

***Bernarda Albas Haus***

Der spanische Lyriker und Dramatiker Federico García Lorca (1898-1936) hatte im Sommer 1936 gerade seine "Frauentragödie in spanischen Dörfern" – so der Untertitel des Dramas – vollendet, als er im Alter von nur 38 Jahren von Falangisten erschossen wurde. Die Uraufführung des Stückes fand erst 1945 statt, und auch dann nicht in seinem heimatlichen Spanien, sondern in Buenos Aires. Die Tragödie portraitiert neun Frauen. Auf Seiten der Männer gibt es eine weitere Hauptperson, die durchgehend in aller Munde ist, jedoch nie auftritt, und einen Chor, der "die Männer" im Kollektiv verkörpert.

Nachdem Bernarda Albas zweiter Mann zu Grabe getragen ist, wird den fünf Töchtern von ihrer ebenso bigotten wie despotischen Mutter eine Trauerperiode von acht Jahren auferlegt, in der sie abgeschottet von der Öffentlichkeit leben sollen. Unter der bedrückenden Last der verordneten Freudlosigkeit scheint die Zeit in diesem Haus stillzustehen. Bernardas eigene Mutter hat sich in den Wahnsinn zurückgezogen und wird immer wieder gewaltsam weggesperrt; die alte Dienerin La Poncia untergräbt die Hierarchie im Haus, indem sie ihre Herrin kritisiert, deren Töchter verteidigt und ihnen Wärme und Verständnis entgegenbringt. Angustias, die schon nicht mehr jugendfrische Älteste, die von Bernardas erstem Mann geerbt hat, hofft zaghaft, dass der Dorf-Beau Pepe sie wenigstens wegen ihres Reichtums heiraten wird. Zwei ihrer Schwestern, die hübsche junge Adela und die bucklige, böse Martirio, sind ebenfalls in Pepe verliebt. Der spielt ein doppeltes Spiel: Er spekuliert auf Angustias' Geld und verlobt sich mit ihr, bevorzugt aber Adelas Reize und hat sie bereits geschwängert. Derweil hat im Dorf ein anderes unverheiratetes Mädchen ein Kind bekommen und es aus Angst vor Schande getötet. Adela gerät in Panik, als das Mädchen daraufhin von den Dorfbewohnern erschlagen wird. Die Stimmung im Haus ist unerträglich angespannt. Als Pepe wieder einmal im Stall auf Adela wartet, vertreibt Bernarda ihn mit einem Gewehrschuss. Die eifersüchtige Martirio suggeriert Adela, ihr Liebhaber sei tot, worauf sich die Schwangere erhängt. Bernarda diktiert die Sprachregelung, Adela sei "als Jungfrau gestorben", und bereitet ein weiteres frommes Begräbnis vor. Danach versinkt das Haus in lähmendes Schweigen.

Bernarda Albas Haus ist somit nicht nur äußerlich ein hermetisch abgeschottetes Gebäude in einem typischen spanischen Dorf. Es ist zugleich ein Symbol für psychische Enge, für eine Gefühlswelt, die durch matriarchalische Repression und Machtgier, gesellschaftlichen Dünkel und einen paranoiden Ehrbegriff wie eingemauert ist.

