessel sprechen (singen) zu lassen, ist die wohl markanteste Veränderung, für die sich Benjamin Britten und Myfanwy Piper entschieden haben. Bereits dieser Entschluss bewirkt aber, dass sich die Oper von der literarischen Vorlage entfernt. Die Umsetzung in ein anderes Medium bedeutet auch in diesem Fall, dass nicht eine treue Kopie des Originals entsteht, sondern ein neues Werk geschaffen wird,³ in dem manche Aspekte hervorgehoben oder hinzugefügt, manche nicht berücksichtigt werden. Die Aufgabe, die Britten und Piper auf sich genommen haben, war keine einfache. Der komplexe Text von Henry James konnte nicht in voller Länge ins Libretto aufgenommen werden, es war nicht möglich alles auf der Bühne zu zeigen, was der Schriftsteller in seinem Roman dargestellt hatte. Auslassungen von Szenen, Kürzungen und Verdichtungen waren nicht zu vermeiden.⁴

¹ B. Britten, *The Turn of the Screw, Opus 54. An Opera in a Prologue and Two Acts* Libretto by Myfanwy Piper after the Story by Henry James Deutsche Übertragung von L. Landgraf London 1966, S. 140.

² Vgl. dazu auch D. Clippinger, *The Hidden Life: Benjamin Britten's Homoerotic Reading of Henry James's The Turn of the Screw*, [in:] *Literature and Musical Adaptation*, hrsg. von M. J. Meyer, Amsterdam, New York 2002, S. 138–139.

³ Dennis Tredy, der sich zwar nicht mit Britten's Oper, sondern mit Filmadaptionen von *The Turn of the Screw* beschäftigt, stellt fest, dass jede Umsetzung des Romans eine individuelle Lesart der literarischen Vorlage darstellt. In den visuellen Versionen sieht er Beispiele für “criticism, interpretation and reception” der Originalerzählung. Vgl. D. Tredy, *Shadows of Shadows: Techniques of Ambiguity in Three Film Adaptations of “The Turn of the Screw”*: Jack Clayton's *The Innocents* (1961), Dan Curtis's *The Turn of the Screw* (1974), and Antonio Aloy's *Presence of Mind* (1999), [in:] *Henry James's Afterlife: Opera, Film, RPG*, American Studies Vol. 22, hrsg. von M. Buchholtz, Warsaw 2005, S. 81. Diese Bemerkungen treffen natürlich auch auf die Oper-Adaption zu. Dennis Tredy's Aufsatz ist auch in polnischer Sprache erschienen, [in:] *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa. Transpozycje, komentarze, analogie*, hrsg. von M. Buchholtz, Toruń 2005, S. 37–72.

⁴ Zu den Problemen bei der Adaption literarischer Texte für die Oper äußert sich z.B. Michael Halliwell. Er beschäftigt sich auch in diesem Kontext mit der Eigenart von James' Prosa. Halliwell macht darauf aufmerksam, dass die Texte von Henry James besonders gern vertont werden. Laut ihm wurde, abgesehen von Walter Scott, kein anderer englischsprachiger Autor so oft für die Oper in Anspruch genommen. Vgl. M. Halliwell, *The Voice of the “Master”: Henry James and Opera*, [in:] *Henry James's Afterlife: Opera, Film, RPG*, American Studies Vol. 22, hrsg. von M. Buchholtz, Warsaw 2005, S. 11–12.

Ein Beispiel dafür ist die Reduktion der Erzählebenen in der Oper im Vergleich zu dem Roman, der ein dreistufiges Inklusionsschema aufweist. Der extradiegetische (primäre) Erzähler ist ein Ich-Erzähler, der davon berichtet, dass Douglas zu Weihnachten eine Geschichte aus dem Manuskript einer Gouvernante vorgelesen hat und der behauptet, in seiner Erzählung das Manuskript nach einer von ihm (dem Ich-Erzähler) angefertigten Abschrift wiederzugeben. Der intradiegetische (sekundäre) Erzähler ist der vorlesende Douglas, die metadiegetische (tertiäre) Erzählerin ist die Gouvernante, aus deren Hand das Original-Manuskript stammt. Der Roman macht dadurch auf die Distanz einer Erzählung von der Wirklichkeit, auf die sie sich bezieht, und die mögliche (unvermeidliche?) Unzuverlässigkeit des Erzählens aufmerksam. In der Oper tritt im Prolog ein Ich-Erzähler auf, der Douglas aus dem Roman entspricht, und die Gouvernante als die vermeintliche Ich-Erzählerin der Binnengeschichte. Die Binnengeschichte wird aber in der Oper auf der Bühne dargestellt, was verursacht, dass der im Prolog angedeutete Akt des Erzählens ("I have it written in faded ink – woman's hand"⁵) hinter den gezeigten Ereignissen verborgen wird. Was im Roman als eine subjektive Wahrnehmung der Gouvernante dargestellt wird, die der Gefahr der Verunstaltung durch Nacherzählen und Abschreiben ausgesetzt ist, wird auf der Bühne zumindest scheinbar objektiviert. Dazu kommt noch der bereits erwähnte Umstand, dass den Geistern in der Oper die Stimme verliehen wird. Auf diese Weise wird die Ambiguität (die Frage, ob die Geister wirklich sind oder nicht), aus der sich James' Text speist, in der Oper zumindest entschärft.⁶ Es wäre aber falsch, diese Veränderungen als einen Mangel, als Verlust der Komplexität zu deuten.