Reimanns Oper basiert auf der deutschen Übersetzung von Enrique Beck, die der Komponist verdichtete, in einigen Details korrigierte und im Wortlaut überarbeitete. Die Instrumentierung ist so frugal und ambivalent wie die Atmosphäre im Haus. Die einander gegenübergestellten Klanggruppen umfassen vier Klaviere, neun Holzbläser (Flötenquartett und Klarinettenquintett<sup>1</sup>), sieben Blechbläser (je drei Trompeten und Posaunen sowie eine Tuba) und zwölf Celli; es fehlen alle "warmen" Instrumente wie Oboe, Fagott und Horn, Geigen, Bratschen und Kontrabässe, aber auch jegliches Schlagzeug. Dessen Effekte übernehmen die vier Konzertflügel, die in ihren Saitenkästen manipuliert werden. Zwei der Flügel sind in einem anderthalb Oktaven spannenden Bereich des tiefen Registers durch Gummistücke zwischen den Saiten präpariert. Diese Klaviere haben laut Reimann eine starke Verbindung zu Bernardas Töchtern, insofern "in ihrem abgedeckten, schnell verstummenden Klang das Nicht-atmen-Können zu hören oder zu spüren ist".<sup>2</sup> Auf den zwei anderen Flügeln werden in entscheidenden Passagen Flageoletts erzeugt, an anderen Stellen die auf den Tasten gespielten Töne durch auf die Saiten gelegte Papierblätter verfremdet. Das Klarinettenquintett, besonders das die Bassregion abdeckende Trio aus Bassethorn, Bassklarinette und Kontrabassklarinette, entspricht mit seinem rauen, harten Klang laut Reimann dem psychischen Grundtenor des Dramas.<sup>3</sup> Die Celli sind den beiden Personen mit den echten Gefühlen, Bernardas Mutter María Josefa und der Dienerin La Poncia, zugeordnet. Zu den Auftritten der als Sprechrolle besetzten Greisin spielen die zwölf Streicher einstimmige Konturen im Flageolettklang des Sopranregisters; zu den hochemotionalen Dialogbeiträgen der mit Bernarda gleichaltrigen Dienerin entfalten die Celli dagegen ihren vollen sonoren Klang.

Die dramatische Exposition umfasst den Schrei, den Bernardas Mutter in ihrem versperrten Zimmer ausstößt,<sup>4</sup> die Unterhaltung der beiden Dienerinnen über die hartherzige, das Leben ihrer Töchter vergällende Herrin

<sup>1</sup>Piccolo, große Flöte, Altflöte und Bassflöte sowie Es-Klarinette, B-Klarinette, Bassethorn, Bassklarinette und Kontrabassklarinette.

<sup>2</sup>In Hanspeter Krellmann et al.: "Ein höllischer Mikrokosmos. Ein Gespräch mit Aribert Reimann". In: *Bernarda Albas Haus, Programmheft München 2000*, S. 13-14.

<sup>3</sup>Reimann in Götz Thieme, "Die Ohnmacht der Macht, die Ohnmacht der Gefühle. Ein Gespräch mit dem Komponisten Aribert Reimann vor der Uraufführung seiner Oper *Bernarda Albas Haus* in München", in *Stuttgarter Nachrichten*, 30.10.2000. Die Oper, ein Auftragswerk der Bayerischen Staatsoper München, wurde dort am 30.10. 2000 unter Zubin Mehta uraufgeführt und später in Berlin, Barcelona und Bern nachgespielt.

<sup>4</sup>Sie ruft – nicht intoniert aber viermal in identischem Rhythmus – "Bernarda!" (♯ ♩ ♩ ♩).

des Hauses, und die Worte, mit denen Bernarda und ihre fünf Töchter, von der Beerdigung des Hausherrn zurückkehrend, zu erkennen geben, in welchem Ausmaß ihre Gedanken um den Schein der Wohlanständigkeit einerseits und die hoffnungslose Aussicht auf eine Verheiratung andererseits kreisen.

Der dramatischen Exposition entspricht eine musikalische Exposition. Die Musik setzt ein mit einem 12-tönigen, sechs Oktaven überspannenden *ffff*-Akkord der vereinten Bläser. Noch im ersten Takt folgt in den Tiefen von Klavier IV der erste einer Kette dumpfer Anschläge, deren Tonhöhen auf *b*, dem ‘Grundton der Oper’,<sup>5</sup> eine bis zu viertönige Vorbereitung des Hauptthemas entfalten, während in Klavier I und II als “Totenglocke” ein jeweils in einem der beiden Instrumente nachschlagender Flageoletton ertönt, der mit seinem *c* die vier dumpfen Töne zur Grundform des Hauptthemas ergänzt.<sup>6</sup>

Zu María Josefás zweitem Schrei setzt der Eintonfaden im Flageolet der zwölf Celli mit Motiv [a] und dessen erster Fortspinnung [a'] ein, zum wenig später gehörten dritten Schrei ergänzt durch ein erneutes [a] und zum vierten und vorläufig letzten Schrei durch [a"].