Erstens kann der aufmerksame Zuschauer das Geschehen auf der Bühne immer noch als Bericht der Gouvernante wahrnehmen, wenn er der Täuschung der Visualisierung nicht erliegt. Wenn man beachtet, dass die Gouvernante eine homodiegetische Erzählerin ist, ist die Frage, wie glaubwürdig uns die Darstellung der Ereignisse durch die Gouvernante erscheint, immer noch offen. Wenn die Geister nur Vorstellungen der Gouvernante sind, können sie in ihrer Phantasie sowohl stumm sein als auch sprechen. Wenn sie aufgrund ihres nervösen Charakters an Wahnvorstellungen leidet, ändert sich das nicht dadurch, dass die Geister zu sprechen anfangen. Sowohl im Roman als auch in der Oper haben wir es also mit einer faszinierenden nicht aufgelösten Unzuverlässigkeit zu tun: "Der Leser hat zwar ausgesprochen gute Gründe, sie [die Gouvernante] als eine überspannte Person anzusehen, da sie an Geister glaubt und diese für den Handlungsverlauf verantwortlich macht. Es besteht aber auch die Möglichkeit, die Existenz solcher Erscheinungen als Tatsache in der erzählten Welt zu interpretieren."⁷

⁵ B. Britten, op. cit., S. 2.

⁶ David Clippinger vertritt die Ansicht, dass Britten und Piper das Dilemma, ob die Geister in der erzählten Welt existieren, geklärt haben. In der Oper wird seines Erachtens eine andere Frage in den Vordergrund gerückt – die Frage danach, was sich zwischen den Geistern und den Kindern ereignet hat. Vgl. D. Clippinger, op. cit., S. 137. Michael Halliwell vertritt dagegen die von mir unterstützte Meinung, dass in Britten's *The Turn of the Screw* die Ambiguität des Originals durch das geschickt verfasste Libretto und die Feinheiten auf der musikalischen Ebene beibehalten wurde. Vgl. M. Halliwell, op. cit., S. 21–22.

⁷ S. Lahn, *Zuverlässigkeit des Erzählers*, [in:] Idem/J. Ch. Meister, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart 2013, S. 185–186.



Bube Dame König. Acryl auf Leinwand, 100cm x 120cm. © Jakob Steiger

Zweitens werden die im Wortbereich vorgenommenen Vereinfachungen und Kürzungen auf der Musikebene kompensiert. Das Jonglieren mit dezenten Hinweisen, das James' Text so eigenartig macht, übernimmt in der Oper die Musik. Sie trägt genauso Bedeutung wie das Libretto und setzt eigene Akzente. Die Fähigkeit der Töne, auf außermusikalische Phänomene zu verweisen, bezeichnet Leonard Meyer als ihre referentielle Funktion.⁸ Michael Halliwell betrachtet das Orchester in einem Opernstück zu Recht als einen Erzähler, der dem fiktionalen Erzähler vergleichbar ist, da er zwischen dem Publikum und den Gestalten vermittelt. Die Musik in der Oper kann man seiner Ansicht nach als das subverbale Element betrachten, das das verbale, bewusste Element kommentiert, erläutert oder in Frage stellt.⁹ Im Folgenden soll die referentielle Funktion der Musik in Britten's *The Turn of the Screw* untersucht werden, mit Berücksichtigung der Interpretationsmöglichkeiten, die sich daraus ergeben. Dabei ist allerdings zu bedenken, dass der Musik Bedeutung nur sekundär – über den Text – zugeschrieben werden kann.¹⁰

Britten's Musik verweist auf außermusikalische Inhalte auf verschiedene Weise. Zu den Mitteln, die der Komponist zu diesem Zweck einsetzt, gehört die Instrumentierung. Einerseits benutzt sie Britten zur musikalischen Abbildung der Erzählebenen. Das Klavier begleitet den Prolog des Erzählers, das Orchester signalisiert den Übergang in die Welt der Binnenerzählung. Britten stellt auch eine Verbindung zwischen Instrumenten und Gestalten her: die Celeste ist Quint zugeordnet, der Gong Miss Jessel. Die Verbindung von Quint und

⁸ Vgl. L. B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago 1967, S. 42–43.

⁹ Vgl. M. Halliwell, op. cit., S. 13.

¹⁰ Vgl. S. Corse, *From Narrative to Music: Benjamin Britten's The Turn of the Screw*, "University of Toronto Quarterly", 1981/2, Vol. 51, Nr. 2, S. 163.

Celeste wird dadurch deutlich, dass das Klavier und die Celeste abwechselnd spielen und in derselben Akkolade notiert sind. Quints Erscheinen wird in der Partitur mit “change to celesta” (z. B. in der Szene *The Window*¹¹) markiert, Quints Abgang fällt mit der Anmerkung “change to the piano” zusammen (z. B. in der Szene *The Tower*¹²). Als Mrs. Grose Miss Jessel zum ersten Mal erwähnt, erklingt, noch bevor sie ihren Namen ausspricht, der Gong und die Pauke spielen einen Triller auf dem Ton “fis”, der ein anderes Erkennungszeichen der verstorbenen Vorgängerin der Gouvernante ist.¹³ In der Szene *The Lake*, in der Miss Jessel erscheint, werden der Gong und das tiefe “fis” im Klavier durch einen von den Bläsern und Streichern sukzessiv aufgebauten Akkord ergänzt.¹⁴ Diese drei Merkmale kommen auch an anderen mit Miss Jessel verbundenen Stellen in der Oper vor.

In der Oper findet man außerdem klassische Beispiele der Klangmalerei – gelegentlich werden außermusikalische Phänomene durch die Musik nicht nur angedeutet, sondern auch nachgeahmt. Als sich Quint in der Szene *At Night* mit einem reiterlosen Pferd vergleicht, imitieren Flöte, Oboe, Harfe und Holzblock den Gang und das Schnauben eines Pferdes. Als Quint Miles mit Gold lockt, spielen die Bläser ein Tremolo, das man mit dem Schimmern des Goldes assoziieren kann. Das später auftretende Staccato verweist auf die leichte und schnelle Bewegung des von Quint erwähnten Mercurius.¹⁵

Besondere Bedeutung kommt in der Oper dem tonalen Schema und der motivisch-thematischen Arbeit zu, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

Zur Bedeutung des tonalen Plans der Oper

Die für sechs Sänger und dreizehn Instrumentalisten bestimmte Kammeroper ist in formaler Hinsicht als ein Thema mit Variationen angelegt. Sie besteht aus einem Prolog, einem Satz, in dem das Thema präsentiert wird, und sechzehn Szenen, zwischen denen fünfzehn Interludien erklingen. Das Thema, das auf eine Zwölftonreihe zurückgeführt werden kann, wird in den Zwischenspielen variiert. Es wird auch in den Szenen an wichtigen narrativen Momenten verwendet. Obwohl es aus einer Reihe gebildet wurde, wird es nicht seriell, sondern tonal eingesetzt. Die Reihe erklingt mindestens einmal in jeder Variation und wird in die Tonart dieser Variation und der darauf folgenden Szene transponiert.

Das tonale Schema der Oper sieht folgendermaßen aus:

Akt I

- Thema und Szene 1 *The Journey (Die Reise)* a-Moll
- Variation 1 und Szene 2 *The Welcome (Der Empfang)* H-Dur
- Variation 2 und Szene 3 *The Letter (Der Brief)* C-Dur
- Variation 3 und Szene 4 *The Tower (Der Turm)* D-Dur
- Variation 4 und Szene 5 *The Window (Das Fenster)* E-Dur
- Variation 5 und Szene 6 *The Lesson (Der Unterricht)* F-Dur

¹¹ Vgl. B. Britten, op.cit., S. 68.

¹² Vgl. ibidem, S. 54.

¹³ Vgl. ibidem, S. 83.

¹⁴ Vgl. ibidem, S. 125.

¹⁵ Vgl. ibidem, S. 135–138.

Variation 6 und Szene 7 *The Lake (Der See)* G-Dur
Variation 7 und Szene 8 *At Night (Bei Nacht)* As-Dur

Akt II

Variation 8 und Szene 1 *Colloquy and Soliloquy (Zwiegespräch und Selbstgespräch)* As-Dur
Variation 9 und Szene 2 *The Bells (Die Glocken)* Fis-Dur
Variation 10 und Szene 3 *Miss Jessel* F-Dur
Variation 11 und Szene 4 *The Bedroom (Das Schlafzimmer)* es-Moll
Variation 12 und Szene 5 *Quint* E-Dur
Variation 13 und Szene 6 *The Piano (Das Klavier)* C-Dur
Variation 14 und Szene 7 *Flora* B-Dur
Variation 15 und Szene 8 *Miles* A-Dur