*Bernarda Albas Haus*: Das Motiv im Celloflageolet (Klangbild)

Zeitgleich mit dem Eintritt von Motiv [a"] in den Celli tritt Klavier III hinzu, das die im tiefsten Register auf *B*" erklungene Vorbereitung des

<sup>5</sup>Das *B*" durchzieht wesentliche Passagen besonders am Beginn und Ende der Oper als indirekter oder sogar direkter Orgelpunkt und kommt so der Funktion eines Grundtones nahe; vgl. im Bassregister T. 1-7, 19-45, 90-99, 149-155, 166-170, 290-294 und 412-419; in der Mittellage T. 432-465; wieder im Bassregister T. 1429-1449, 1850-1879, 1895-1998 und 2115-2130.

<sup>6</sup>Vgl. im Bass von Klavier IV *b-des, b-des, b-des-es, b-des-es, b-des-es-e, b-des-es-e* mit dem viertönigen Kern des später auf *gis* eingeführten Themas. Die kürzeste, fünftönige Variante auf *b* würde *b-des-es-e-c* lauten. Diese fünftönige Grundform ist übrigens eng verwandt mit dem viertönigen Kanonmotiv der Lerche in Reimanns Dickinson-Zyklus *Finite Infinity*, das ebenfalls schubweise entsteht (dort *b-des-es-c*, hier *b-des-es-e-c*).

Opern-Hauptthemas auf dessen designiertem Grundton *gis* imitiert. Dies geschieht in der mittleren Tonlage, d.h. außerhalb des Bereiches, in dem die Saiten durch Gummistücke gedämpft sind. Der allmähliche Aufbau der fünftönigen Grundform zieht sich durch sieben Takte hin. Dann erst, nach dem Ende des Motiv-[a]-Komplexes, erklingt das vollständige Thema.

*Bernarda Albas Haus:*  
Die Varianten des Hauptthemas

Dieses Thema bestimmt die Oper in drei primären und zwei sekundären Varianten. Allen gemeinsam sind die ersten vier Töne der fünftönigen Grundform. Die zweite Variante ist mit der Grundform eng verwandt, insofern sie mittels eines Einschubs quasi aus ihr entspringt; die dritte Variante biegt die Kurvenform der beiden vorausgehenden zum Aufstieg um, der nach einer kurzen Abweichung bis zur Dezime des Ausgangstones führt. Die Kette aus Th-a + Th-b + Th-c durchzieht die Oper in vielerlei Rhythmen und in

allen zwölf Transpositionen. Die Varianten Th-d, eine Isolation des aufsteigenden Stammsegmentes von Th-c ohne dessen Ergänzung, und Th-e, eine durch Binnenverkürzung erzeugte intervallsymmetrische Gestalt,<sup>7</sup> sind auf Akt III beschränkt. Alle Varianten kommen auch als Umkehrung, Krebs oder Krebsumkehrung vor und wechseln in Ausnahmefällen sogar von der instrumentalen zur vokalen Verwirklichung.

Die letzte thematische Komponente der Exposition wird von Klavier I eingeführt, unmittelbar nach einem abfälligen Kommentar Bernardas zu "den Männern". Motiv [b] ist gekennzeichnet durch einen Wechsel von der melodischen Quint zum Tritonus und einen raschen Sekundschritt am Ende. Eine erste Version ([b1]) beginnt mit einem Quintwechselschlag; [b2] und weitere Varianten reihen Quint und Tritonus in gerader Richtung aneinander. Alle Versionen erklingen auch in Umkehrung. In der musikalischen Exposition begleitet das Klavier mit insgesamt sieben [b]-Varianten den Austausch zwischen der designierten Braut und ihrer Mutter: "Pepe el Romano war unter den Männern der Trauergemeinde" / "Seine Mutter war da, ihn habe ich nicht gesehen" / "Mir schien . . .":

<sup>7</sup>Die Intervalle in dieser Themenvariante, in Halbtönen dargestellt, sind: 3-2-1-1-2-1-1-2-3.

## Bernarda Albas Haus: Motiv [b] in mehreren Varianten

The image displays two musical staves. The top staff, labeled with measure 175, is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. It includes dynamic marking *mf* and rhythmic groupings of triplets (3) and sextuplets (6). The bottom staff, labeled with measure 182, is in bass clef and contains a corresponding melodic line with eighth notes, also featuring triplets (3) and sextuplets (6) and dynamic marking *mp*.