Aus der Anordnung der Tonarten ergibt sich in Akt I eine stufenweise aufsteigende melodische Linie, in Akt II eine (fast stufenweise) absteigende. Die Tonarten-Klimax entspricht der dramatischen Entwicklung – das Leben in Bly wird im Verlauf des ersten Aktes durch die Präsenz der Geister immer mehr beeinflusst. Die Wiedergänger-Gestalten werden immer deutlicher: sie treten zunächst einzeln auf und werden nur gesehen, schließlich erscheinen sie zu zweit und singen. Sie werden also nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar. Dieser Höhepunkt wird in den zwei As-Dur- Szenen erreicht: *At Night*¹⁶ am Ende des ersten und *Colloquy and Soliloquy* zu Beginn des zweiten Aktes. Die absteigende Anordnung im zweiten Akt entspricht in dramatischer Hinsicht dem Zusteuern auf die Katastrophe. Mit der Tonart A-Dur in der letzten Szene der Oper kehrt die tonale Bewegung zum Anfangspunkt, dem Grundton “a”, zurück und der Tonarten-Kreis schließt sich. Die Vorstellung einer Kreisbewegung erlaubt es, das tonale Schema der Oper als eine Anspielung auf den Titel aufzufassen. Der Tonartenwechsel kann mit dem Drehen einer Schraube assoziiert werden, in der letzten Szene ist die Drehung vollzogen.

Die in der Oper verwendeten Tonarten haben noch eine andere symbolische Bedeutung. Auffallend ist, dass die ersten sieben Szenen des ersten Aktes in Tonarten komponiert wurden, deren Grundtöne auf einer weißen Klaviertaste liegen. Die Tonart As-Dur, die von Britten für die oben erwähnten von den Geistern dominierten Szenen *At Night* and *Colloquy and Soliloquy* gewählt wurde, würde auf dem Klavier mit einer schwarzen Taste beginnen. Eric Walter White hat daraus zutreffend gefolgert, dass die “weißen” Tonarten den Bereich des Natürlichen repräsentieren, die “schwarzen” Tonarten dem Übernatürlichen zugeordnet sind.¹⁷ Dies ist auch für einzelne Töne feststellbar: Quints Lieblingston ist das “es”, Miss Jessels Erscheinen wird mit dem “fis” markiert.

Die Aufteilung der Tonarten in diejenigen, die dem Bereich des Natürlichen und diejenigen, die dem Bereich des Übernatürlichen entsprechen, ist bereits im Prolog angedeutet. Wenn der Erzähler über die Gouvernante spricht, bewegt sich die Melodie zwischen a-Moll und A-Dur, wenn er über die Situation in Bly spricht, erfolgt die Modulation nach Es-Dur. Den Tonartwechsel markiert das Klavier-Arpeggio vor den Worten: “There has been a governess, but she had gone”, bei “had gone” stiehlt sich das Es-Dur auch in die Singstimme

¹⁶ Es ist die einzige Szene in der Oper, in der alle an der Handlung beteiligten Personen zusammen auftreten.

¹⁷ Vgl. E. W. White, *Benjamin Britten, His Life and Operas*, hrsg. von J. Evans, Berkeley and Los Angeles 1983, S. 209.

und wird während der Erwähnung der Kinder (sogar mit einem kurzen Abstecher nach As-Dur)¹⁸ beibehalten. Das Es-Dur verweist somit auf die mysteriösen Umstände, unter denen Miss Jessel Bly verließ, und suggeriert darüber hinaus, dass die Kinder auf irgendeine Weise in das Ereignis involviert waren.

Die Forderungen des Vormunds werden auf dem Ton “cis” (A-Dur-Bezug) aufgezählt, der nach zwei Takten als “des” (As-Dur-Bezug) notiert wird. Die enharmonische Verwechslung, bei der die Tonhöhe erhalten bleibt, aber das harmonische Umfeld des Tons und seine Funktion darin radikal verändert werden, teilt die Forderungen in die üblichen Gouvernantenpflichten (“she was to do everything, be responsible for everything”) und diejenigen ein, die bereits zu Beginn der Handlung merkwürdig scheinen und sich im Kontext der späteren Ereignisse als verhängnisvoll erweisen (“not to worry him at all, no, not to write, but to be silent”¹⁹). Die Zweifel der Gouvernante werden durch Bitonalität versinnbildlicht. Die Singstimme entfaltet sich in A-Dur, die Klavierbegleitung spaltet sich in zwei gleichzeitig erklingende Akkorde, bei denen jeweils die Terz fehlt, was ihre tonale Zuordnung erschwert. Der obere Akkord könnte zu A-Dur oder As-Dur gehören, der untere ist in A-Dur ein eindeutiger Fremdkörper, die Quinte b-f könnte als Subdominantparallele oder Doppeldominante in As-Dur gedacht werden. Die Entscheidung selbst: ‘I will,’ she said²⁰ erfolgt bereits in dem als *Thema* bezeichneten Teil, der durch das Orchester realisiert wird. Der Einsatz des Orchesters signalisiert den Übergang in die Welt der Binnenerzählung mit der Gouvernante als Ich-Erzählerin – die Schraube beginnt sich zu drehen.

Die referentielle Funktion der Reihe

Die Reihe, auf der das Thema der Oper basiert, ist aus aufsteigenden Quartan (oder absteigenden Quinten) und absteigenden kleinen Terzen (oder aufsteigenden großen Sexten) konstruiert. Das auf dem Ton “a” beginnende, vom Klavier vorgetragene Thema im doppelt-punktierten Rhythmus wird aufgrund seiner für das Werk konstitutiven Rolle das Schraubenthema (“Screw theme”²¹) genannt.



Beispiel 1: Die Reihe

¹⁸ Vgl. B. Britten, op. cit., S. 2.

¹⁹ Vgl. ibidem, S. 3. Die seltsame Forderung des Vormunds erklärt Max Duperray mit traditionellen Vorstellungen von Geschlechterrollen. In James' Roman werden seiner Ansicht nach das weiblich konnotierte Lesen und männlich konnotierte Schreiben thematisiert. Die Gouvernante liest in alten Romanen und erweckt Gestalten daraus zum Leben. Das Schreiben bleibt ihr als Frau aber verwehrt. Sie verfasst trotzdem einen Brief an den Arbeitgeber, ihr Verstoß gegen das Verbot erweist sich jedoch als sinnlos, denn der Brief kommt nicht an. Vgl. M. Duperray, 'Déjà vu' in "The Turn of the Screw", [in:] *Henry James's Europe. Heritage and Transfer*, hrsg. von D. Tredy, A. Duperray, A. Harding, Cambridge 2011, S. 148–150.

²⁰ B. Britten, op. cit., S. 4.

²¹ Vgl. dazu z. B. J. Evans, *The sketches: chronology and analysis*, [in:] *Benjamin Britten. The Turn of the Screw*, hrsg. von P. Howard, Cambridge 1985, S. 66.



Beispiel 2: Das Schraubenthema²²

In musikalischer Hinsicht ist die Reihe ein einheitsstiftendes Element, denn sie verbindet die Variationen zu einem Zyklus. Sie erfüllt darüber hinaus eine narrative Funktion. Reihen-Segmente, die ganze Reihe oder die aus der Reihe entwickelten Motive, markieren wichtige Momente der Handlung. In der Oper entsteht ein dichtes Netz von musikalischen Kommentaren, Andeutungen und Assoziationen. Die Verwendung von musikalischen Strukturen zur Charakterisierung von Gestalten, Erinnerung, Vorausnahme oder Akzentuierung des Geschehens hat Wagners Leitmotiv-Technik zum Vorbild.

Einzelne Reihenabschnitte und die ganze Reihe bilden auf der musikalischen Ebene den Vorgang des Schraubendrehens ab. Reihenelemente kommen bereits im Prolog vor, noch bevor die Reihe als Thema präsentiert wurde, und kennzeichnen die von dem Erzähler aufgezählten Forderungen des zukünftigen Arbeitgebers der Gouvernante. Die für den Prolog sonst typischen, vorwiegend arpeggierten oder auch simultan erklingenden Akkorde werden an dieser Stelle durch aufsteigende Quart-Motive im doppelt-punktierten Rhythmus ersetzt, die das Schraubenthema antizipieren.²³

Als die Gouvernante den beunruhigenden Brief von der Schulleitung bekommt, wird sie von Mrs. Grose gefragt, was sie in dieser Situation zu unternehmen beabsichtigt. Die Gouvernante antwortet mit der Quarte a-d, dass sie in Miles Fall nichts tun wird und nicht vorhat, den Vormund zu benachrichtigen. Es sind dieselben Töne, mit denen das Schraubenthema beginnt, der punktierte Rhythmus, obwohl er nicht mit dem Rhythmus des Themas identisch ist, indiziert einen Zusammenhang. Und es ist nicht zu leugnen, dass die Entscheidung der Gouvernante, Schweigen zu wahren, die Drehung der Schraube vorantreibt.



Beispiel 3: Die erste Quarte der Reihe²⁴

Ein etwas längeres Reihen-Segment wird in der Szene *The Tower* versteckt und hat wohl die Funktion, die lauernde Gefahr anzudeuten, zu einem Zeitpunkt, als die Gouvernante ihre ersten Zweifel abgeschüttelt hat und von der Ruhe und Schönheit der Natur beeindruckt ist. Die drei ersten Quartetten der Reihe werden in die Tonart der Szene, D-dur, trans-

²² Vgl. B. Britten, op. cit., S. 4–5.

²³ Vgl. ibidem, S. 3.