Die fünf thematischen Komponenten der Exposition bleiben im Verlauf der Oper der Person, Situation oder Eigenschaft verbunden, in deren Kontext sie eingeführt werden. Der explosive zwölftönige Akkordschlag der vereinten Bläser, symbolisch dem Despotismus der Bernarda Alba zuzuordnen, bildet über die drei Akte hinweg eine sich intensivierende Reihe von 2, 3, 4, 5, und zuletzt 6 Schlägen.<sup>8</sup> Die Totenglocke im Flageolett der zwei nicht präparierten Klaviere begleitet in T. 106-138, noch in der Exposition, das Gespräch der beiden Dienerinnen über die schöne Singstimme des Pfarrers.<sup>9</sup> Symmetrisch zum Beginn der Oper hört man die Totenglocke wieder unmittelbar vor dem Schluss des Werkes (T. 2122-2129), wo sie mit einem überraschend abgewandelten Nachschlag (*c'-d'*) zur Totenmesse für die nach Bernardas Diktat "als Jungfrau gestorbene" Adela ruft.

<sup>8</sup>Noch innerhalb der Exposition erklingt der Akkord mit 2 Schlägen in T. 139 und 143 zum ersten Auftritt Bernardas mit dem für sie charakteristischen Befehl "Schweigen!". Im weiteren Verlauf von Akt I erfolgen 3 Schläge in T. 421/423/426 zu ihrer geizigen Replik "Wir verschenken nichts" auf den Vorschlag der Magd, man könne einige Sachen aus der Erbschaft weggeben, und 4 Schläge in T. 625-629 zu ihren Worten an ihre Töchter: "Macht euch keine Hoffnungen, dass ihr es mit mir aufnehmen könnt". In Akt II ertönen 5 Schläge in T. 1204-1216 zu ihrem erneutem Befehl: "Schweigen!". In Akt III schließlich unterstreicht die Reihe von 6 Schlägen in T. 2031-2035 Bernardas gehässige Prophezeiung ihrer Tochter Martirio gegenüber, das Kind der schwangeren Adela könne nur eine Missgeburt werden. Ein weiterer Akkordschlag in T. 2037 scheint eine neue Reihe einzuläuten, doch in dem Augenblick, als dieser Schlag ertönt, zerbricht Adela den Stab der Mutter und beendet damit sowohl deren Herrschaft als auch die Dominanz des Akkordes.

<sup>9</sup>Die Töne sind identisch mit denen in T. 1-45, der Rhythmus ist jedoch zu Dreifachschlägen (♩♩♩) erweitert.

Die Flageolettkontur der unisono spielenden Celli bleibt ein Emblem der Greisin. In T. 301-312, kurz nach dem Ende der Exposition, erklingt eine erste Variante zu ihrem neuerlichem Schrei mit der verzweifelten Bitte, aus dem Gefängnis ihres Zimmers herausgelassen zu werden, und dem anschließenden Beschluss Bernardas, ihrer Mutter einen kurzen Freigang zu gestatten. In T. 634-700, kurz vor Ende des ersten Aktes, begleitet eine ausgedehntere Variante María Josefás naives Lied und die zwischen den Liedzeilen gesprochenen Worte; im dritten Akt ertönt eine ähnliche Kombination zu ihrem zweiten Lied und dem dieses umgebenden Monolog.<sup>10</sup>

Motiv [b] steht in Zusammenhang mit der hoffnungslosen Sehnsucht der Töchter nach erotischer Erfüllung und dem mit einer Ehe verbundenen Ausbruch aus dem erstickenden Leben im Haus der Mutter. Als Bernarda ihrer Magd befiehlt, die männlichen Trauergäste ungesehen aus dem Haus zu leiten, singt sie drei Kurzformen des Motivs zu ihrem Beschluss, ihr Haus während der verordneten achtjährigen Trauerzeit völlig gegen die Außenwelt abzuschließen; es soll nicht einmal "der Wind von der Straße in dieses Haus dringen" (T. 275-277). Zur argwöhnischen Frage, was ihre älteste und jüngste Tochter bald nach der Trauerfeier im Hof des Hauses zu suchen haben, greift das Klavier mehrere der früher gehörten Varianten auf (T. 315-336). Akt II öffnet mit einer Szene (T. 731-747), in der die vier älteren Schwestern zur Näharbeit Vokalisieren singen, jede in einer eigenen Transposition und Transformation der einen oder anderen Variante von [b]. Hier ist die Sehnsucht musikalisch präsent, ohne dass sie sprachlich artikuliert werden muss. Eine erweiterte Form derselben Transformationenfolge erklingt noch einmal, wenig später im zweiten Akt und ebenfalls in Vokalisieren, in den Stimmen der drei Schwestern, die das Gespräch Martirios mit La Poncia über die nächtlichen Besuche eines Mannes am Fenster seiner Angebeteten belauschen (T. 798-813). Zum Gespräch der Schwestern über die Spitzen, die Angustias Aussteuer zieren sollen, ertönen ähnliche und neue Varianten in den Klavieren (T. 961-980). Kurz nach Beginn des dritten Aktes versuchen die jüngeren Schwestern ein letztes Mal in dieser Tragödie, Angustias nach den Liebesschwüren des umschwärmten Pepe auszufragen. Auch hier greifen die Singstimmen – mit oder ohne Worte – immer wieder auf Motiv [b] zurück (T. 1610-1627).

<sup>10</sup>Zu diesen Liedchen, deren erstes Reimann dem Text von Lorcás Tragödie hinzugefügt hat, erläutert der Komponist (in Krellmann: "Ein höllischer Mikrokosmos", S. 18): "María Josefa spricht, sie steht außerhalb, ähnlich wie der Narr im *Lear*. Wenn sie singt, dann nur kleine Liedchen, aber mit der Stimme einer Schauspielerin: Sie gehört nicht in den Kreis der anderen Frauen."

Die überragende Rolle im Werkganzen ist dem Thema vorbehalten, das nach Reimanns Aussage die Gefühlswelt der eingesperrten Töchter widerspiegelt. Klanglich deutlich unterschieden ertönt es einerseits in Form zerrissener Fragmente im gummigedämpften tiefen Klavierregister auf dem Subkontra-*B* (Reimann: “mit der Hoffnung der jungen Frauen wird auch der Klang erstickt”),<sup>11</sup> andererseits in Form ausgeprägter Konturen vor allem in den Blasinstrumenten. Der Grundton *gis* bildet das Fundament für einen Quartenaufstieg, von dessen Tönen aus diverse Stimmen zunächst die Kette der drei primären Varianten, doch bald auch deren sekundäre Ergänzungen sowie Umkehr- und Krebsformen ertönen lassen. Im ersten Akt erheben sich instrumentale Versionen des Themas durch sieben Quarten,<sup>12</sup> bevor die Kontur erstmals in eine menschliche Stimme wechselt.<sup>13</sup> Erst im Zwischenspiel nach Akt I beteiligen sich auch die Celli, indem sie das Thema zunächst in der bereits eingeführten Variantenkette zitieren<sup>14</sup> und es dann zu einem achtstimmig homophonen Choral in vier Phrasen gestalten, dessen Oberstimme aus dem Thema abgeleitet ist.<sup>15</sup>

<sup>11</sup>Vgl. die Fragmente auf *b* in T. 1ff, 93ff, 144ff, 248ff, 290ff, und 286ff, nur kurzfristig alternierend mit ähnlichen Gesten auf der Quart (T. 595-607) und dem Tritonus (T. 676-695).

<sup>12</sup>Von *gis*, *cis*, *fis*: Th-a + Th-b + Th-c in Einführung der drei tiefen Klarinetten (T. 47-62) zur Klage der Dienerin La Poncia über dreißig Jahre Leben mit Bernarda, gefolgt von Th-d in einer Ketten-Einführung auf denselben Tönen (T. 61-73);

– von *h*: Th-a + Th-b + Th-c im Unisono von Altflöte, Bassflöte, Klarinette und Bassetthorn zur Klage der jüngeren Magd über den Tod des Hausherrn (T. 124-138);