²⁴ Ibidem, S. 42.

poniert und beherrschen die den Vogelgesang imitierende Partie der Flöte und die begeisterten Worte der Gouvernante: "How beautiful it is."²⁵



Beispiel 4: Die zwei ersten Quarten aus der transponierten Reihe



Beispiel 5: Die zweite und dritte Quarte aus der transponierten Reihe



Beispiel 6: Die zwei ersten Quarten aus der transponierten Reihe in der Partie der Gouvernante

Die ganze Reihe wird in den Szenen seltener verwendet, ihr Vorkommen ist mit einem besonderen dramatischen Gewicht verknüpft. In der ersten Szene des zweiten Aktes singen die Geister unisono über ihr tägliches Einbrechen in das Leben der Menschen.²⁶ An dieser Stelle wird das Schraubenthema in melodischer Hinsicht fast vollständig eingeführt, in der Abfolge von langen und kurzen Notenwerten kann man dagegen eine Anspielung auf den doppelt-punktierten Rhythmus des Themas erkennen. In der letzten Szene des zweiten Aktes (*Miles*) ist die Reihe ab Nr. 121 als Passacaglia-Bass präsent. Zunächst werden die zwei ersten Quarten (a-d, h-e) verwendet, allmählich kommen weitere Elemente hinzu, bei Nr. 131 erklingt die Reihe in vollständiger Gestalt und im punktierten Rhythmus. Das Länger-Werden der Reihe kann man mit einer fortschreitenden Drehung der Schraube assoziieren.²⁷ Über dem Passacaglia-Bass ereignet sich in den Singstimmen das letzte Duell zwischen Quint und der Gouvernante um Miles' Seele. Nach dem letzten Einsatz der Reihe erfolgt die Auflösung: Miles wendet sich von Quint ab und stirbt in den Armen der Gouvernante.²⁸

²⁵ Ibidem, S. 48.

²⁶ Vgl. Nr. 20 in der Partitur, ibidem, S. 179–180.

²⁷ Eine eindrucksvolle Nachbildung der bedrohlichen Schraubenbewegung gibt es auch in der Szene *The Bedroom*, wo die bei jeder Wiederholung länger werdende Reihe noch dazu simultan von zwei Instrumenten (Altflöte, Klarinette) vorgetragen wird. Vgl. ibidem, S. 241–244.

²⁸ Ibidem, S. 311.

Quints Motiv

Aus der Kombination von einer Quarte und einer kleinen Terz, die in der Reihe eine konstitutive Rolle spielen, ist das kurze, aus zwei Vorschlagsnoten und einem lang angehaltenen Ton “es” bestehende Quint-Motiv gebildet, das auch in Form eines Akkordes vorkommen kann:



Beispiel 7: Quints Motiv²⁹

Das Motiv ist dank Verwendung der Quint zugewiesenen Celeste sehr gut vom Hören erkennbar. Ein besonderer Reiz dieses Motivs besteht darin, dass es nicht nur mit Quints Erscheinen im Zusammenhang steht, sondern auch dann erklingt, wenn die in der Oper auftretenden Gestalten an Quint denken oder einen Umstand erwähnen, der mit Quint in Verbindung gebracht werden kann. Ein gutes Beispiel dafür ist die Szene *The Letter*. Zu diesem Zeitpunkt weiß die Gouvernante noch nicht von Quints Existenz, sie wird den Geist ja erst in der nächsten Szene *The Tower* erblicken. Noch bevor die Gouvernante Mrs. Grose die Nachricht mitteilt, dass Miles von der Schule verwiesen wurde, erklingt die Celeste mit dem Quint-Motiv. Während die Gouvernante die Worte “He’s dismissed his school” ausspricht, dominiert der Ton “es” – Quints Ton – die musikalische Ebene: er wird von der Viola zweieinhalb Takte lang gehalten, auf dem Ton “es” erklingt der meiste Teil der Aussage der Gouvernante.³⁰ Im weiteren Verlauf der Oper wird klar, dass Quint durch seinen verderblichen Einfluss auf den Jungen für seine Entlassung aus der Schule verantwortlich ist. Die Celesta und das aus drei Tönen bestehende Motiv sagen das, noch bevor es den am Geschehen Beteiligten und den Zuschauern bewusst ist.

Als Quint in der Szene *The Tower* zum ersten Mal sichtbar wird, beherrscht das dreitönige Motiv die obere Celeste-Stimme:



Beispiel 8: Quints Motiv³¹

In der Szene *The Window*, als die Gouvernante Quint bemerkt, spielt die Celeste eine melodische und harmonische Kombination aus den Tönen von Quints Motiv, die dieses Mal in einer zu der Tonart der Szene, H-Dur, passenden Weise enharmonisch getarnt sind.

²⁹ Ibidem, S. 37.

³⁰ Ibidem, S. 37.

³¹ Ibidem, S. 53–54.



when she looks up and see Quint appear suddenly in the window

Beispiel 9: Quints Motiv (H-Dur)³²

Die enharmonisch getarnte Abwandlung von Quints-Motiv ist auch zu hören, als Mrs. Grose in der Beschreibung der Gouvernante Quint erkennt, d.h. zum ersten Mal wird Quint als der Wiedergänger identifiziert.³³

Miles-Ruf

Ein anderes mit Quint verbundenes Motiv ist der Ruf "Miles", mit dem Quint den Jungen zu verführen versucht. Auch dieses Motiv ist aus der Reihe entstanden, denn es beruht auf einer Quarte, die diesmal mit Sekundenschritten ausgefüllt wurde. Noch bevor Quint persönlich seinen Ruf anstimmt, ist das Motiv dem Hörer bekannt. Es erklingt in der Violapartie in der oben erwähnten Szene *The Letter*.