– von *e*: Th-a + Th-b in der Piccolo zu Bernardas unfreundlichen Worten an die trauernden Töchter und Nachbarinnen (T. 158-164), gefolgt von Th-d in einer 3- bis 5stimmig homophonen Passage der Klarinetten auf 10 der 12 Halbtöne (T. 170-174); außerdem von *e*: Th-a + Th-b + Th-c im Bassetthorn zum Gesang der trauernden Frauen (T. 198-210), gefolgt von Th-d zu Bernardas abfälliger Bemerkung über die Nachbarinnen (T. 258-261);

– von *a*: Th-a + Th-b im nicht gedämpften Bereich von Klavier III zur Frustration der Bernarda-Tochter Magdalena, nicht wie ein Mann arbeiten zu dürfen (T. 292-299);

– erneut von *fis*, *cis*, *gis*: Th-a + Th-b in den drei tiefen Klarinetten zu Bernardas bösen Worten über Angustias Belauschen eines Männergesprächs (T. 375-391);

– wieder von *a*: Th-a + Th-b + Th-c in drei Flöten zu Adelas Entsetzen über Pepes Doppelzüngigkeit (T. 546-561);

– noch einmal von *gis*, *cis*, *fis* (später auch *h* und *d*): Th-d in Einführung der fünf Klarinetten zum Auftauchen Pepes auf der Straße (T. 574-587, 591).

<sup>13</sup>Dies ist bezeichnenderweise die Stimme der greisen María Josefa, die, als sie endlich einen Moment Freiheit genießen darf, mehrere Zeilen ihres Liedchens in die Umkehrform von Th-a auf dem Themengrundton *gis* kleidet (T. 637, 639, 655, 657).

<sup>14</sup>Vgl. von *cis*: Th-a + Th-b + Th-c in 4 Celli zu Fingernagel-Glissandi der Klaviere I + II.

<sup>15</sup>Cello 1-4 spielen von *dis* aus die Umkehrung der Themenvarianten bei Vorausnahme des Phrasenendtones (T. 719-726).

Im zweiten Akt bestimmt das Thema zwei entscheidende Passagen: Zu Adelas erstem Aufbegehren erklingt es zunächst in der Tuba,<sup>16</sup> wenig später gefolgt vom Schnitterlied des unsichtbaren Männerchores und den Einwürfen der Töchter in dessen zweiter Strophe.<sup>17</sup> Die zweite, auch dramatisch hervorgehobene Passage betont die Kritik der Handlungsweise Bernardas durch ihre langjährige Dienerin La Poncia, von den zwölf Celli mit dem Thema in sonorem Unisono unterstrichen.<sup>18</sup>

In Akt III dient eine zehnstimmig polyrhythmische Gegenüberstellung der Celli mit der intervallsymmetrischen Variante Th-e<sup>19</sup> als Einleitung für das zweite Gespräch zwischen La Poncia und Bernarda. Den Höhepunkt der Themenverarbeitung bildet die 104-taktige Passacaglia, mit der die vier Klaviere den verbalen Kampf der Schwestern Martirio und Adela um den nie auftretenden, aber omnipräsenten Pepe ausfechten. Die acht Pianistenhände spielen dabei konstant in acht verschiedenen Tonarten, wobei der Anstieg diesmal vom Subkontra-B ausgeht und in Quinten fortschreitet. Klavier III und IV bleiben innerhalb ihres gummigedämpften Bereichs, während die nicht präparierten Partner – etwa eine Oktave höher, also ebenfalls recht tief – klingendes Martellato erzeugen.<sup>20</sup> Nachdem Adela ihr Liebesverhältnis mit Pepe gestanden und zum Entsetzen von Schwestern und Mutter stolz verteidigt hat, erklingt noch einmal Th-d in homorhythmischen und kanonischen Einwürfen der neun Holzbläser. Die Entwicklung beginnt mit Einsätzen vom Themengrundton und den ersten zwei Quartan aus, bezieht in ihrem kumulierenden Verlauf weitere sechs Transpositionen mit ein und bricht erst mit dem Schuss auf Pepe abrupt ab.<sup>21</sup>

<sup>16</sup>Vgl. von *g*: Th-a + Th-b + Th-c (T. 942-960).

<sup>17</sup>Th-a + Th-b [modifiziert] von *f*, Th-c [modifiziert] von *e*, 1. Strophe T. 982-996, ähnlich 2. Strophe (T. 1005-1016), dazu Martirio Th-a von *g*, Martirio + Adela Th-b von *g*, Adela allein Th-c [modifiziert] von *e* (T. 1009-1018), erweitert mit Th-e Umkehrung von *h* im Unisono der hohen Holzbläser (T. 1021-1028).

<sup>18</sup>Vgl. von *c*: Th-a + Th-b + Th-c; jedem Segment gehen die zwei Halbtonnachbarn von *c*, *cis* und *h*, voraus (T. 1288-1295, 1318-1327, 1350-1358); Einschub mit Th-c-Krebs [mit Binnenerweiterung] von *d* (T. 1360-1372); weiter von *c* mit Th-c Umkehrung, erneut eingeleitet durch die Halbtonnachbarn und am Schluss erweitert (T. 1380-1391).

<sup>19</sup>Vgl. T. 1690-1693: Th-e Umkehrung in Vc1 und 2 (von *b*'), Vc3 und 4 (von *fis*), Vc5 und 6 (von *a*), Vc7 und 8 (von *c*) und Vc9 und 10 (von *H*) über Vc11 und 12 mit Liegeton *Dis*.

<sup>20</sup>Die Stimmen setzen mit ihrer mehrfach wiederholten Folge Th-a + Th-b + Th-c ein auf *b* (T. 1895), *f* (T. 1897), *c* (T. 1906), *g* (T. 1915), *d* (T. 1918), *a* (T. 1923), *e* (T. 1927) und *h* (T. 1930); alle enden gemeinsam in T. 1998.

<sup>21</sup>Vgl. T. 2049-2061: Bassethorn + Bassklarinette + Kontrabassklarinette von *gis*, *cis*, *fis*; Klarinette von *ais*, Bassflöte von *f*, Altflöte von *c*, Flöte von *d* und Piccolo von *a*.



Zum letzten Mal erklingt das Thema – in der einzigen Tonart, die bis dahin konsequent ausgespart war, von *es* aus – im Trauergesang, mit dem drei der Schwestern (unter Auslassung der eifersüchtigen Martirio) und La Poncia in feierlichem Unisono Adelas Selbsttötung beklagen. Reimann wählt hierfür die in Lorcás Text nicht enthaltene dritte Strophe des mittelalterlichen Liedes, mit dem Adela am Ende des Zwischenspiels vor dem dritten Akt die Hilfe der heiligen Barbara angerufen hatte.<sup>22</sup>

Neben der Verarbeitung der fünf in der Exposition eingeführten thematischen Komponenten fügt Reimann seiner Musik in Akt II und III einige klanglich herausragende und motivisch folgenreiche Komponenten hinzu. Die erste ist eine Passage in T. 1429-1489, die mit Bernardas Beteuerung beginnt, sie werde über das gebührende Trauerverhalten ihrer Töchter wachen, und zu Martirios und Adelas erster Aussprache über Pepe führt. Große Abschnitte dieser Passage werden von den beiden präparierten Klavieren mit einer dank der Gummistücke zwischen den Saiten unbehaglich trocken klingenden Cluster-Wechselbewegung orgelpunktartig begleitet. Als Angustias gegen ihre Mutter aufbegehrt und die Absichten ihres Bräutigams zu erfahren verlangt, folgt eine 16-stimmige Fanfare der vereinten Holz- und Blechbläser, die den weiteren Kampf der Schwestern um den offenbar einzigen attraktiven Mann ihrer Bekanntschaft durchzieht.<sup>23</sup> Als La Poncia berichtet, die Dorfbewohner hätten das unverheiratet schwangere Mädchen gelyncht, schält sich aus dem Ende dieser Fanfare in acht der neun Holzbläser eine gegenläufige Tritonusparallele heraus.<sup>24</sup> Als Emblem der im Dorf zu erwartenden moralischen Entrüstung erklingt sie in Akt III erneut, als Adela die Sorge äußert, ihre eigene illegitime Schwangerschaft werde von den Dorfbewohnern womöglich ähnlich drastisch bestraft werden.<sup>25</sup>