Beispiel 10: Der Miles-Ruf (Viola)³⁴

In der Variation 7, die ein Präludium zu der Szene *At Night* darstellt, in der die Geister zum ersten Mal hörbar werden, trägt die Celeste den Ruf "Miles" in As-Dur und Ges-Dur vor:



Beispiel 11: Der Miles-Ruf (Celeste)³⁵

³² Ibidem, S. 72.

³³ Vgl. ibidem, S. 78.

³⁴ Ibidem, S. 37.

³⁵ Ibidem, S. 132.

Dieselbe melodische Wendung wurde in der Partie der Gouvernante bereits in der ersten Szene *The Journey* für die Frage: “Why did I come?” verwendet:



Beispiel 17: “The ceremony...” in der Partie der Gouvernante⁴²

Das Einfließen von Quints Phrasen in die Melodien der Gouvernante ist zweideutig. Einerseits verweist das auf Quint als die böse Kraft, gegen die die Gouvernante kämpft. Andererseits kann das auf eine versteckte Verwandtschaft zwischen der Gouvernante und Quint verweisen – auf erotische Wünsche der Gouvernante, die möglicherweise ihr selbst nicht bewusst sind, die aber ihre Relation mit Miles beeinflussen.

Die Antwort auf die Frage “Why did I come?” ist sowohl dem Leser des Romans als auch dem Zuschauer der Oper bekannt: die Gouvernante ist von dem jungen, gut aussehenden Vormund der Kinder fasziniert und es scheint wahrscheinlich, dass der Faszination eine erotische Anziehungskraft zugrunde liegt. Quints Erscheinen auf dem Turm geht der Wunsch der Gouvernante voraus, ihren Arbeitgeber zu sehen. Der Geist kann also in dieser Situation als eine Antwort auf die Träume der jungen Frau gedeutet werden. Die seltsame Bemerkung der Gouvernante: “but it was as if I had been looking at him for years and had known him always”⁴³ lässt in diesem Kontext an Aktivierung der jedem Menschen angebotenen erotischen Anlage denken.

James’ Roman lässt auch die Vermutung zu, dass das Verhältnis zwischen Miles und der Gouvernante ein Hauch von Erotik umgibt. Von der Intimität ihrer Beziehung zeugt die Szene im Schlafzimmer, über die die Gouvernante in folgenden Worten berichtet: “it made me let myself go. I threw myself upon him and in the tenderness of my pity I embraced him. [...] My face was close to his, and he let me kiss him [...]”⁴⁴ Wenn man die Erklärung “in the tenderness of my pity” auslöst, bleiben nur erotische Signale übrig. An einer anderen Stelle vergleicht die Gouvernante sich und Miles mit einem Brautpaar, das sich in Anwesenheit anderer Personen befangen fühlt: “We continued silent while the maid was with us – as silent, it whimsically occurred to me, as some young couple who, on their wedding-journey, at the inn, feel shy in the presence of the waiter. He turned round only when the waiter had left us.”⁴⁵ Die Rivalität zwischen der Gouvernante und Quint würde in diesem Licht nicht die Opposition zwischen Moralität und verderblicher Sexualität, zwischen Anstand und Kindesmissbrauch, sondern diejenige zwischen kulturell anerkannter Hetero- und verpönte Homosexualität symbolisieren.⁴⁶

⁴² Ibidem, S. 12.

⁴³ H. James, *The Turn of the Screw*, [in:] idem, *Collected Stories*, Vol. 2, hrsg. von J. Bayley, S. 365.

⁴⁴ Ibidem, S. 419.

⁴⁵ Ibidem, S. 440. Vgl. dazu E. W. White, op. cit., S. 203–204.

⁴⁶ In diesem Sinne interpretiert den Schluss der Oper David Clippinger. Der Horror in Bly beruht für ihn auf “the marginalized and criminal status of homosexuality” (D. Clippinger, op. cit., S. 138). Eine interessante Deutung des Wettkampfes zwischen der Gouvernante und den Geistern legte Mark Jones vor, der darin den Aspekt der kindlichen Sexualität hervorhebt. In der überspannten Reaktion der Gouvernante auf die Anwesenheit der Geister sieht er die Angst der Erwachsenen vor der sexuellen Erkenntnis der Kinder. Die Panik der Gouvernante verursacht bei Miles solche Schuldgefühle, dass er zusammenbricht. Sein Tod kann verstanden werden als das

Die dezenteren Signale, die im Roman den möglichen erotischen Hintergrund der Relation zwischen der Gouvernante und Miles implizieren, fehlen fast auf der Textebene der Oper. Das motivische Netz in der Musik gleicht diesen Mangel aus. Die Einmischung von Quints Melodien in die Motive der Gouvernante sorgt auf der musikalischen Ebene für versteckte erotische Signale und betont auf meisterhafte Weise die Ambiguität dieser Gestalt, die auch im Roman präsent ist: “when the governess expresses her intention to *protect* [Hervorhebung im Original] the children in notes almost identical to those Quint uses to *corrupt* them, then the purely musical structure of the opera can be shown to play a part in sustaining and deepening the intrinsic ambiguities of the plot.”⁴⁷

Schlussreflexion

Die im vorliegenden Aufsatz genannten Beispiele machen nur einen kleinen Teil von den durch Brittens Musik getragenen narrativen und referentiellen Strukturen aus, sie sind nur ein Vorgeschmack dessen, was ein aufmerksamer Rezipient in dem Werk wahrnehmen kann. Die immer bedrückender werdende Atmosphäre der Angst und Unklarheit, die Mehrdeutigkeit von Figuren, Aussagen und Situationen sowie das symbolische Durchdrehen der Schraube werden hier mit musikalischen Mitteln nicht minder eindrucksvoll erzählt als dies der Roman tut. “I must confess that I have a sneaking, horrid feeling that the original H. J. title describes the musical plan of the work exactly!!”⁴⁸, so äußert sich Britten selbst über seine musikalische Bearbeitung von *The Turn of the Screw*. Angesichts des in der Musikschicht der Oper enthaltenen Ideenreichtums ist Brittens Zufriedenheit vollkommen berechtigt.

Literaturverzeichnis

- Britten, Benjamin. *The Turn of the Screw, Opus 54. An Opera in a Prologue and Two Acts*. Libretto by Myfanwy Piper after the Story by Henry James. Deutsche Übertragung von Ludwig Landgraf. London: Boosey & Hawkes, 1966.
- Clippinger, David. “The Hidden Life: Benjamin Britten’s Homoerotic Reading of Henry James’s *The Turn of The Screw*”. In: Michael J. Meyer, Hrsg., *Literature and Musical Adaptation*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2002.
- Corse, Sandra. “From Narrative to Music: Benjamin Britten’s *The Turn of the Screw*”. *University of Toronto Quarterly* Vol. 51, No. 2 (1981/1982).
- Duperray, Max. “‘Déjà vu’ in ‘*The Turn of the Screw*’”. In: Dennis Tredy, Annick Duperray und Adrian Harding, Hrsg., *Henry James’s Europe. Heritage and Transfer*. Cambridge: Open Book Publishers, 2011.

Übergehen von den kindlichen Vorstellungen von Sexualität in die Anschauungswelt der Erwachsenen, in der Sexualität mit Schuld assoziiert wird. Vgl. dazu M. Jones, *The Turn of the Screw: Is child protection the issue?*, “The Journal of Forensic Psychiatry” 1999, Vol. 10, Nr. 1, S. 1–4.

⁴⁷ P. Howard, *Structures: an overall view*, [in:] op. cit., hrsg. von idem, S. 72–73.

⁴⁸ Ch. Headington, *Britten*, London 1973, S. 111.

- Evans, John. "The Sketches: Chronology and Analysis". In: Patricia Howard, Hrsg., *Benjamin Britten. The Turn of the Screw*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Halliwell, Michael. "The Voice of the 'Master': Henry James and Opera". In: Mirosława Buchholtz, Hrsg., *Henry James's Afterlife: Opera, Film, RPG, American Studies Vol. 22*. Warsaw: American Studies Center, 2005.
- Howard, Patricia. "Structures: An Overall View". In: Patricia Howard, Hrsg., *Benjamin Britten. The Turn of the Screw*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Jones, Mark. "The Turn of the Screw: Is Child Protection the Issue?" *The Journal of Forensic Psychiatry* Vol. 10, No. 1 (1999).
- Lahn, Silke. "Zuverlässigkeit des Erzählers". In: Silke Lahn and Jan Christoph Meister, Hrsg., *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 2013.
- Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Tredy, Dennis. "Cienie cieni – techniki wieloznaczności w trzech adaptacjach filmowych *W kleszczach łęku*: *Niewiniątka* Jacka Claytona (1961), *W kleszczach łęku* Dana Curtisa (1974) oraz *Przytomność umysłu* Antonio Aloya (1999)", übers. von Monika Linke. In: Mirosława Buchholtz, Hrsg., *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa. Transpozycje, komentarze, analogie*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005.
- . "Shadows of Shadows: Techniques of Ambiguity in Three Film Adaptations of *The Turn of the Screw*: Jack Clayton's *The Innocents* (1961), Dan Curtis's *The Turn of the Screw* (1974), and Antonio Aloy's *Presence of Mind* (1999)". In: Mirosława Buchholtz, Hrsg., *Henry James's Afterlife: Opera, Film, RPG, American Studies Vol. 22*. Warsaw: American Studies Center, 2005.
- White, Eric Walter. *Benjamin Britten, His Life and Operas*, hrsg von John Evans. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1983.