<sup>22</sup>Vgl. Adelas unbegleiteten spanischsprachigen Gesang der ersten Strophe in T. 1558-1567, gefolgt von der deutschen Version der zweiten Strophe in T. 1569-1577, die von den Celli begleitet als ganztönig gesenkte Transposition beginnt, jedoch frei weitergeführt wird. Die von Jesu Kreuzestod und Erlösungsversprechen handelnde dritte Strophe, wieder im spanischen Original, erklingt mit Th-a + Th-b + Th-c in T. 2091-2097, gefolgt von Th-d in einer zwölfstimmigen Parallel der Celli zu Martirios Worten, die Adela als glücklich preisen, insofern sie immerhin, wenn auch von eigener Hand gestorben, Pepes Liebe erfahren durfte.

<sup>23</sup>Vgl. T. 1434-1435, 1438-1439, 1447, 1490-1491, 1505-1506, 1509-1510, 1514-1515.

<sup>24</sup>Vgl. erstmals T. 1506-1507: vier fallende Stimmen (*e'''-b'''*, *gis'''-d'''*, *es'''-a'*, *a'-dis'*), über vier steigenden Stimmen (*h-f'*, *Fis-c*, *D-Gis*, *F''-H''*)

<sup>25</sup>T. 1984-2025: mehrstimmige Crescendi fallender und steigender Tritoni (2 x 3-stimmig, 4 x 4-5-stimmig, 6 x 5-7-stimmig, 2 x 7-stimmig, 2 x 9-stimmig, 4 x 16-stimmig unter Einbeziehung der Blechbläser).

Im nicht-thematischen Bereich wird das musikalische Gesamtbild der Oper zudem bestimmt von der besonderen Gestaltung der Vokalpartien und den in der zweiten Hälfte zunehmenden Klangflächen. Reimann entwickelt für den Gesangsduktus ein in seinem Werk neuartiges Spiel mit wiederkehrenden Tongruppen, das bestechend hörerfreundlich ist. Als Beispiel sei hier der Beginn eines Monologs der zweiten Dienerin gezeigt, der als dreitöniger Rahmen um ein fünftöniges Zentrum angelegt ist:

*Bernarda Albas Haus: Gesangsduktus im Monolog der Magd*<sup>26</sup>

112 *mf*  
Ja, ja, — nur im-mer her mit dem To - - - ten-ge - - läut!  
Her mit dem Sarg, mit — den ver - gol - - - de-ten Rän - - - - - dern! —

Die ausgedehnten Klangflächen der Oper beginnen gegen Ende von Akt II mit einem immer wieder aufgegriffenen Oktavcluster der Klaviere (T. 1503-1529). In Akt III folgen Passagen, in denen die Klaviere mit disparaten Anschlägen, die sich über Intervalle, Dreiklänge und Vierklänge zu Clustern verdichten, das zunehmende emotionale Chaos darstellen.<sup>27</sup> Einen Höhepunkt erreicht diese Entwicklung, wenn sich aus dem Ende der thematischen Passacaglia ein aus kleinen Terzen und Halbtönen bestehender vertikal-symmetrischer Akkord herauschält.<sup>28</sup> Dieser begleitet die große dramatische Steigerung von Adelas zunehmender Verzweiflung mit zwanzig gemeinsamen Anschlägen aller vier Flügel. Nach ihrem Tod wird der Akkord erneut aufgegriffen, in weiteren zwanzig paarweise oder einzeln ausgeführten Anschlägen sukzessive abwärts bis in die tiefe Region der präparierten Klaviere verlagert und dabei abgebaut. Wenn diese einzig übrig gebliebene musikalische Äußerung des Dramas immer leiser wird und schließlich verklingt, glaubt man Zeuge zu werden, wie das Leben in Bernarda Albas Haus langsam aber unaufhaltsam erstickt.

<sup>26</sup>Der Rahmen mit den Tönen *dis'-cis''-e''* setzt sich noch bis T. 123 fort.

<sup>27</sup>Vgl. T. 1581-1648, 1663-1670 und 1673-1677.

<sup>28</sup>Vgl. ab T. 1999: *Fis/A/B/cis/e/f/gis/h/c'/es'*.